

I Congreso Internacional HiCA
Historia de las construcciones en altura

# La verticalidad en las Américas entre los siglos XIX y XX



HiTePAC
Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad
Instituto de Investigación

HiCA
Historia de las construcciones en altura

FAU Facultad de Arquitectura y Urbanismo

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

ISBN 978-950-34-2711-8

# I Congreso Internacional HiCA

"La verticalidad en las Américas entre los siglos XIX y XX"

La Plata, Argentina, 23, 24 y 25 de Octubre de 2024

## Institución organizadora

HiTePAC Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad Instituto de Investigación

HiCA Historia de las construcciones en altura

FAU Facultad de Arquitectura y Urbanismo

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

## Acompañan

CP67.com

Libreria Técnica CP67
Florida 683 local 18 (1005), CABA

Ceramicos LaPlata .com

Cerámicos La Plata
Av. 122 n° 1150, La Plata

El Emporio del terciado

El Emporio del Terciado
Calle 39 nº 823 e/ 11 y 12, La Plata

Content Authenticity Initiative

CAI. Content Authenticity Initiative

FUNDACIÓN LOS AMIGOS DEL PALACIO BAROLO

Fundación Los Amigos del Palacio Barolo
Av. De Mayo 1370, CABA

**Servicio de cátering**

MORA

MORA café, pastelería & eventos
Plaza Belgrano n°37, City Bell

Actas I Congreso Internacional HiCA: Historia de las Construcciones en Altura / Virginia Bonicatto... [et al.]; Coordinación general de Virginia Bonicatto; Catalina Fara; Editado por Micaela Bifaretti. - 1a ed. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 2026.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: online
ISBN 978-950-34-2711-8

1. Historia. 2. Historia de la Arquitectura. I. Bonicatto, Virginia II. Bonicatto, Virginia, coord. III. Fara, Catalina, coord. IV. Bifaretti, Micaela, ed.
CDD 300

# Organización

**Comisión Organizadora**
Virginia Bonicatto (UNLP)
Ana Brandoni (UNLP)
Catalina Fara (UNSAM)
Sebastián Malecki (UNC)
Abril Redondi (UNLP)
Claudio Solari (UNR)
Claudia Waslet (UNLP)

**Comité científico**
Anahí Ballent – Universidad Nacional de Quilmes
Maria Lucia Bressan Pinheiro – Universidade de São Paulo
Gail Fenske – Roger Williams University
Eduardo Gentile – Universidad Nacional de La Plata
Thomas Leslie – Iowa State University
Jorge Francisco Liernur – Universidad Torcuato Di Tella-CONICET
Mary Mendez – Universidad de la República
Dietrich Neumann – Brown University
Horacio Torrent – Pontificia Universidad Católica de Chile
Ana María Rigotti – Universidad Nacional de Rosario-CONICET
Carol Willis – Columbia University- Skyscraper Museum NYC

**Colaboradores**
María Auge
Micaela Bifaretti
Lucía Cortés
Pamela Márquez
Consuelo Martínez
Candela Medina

**Visita a obra en La Plata**
Constanza Eliggi

**Mapa Buenos Aires Vertical**
Ana Brandoni
Abril Redondi
Sebastián Sayar

# Índice


**Prólogo** 6

**CIRCULACÓN DE IDEAS** 9

**Florencia Amado Silvero.** ¿Cortijos o rascacielos? Un análisis comparado de la publicación española de Fernández-Shaw (1930 – 1954) y algunas publicaciones argentinas de la época 10

**Maria Lucia Bressan Pinheiro.** Lucio Costa e o Arranha-Céu: o inquérito do jornal *O País* 22

**Aline Coelho Sanches.** Projetar o arranha-céu na América: traduções e transformações entre Itália e Brasil 35

**Giovanna D'Amia.** El aporte de arquitectos e ingenieros italianos a los rascacielos porteños a principios de los años sesenta 55

**Fernando Gandolfi, Ana Ottavianelli, Emanuela Chiavoni, Emilia Melendi.** Productos de altura. Las torres de fábricas italianas en Argentina, 1960/75. 74

**Eduardo Venske.** Verticalização, modernidade e representação: a mídia local e os primeiros prédios em altura de Blumenau/Brasil 93

**PROCESOS DE VERTICALIZACIÓN** 109

**Heliana Angotti-Salgueiro.** Representações críticas da verticalização e referências do eng. arq. Luiz de Anhaia Mello em São Paulo 110

**Beatriz Bueno.** Verticalização em São Paulo nas décadas de 1920 a 1940 124

**José Eduardo de Assis Lefèvre.**. A Verticalização da área central da cidade de São Paulo em meados do Século XX: aspectos urbanísticos, arquitetônicos, econômico-financeiros, socioculturais e normativos presentes no caso da Avenida São Luiz 143

**Germán Montenegro-Miranda.** Ensamblar la metrópolis en su dimensión vertical. Controversias sobre las transformaciones espaciales de la verticalización en Bogotá 158

**HABITAR EN ALTURA** 172

**María Laura Cuezzo.** Apuntes sobre el conjunto de viviendas del Instituto de Previsión Social en Tucumán: Mitroblocks (1955) 173

**María Laura Giorgiotti, Paola Sarbag, Natalia Destefanis.** Una experiencia de modernidad en Córdoba. Definiciones proyectuales [en el plano cero] del edificio Ames. 185

**Clarissa Paulillo.** Cuidar, servir e apartar: os espaços de serviços nos projetos de edifício de apartamentos em São Paulo (1940-1960) 201

**Loreto Rojas Symmes.** La verticalización como expresión de nuevos bordes o márgenes de la precariedad habitacional, Santiago de Chile**.** 216

**Cristian Gabriel Terreno, Matías Pablo Córdoba.** El habitar contemporáneo en edificios en altura del arquitecto José Ignacio 'Togo' Díaz en Córdoba construidos entre 1968 a 1996. Análisis de la apropiación en departamentos desde los conceptos de hábitat contemporáneo y sostenibilidad. 226

## RASCACIELOS Y CIUDAD 239

**Gonzalo Fuzs.** Terraza Palace. ¿La materialización de una normativa? 240

**German Javier Gatica.** Episodios Urbanos en la ciudad de Buenos Aires 1940-1980 256

**Gabriela Neme Araujo.** Reflexiones sobre el impacto del edificio del Instituto de Previsión Social en el paisaje urbano de San Miguel de Tucumán 272

**Cecilia Parera.** Volver al centro. Reflexiones en torno al Centro Administrativo Gubernamental de la Provincia de Santa Fe (1967/1971) 282

**Lorena Patiño, Pablo Canén.** Altura y delito. La edificación en altura y el entorno urbano construido. El concurso para el complejo habitacional 8 de octubre (Montevideo, 1986) 295

**Susana Villavicencio.** Los primeros edificios en altura de San Miguel de Tucumán, expresión de una metrópolis "moderna" 312

## TORRES 322

**Tomás Esteban Ibarra.** Abstracto = moderno: el edificio Copacabana en Rosario (1961-1965) 323

**Álvaro Marques.** Mediaciones montevideanas: Las torres entre una ciudad amortiguada y la ficción de una metrópoli. 338

**Claudio Solari.** Giro hacia la abstracción: filiaciones formales del edificio en altura en Rosario en la década de 1950. 352

## TÉCNICA 368

**Ana Brandoni.** Aproximaciones a una historia cultural del *curtain wall.* Su desarrollo en las primeras torres corporativas de la ciudad de Buenos Aires. 369

**Renato D'Alençon, Camila Salinas, Claudio Vásquez.** Hormigón Armado, Mecanización y Confort: Innovación técnica para la construcción en altura en Chile 1906-1932 381

**Juan José Fontana.** La estructura colgante del edificio "El Pilar": una obra paradigmática de la modernidad uruguaya 399

PROYECTOS Y CONCURSOS 413

**Constanza Eliggi, Claudia Waslet.** Mujeres en lo alto. Visibilizando mujeres arquitectas. El caso de Colette Boccara y el Edificio Suspendido de Oficinas. Buenos Aires. 1946 414

**Pamela Emilse Márquez.** Hospitales verticales en la historia. El caso del Hospital de Clínicas de Buenos Aires 433

.

**Santiago Medero, Jorge Sierra Abbate.** Operar en las alturas. El Hospital de Clínicas de Montevideo 1926-1953 449

**Nora Ponce, Juana Prieto, Emilio Sessa.** Conjuntos edilicios multicompuestos 461

**Abril Micaela Redondi.** Entre la innovación y la controversia. Alejandro Virasoro y la Equitativa del Plata (1927-1929) 476

PERSPECTIVAS HISTORIOGRAFICAS 489

**Bonicatto Virginia, Malecki Sebastian.** Genealogías hacia ningún lado: la Escuela de Chicago en la historiografía de la arquitectura moderna 490

**Eduardo César Gentile.** Los rascacielos como piezas urbanas de composición monumental. Transferencias e interferencias transcontinentales (1921-1971) 500

**Rafaël Magrou.** The Specificity of Skyscrapers Designed by Christian de Portzamparc in New-York City: Ferriss Delineation Inspiration? 520

**Simona Talenti.** «Triomphe et échec du gratte-ciel»: l'historiographie italienne face au modèle américain 534

## Prólogo

Hacia finales del siglo XIX apareció en Estados Unidos -particularmente en Chicago y Nueva York- una nueva tipología de edificios que luego se conocieron como rascacielos. Las posibilidades y aspiraciones asociadas esta tipología fueron ganando rápidamente un lugar destacado en los debates y la práctica profesional de arquitectos, urbanistas e ingenieros. Pero la fascinación también atrajo el interés del gran público, que encontraba en estas edificaciones un símbolo de los tiempos modernos. Surgieron entonces representaciones de futuros en altura que impactaron con mucha fuerza en todo el mundo, configurando un imaginario de proyectos y fantasías utópicas. Estructuras de hormigón armado, ascensores, aeroplanos, calles y ferrocarriles elevados fueron algunos de los elementos recurrentes asociados a las visiones de futuro ubicadas en las alturas.

Las imágenes y los proyectos se difundieron en diversos medios como revistas, libros y películas. Así, los numerosos concursos, proyectos arquitectónicos y urbanísticos (concretados o no) hicieron de América un campo propicio para la formulación y realización de estas utopías en altura, lo que abonó la idea del continente como un *locus* de la modernidad. La mención de "las Américas" tiene, entonces, el propósito de problematizar la distinción entre "sur" y "norte" o "anglosajona" y "latina", para priorizar una aproximación más amplia que dé cuenta del entramado de diálogos e intercambios a lo largo y ancho del continente.

El presente volumen comprende algunos de los trabajos de los más de 50 investigadores provenientes de 12 países que presentaron sus ponencias en el *I Congreso internacional. HiCA - Historia de las construcciones en altura "La verticalidad en las Américas entre los siglos XIX y XX"*; llevado a cabo los días 23, 24 y 25 de octubre de 2024 en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. El Congreso fue organizado por el grupo de investigación Crecimiento vertical (PID tetra anual U198 UNLP) / HiCA (Historia de las construcciones en altura), que inició sus actividades en 2020, radicado en Instituto de

Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata (HITEPAC-FAU-UNLP).

Los artículos abordan problemáticas relacionadas a la construcción en altura en los siglos XIX y XX en las Américas desde una perspectiva histórica, con enfoques diversos (arquitectura, urbanismo, cultura visual, historia del arte, historia de la técnica, entre otros); y se agrupan según las áreas temáticas que también estructuraron el programa del Congreso:

- Tecnologías y saberes: circulación de prácticas, técnicas constructivas, tecnologías y saberes relacionados a la construcción en altura (como el hormigón armado o las estructuras metálicas) que se utilizaron como referentes en las obras y su aporte al desarrollo local, como también el vínculo que ha ligado a la práctica arquitectónica con la ingeniería.

- Programas y tipologías de la metrópoli moderna: la construcción en altura puede ser abordada desde las particularidades tipológicas, programáticas y urbanas, mostrando así las múltiples y a la vez singulares articulaciones entre tradiciones locales y desarrollos introducidos a partir de modelos externos. En tal sentido, si bien la tipología en altura se establece sobre un medio que había comenzado a transformarse (con diferencias regionales) desde algunas décadas antes, el proceso de modernización crea las condiciones propicias para que la tipología en altura acompañe el crecimiento de las metrópolis.

- Instituciones, normativa: discusiones en torno a la consolidación de la reglamentación edilicia sobre la construcción en altura a partir de las transformaciones en la normativa y su relación con las innovaciones materiales, programas arquitectónicos y tipologías desarrolladas que se dieron en las diferentes metrópolis americanas.

- Perspectivas historiográficas: a partir de la década de 1970 se han planteado nuevas perspectivas de análisis sobre la construcción en altura, comenzando con los trabajos de Manfredo Tafuri y Rem Koolhaas, entre otros, que continuaron luego con trabajos como los de Jean Louis Cohen, Javier Quintana de Uña o Dietrich Neumann; la

mayoría de ellos provenientes de academias europeas o norteamericanas. En el caso de Argentina y en la línea tafuriana, Jorge Francisco Liernur realizó un análisis crítico que se volvería clave en este campo de estudios. Se señalan así nuevas lecturas de estos trabajos, además de nuevas perspectivas de investigación factibles de ser confrontadas con aquellos realizados en el campo historiográfico latinoamericano.

## La Comisión Organizadora

Agosto 2025



# CIRCULACIÓN DE IDEAS

# ¿Cortijos o rascacielos? Un análisis comparado de la publicación española de Fernández-Shaw (1930 – 1954) y algunas publicaciones argentinas de la época

**Florencia Amado Silvero**
Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" (IAA).
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires.
florencia.silvero@fadu.uba.ar

## A modo de introducción, *Cortijos y rascacielos* y una breve biografía de Fernández-Shaw

La revista *Cortijos y rascacielos* (figura 1), aparece en el mercado de publicaciones españolas en el verano de 1930. La publicación, que comenzó siendo bimestral, se editó hasta 1954 con una interrupción durante la Guerra Civil española de 1936 a 1944, y tal como mencionamos en el breve resumen, se pretendió con ella combinar las dos tendencias en debate en España, en este caso, aunque es posible identificar este proceso en otros países también, la tradición y la modernidad. Éstas no debían ser entendidas como posturas antagónicas e irreconciliables, sino que por el contrario, como perspectivas diversas entre las que se puede encontrar un adecuado y justo equilibrio (Flores Soto, 2012).

Su nombre, muy prontamente, así como también la breve nota editorial que acompaña la primera edición, nos hace presuponer que a lo largo de sus hojas iremos encontrando proyectos construidos e idearios que balancean ambas posturas ideológicas frente al quehacer arquitectónico (figura 2).

Fernández-Shaw[1] por su parte, arquitecto, poeta e ingeniero, nacido en 1896, caracterizado por su ingenio y versatilidad, y con una personalidad que presuponía independencia respecto de toda instancia y poder (Cabrero Garrido, 1999).

[1] En adelante, CFS.

Sus primeras incursiones en la arquitectura fueron a través de concursos (internacionales y nacionales, los cuales incluían monumentos, oficinas, presas, centrales hidroeléctricas, rascacielos, entre otros) y siempre se vincularon fuertemente con la ingeniería y con un carácter considerablemente atemporal. CFS siempre buscó una reinterpretación de los "puristas postulados del Movimiento Moderno" en donde su obra "saltara las normas de la presunta linealidad e irreversibilidad de la historia y sólo comprendida por sus ir y volver sobre sus propios orígenes" (García Pérez, 1999: 16).

La revista se sostuvo a partir del financiamiento del propio CFS, de las secciones de pequeños anuncios publicitarios que acompañaban cada edición, y de las publicaciones de obras de colaboradores o clientes de él.

La revista llegó a su fin en 1954, tras veinticinco años de publicaciones, dejando en su haber ochenta números con más cortijos que rascacielos, tal como desarrollaremos en los apartados siguientes, pero que sin dudas son reflejo de una época en la producción arquitectónica española de mediados de siglo XX.

**¿Reproducción mimética de formas conocidas o búsqueda de formas del pasado para construir el presente?**

CFS, ya sea desde su propio desarrollo profesional, así como desde la publicación en cuestión, manifestó una búsqueda formal en el pasado para construir a partir de ello, una arquitectura moderna, por momentos utópicas, española. En ese sentido, *Cortijos y rascacielos*, tuvo la vocación de ser un medio gráfico en donde se tomaba el pulso de la arquitectura que está haciendo en España (Flores Soto, 2012), y también aquella que se pretendía realizar, la que él pretendía realizar.

El vínculo que traza CFS entre la arquitectura del pasado y el futuro, estaba caracterizado por la observación de "valores análogos entre ellas, la sinceridad

constructiva, la funcionalidad, el interés por el individuo, la sencillez de las formas y la atención a las características del lugar" (Flores Soto, 2012: 485).

CFS quería llegar a una modernidad contextualizada, en donde la arquitectura española pudiera en simultáneo reflejar el espíritu de su época y a su vez, el carácter del lugar donde se construye (Flores Soto, 2012). Esta postura, se insertaba dentro de la polémica "tradicionalismo retrógrado" (Flores Soto, 2012: 484) y "la arquitectura viva del presente" (Flores Soto, 2012: 484).

De los treinta y cuatro números que hemos podido relevar (que representan un 43% del total), el 68% de los casos no responde ni a la tipología de "cortijo" o "rascacielos", por el contrario, ilustran otro tipo de viviendas (fundamentalmente modernas), iglesias, aeropuertos, escuelas, castillos, hoteles, mercados, entre otros. Llamativo resulta entonces, el nombre que CFS eligió para su publicación, así como el diseño del logo identificatorio de la revista, el cual enfatiza en la disputa tradición y modernidad.

Un tercio de los casos está constituido por "cortijos", y es escasa la representación que tienen los "rascacielos".

Respecto a los "cortijos" (figura 3), estos suelen presentarse acompañados de su región (andaluz, vasco, en su mayoría), u otras generalidades como "rural", "popular", "provincial", fundamentalmente.

La representación de los "cortijos" solía organizarse de la siguiente forma: primero, un título, nombre de la obra y en la mayor parte de los casos el arquitecto responsable o el dueño de la vivienda; segundo, un croquis peatonal y una planta de distribución; y tercero, una breve descripción del cortijo que incluía una explicación del proyecto, la distribución, las medidas del terreno, el costo de la construcción, y algunos detalles constructivos y decorativos.

En relación a los "rascacielos", los siete casos que menciona son: "Proyecto de rascacielos" del mismo CFS en el n°2 de 1930; "Rascacielos de NY", en el n°9 de 1932 (simplemente un croquis); "Edificio de departamentos en Chicago", en los n° 61-62 de 1950; "La superación de los rascacielos", en el n° 69 de 1952; "Un rascacielos de cristal. La "*lever house*", de Nueva York", en el n°73 de 1952; "El grupo "*prudential*" en Houston (Texas)", en el n°74 de 1953; y por último, "Un palacio para exposiciones y congresos", en el n°77 de 1953.

Como podemos observar, a excepción del proyecto propio de CFS (figura 4), el resto de los rascacielos que encontramos en la publicación pertenecen a Estados Unidos (figura 5).

Los "rascacielos" son presentados de una forma bien distinta a los "cortijos". Por lo general, aparecen al final de la publicación, como un extra; son proyectos que no indican autoría, casi no se encuentran titulados, tampoco se observan plantas o descripciones más detalladas de ellos.[2] Suelen estar descriptos únicamente con un croquis y algún epígrafe, poco descriptivo y más bien subjetivo, con las sensaciones que a CFS le provocan esos casos. A su vez, resulta llamativa, o no tanto, la relación que estable CFS entre los rascacielos y las catedrales o edificios religiosos.

Un caso particular constituye la edición de la revista n°69 en 1952, donde aparece un brevísimo artículo denominado "La superación de los rascacielos", en donde CFS enuncia: *"De casas de campo y de cortijos nos ocupamos con frecuencia (…). De rascacielos lo hacemos raramente. Y, sin embargo, el título de nuestra revista nos obliga a ello"* (*Cortijos y rascacielos*, 1952, 69: 34).

Por último, creemos que vale la pena mencionar una particularidad de la revista, sus vínculos con la arquitectura americana. Además de que la mayor parte de rascacielos se localizasen en el norte del continente hubo también otras menciones

[2] A excepción de algunas publicaciones luego de retomada la actividad post Guerra Civil.

a la arquitectura de este continente. Durante la primera etapa de la revista este tipo de colaboraciones fue tímida, pero una vez retomada la publicación post Guerra Civil, aparecieron diversos ejemplos de la producción en el continente americano, los cuales se mostraban "más avanzados" o contemporáneos (García Pérez, 1999: 252).

Este es el caso de los diversos ejemplos de pabellones americanos de la Exposición Iberoamérica de Sevilla, entre los cuales encontramos el caso de Chile, Estados Unidos, o Argentina (con proyecto de Martín Noel); o proyectos uruguayos privados, entre otros.

**El rascacielos como autoridad cultural**

Qué es un rascacielos o cómo se describe a esta tipología ha sido tema de diversos debates y publicaciones, pero tal y como hemos visto en la publicación *Cortijos y rascacielos*, no hay una caracterización de esta tipología en la revista, ni casi casos locales, sólo imágenes de rascacielos en Nueva York o Chicago, con breves epígrafes. A pesar de ello, la revista lleva por nombre esta forma de la arquitectura. Su valor para el editor evidentemente no es menor.

El porqué de la elección del rascacielos como representante de la modernidad en el par dialéctico tradición y modernidad, es quizás más complejo de esbozar que cortijos como sinónimo de arquitectura tradicional española. En ese sentido, creemos oportuna la hipótesis planteada por Bonicatto, Brandoni y Fara (2024), los cuales caracterizan a la utilización de imágenes como rascacielos como garantía de confianza, calidad, y/o prestigio, en donde éste funciona como legitimación simbólica. El rascacielos representaba quizás mejor que cualquier tipología en esos tiempos, una representación de futuro, un símbolo de poder, una intención particular de modernidad, lo internacional. La utilización de imágenes de este tipo

de construcción en altura era la de fascinación (Bonicatto, Brandoni y Fara, 2024); y el contrapunto ideal a lo mundano de los cortijos tradicionales.

Pero, a pesar de la relevancia de esta tipología en los diversos ámbitos de difusión, desde su aparición en la arquitectura como tipología, los rascacielos fueron siempre objeto de disputa en ámbito profesional. Quizás la característica por momentos *outsider* de CFS, tanto en el ámbito profesional como académico español, le permitió saltarse esa polémica y no encontrar ninguna contradicción entre mostrar cortijos españoles y rascacielos norteamericanos.

Otra cuestión significativa frente a los rascacielos que aparecen en la publicación es que, a excepción de los casos reales, los ejemplos neoyorquinos o de Chicago, el resto de propuestas rozan lo utópico.

Respecto a los casos norteamericanos, probablemente esto tenga que ver con los viajes que el mismo CFS realizó a Estados Unidos.

Por último, vale la pena mencionar que luego que la revista viera interrumpidas sus publicaciones debido a la Guerra Civil española, una vez retomada la actividad, se observa un cambio de actitud o postura frente a la arquitectura que allí se difundía. Mientras que en los años preguerra, la revista se identificó mayormente con los valores de la tradición popular y su "mutación" a la modernidad, a una modernidad contextualizada (Flores Soto, 2012), luego en la posguerra, y con la problemática de la reconstrucción de un país arrasado por el conflicto bélico, *Cortijos y rascacielos* quedó en un lugar de incomodidad.

La revista quedó presa de la búsqueda de una identidad española, extremadamente tradicionalista y aislada internacionalmente, y su vocación de moderna y utópica.

Para CFS los rascacielos eran el futuro, eran las ideas, los cortijos eran lo conocido, el punto de partida. A CFS los rascacielos "le dolían", "lo que lo hacía optar por

construir o crear, el elegir entre la presencia y la comunicación" (Gutiérrez Cabrero, 1999: 59).

**A modo de reflexión final, un paralelismo con las publicaciones periódicas argentinas**

Al toparnos con la revista *Cortijos y rascacielos*, nos encontrábamos realizando una estancia en Madrid en el marco de nuestra tesis doctoral sobre el chalet californiano en las publicaciones periódicas argentinas. La similitud de esta revista con muchas con las que trabajamos, al menos superficialmente, es notoria. Pero cuando uno comienza a observar estas publicaciones con detenimiento muy prontamente encuentra diferencias sustanciales. La editorial *Contémpora*, responsable de las publicaciones *Nuestra Arquitectura*, *Casas y Jardines*, y una serie de recopilación de viviendas llamada *Viviendas Argentinas*, eligió para la difusión entre pares mostrar y señalar la tensión entre tradición y modernidad, mientras que para la el público en general, saltearse ese problema, mostrando sólo viviendas individuales, en su mayoría de una planta, en donde lo tradicional o lo moderno fueran una mera cuestión estilística.

Por su parte, la editorial *Construcciones Sudamericanas*, dedicada casi exclusivamente a un público no especializado o levemente profesionalizado (en su mayoría estudiantes de colegios técnicos, o maestros mayor de obras), junto a su publicación estrella *Mi ranchito* (Figura 6), optó por llamar a la revista de una forma que podemos considerar tradicional, pero llenar sus páginas con todo tipo de viviendas tal como lo anuncian sus primeras páginas: *"una selección de proyectos de viviendas económicas de estilo moderno y californiano"*.[3]

Tal como evidencia esta situación, la polémica en torno a los *revivals* tradicionalistas y la llegada de España a la modernidad, como ya hemos mencionado, no se

[3] Compilación de publicaciones *Mi ranchito*, en *La Casa* (1950), Editorial *Construcciones Sudamericanas*.

corresponde a un debate puramente ibérico, sino que, por el contrario, fue característico de la época.

En el caso argentino, además de las publicaciones periódicas que hemos mencionado, muchas figuras que habían dedicado tanto su vida profesional como académica al estudio de la arquitectura del período colonial, así como a la producción de sus *neos*, como Ángel Guido y Mario J. Buschiazzo, se mostraron preocupados e intrigados por esta nueva tipología, curiosidad que quedó plasmada en *Catedrales y rascacielos* (1936), en el primer caso, y, *De la cabaña al rascacielos* (1945), en el segundo.

Si retomamos las preguntas que nos hacíamos al comienzo de esta ponencia, y a pesar de no tener respuestas definitivas dado que es un trabajo que se encuentra en proceso, podemos afirmar que tanto desde la península ibérica como desde el continente americano, diversos actores, como lo fueran CFS o Buschiazzo, se han esforzado en elaborar una genealogía que una las arquitecturas tradicionales con la llegada de la modernidad, encarnada en los rascacielos, querían encontrar una justificación. *Cortijos y rascacielos*, es una muestra de ello, y el acceso a su archivo abre, sin dudas, la puerta a muchas investigaciones y nuevos interrogantes.

**Bibliografia**

Bonicatto, V., Brandoni, A., & Fara, C. (2024). El rascacielos como símbolo de la modernización: publicidades en la revista ilustrada Caras y Caretas 1898-1939. *Anales de Investigación en Arquitectura*, 14(1). https://doi.org/10.18861/ania.2024.14.1.3656

Bonicatto, V., Malecki, S. (2023). Discursos sobre construcción en altura en Argentina, 1910-1940. *Dossier: Construcción en altura en las Américas entre los siglos XIX y XX. Proyectos, imágenes, visiones y utopías, 21 (1),* s.n. La Plata, Argentina: Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Nacional de La Plata.

Cabrero Garrido, F. (1999). Casto Fernández-Shaw. Arquitecto sin fronteras 1896 1978. En M. C. García Pérez & F. Cabrero Garrido (Eds.), *Casto Fernández-Shaw.*

*Arquitecto sin fronteras* (1a ed., pp. 15-27). Andalucía, España: Ministerio de Fomento, Dirección General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo. Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes.

Flores Soto, J. A. (2012). El valor de la arquitectura popular en la búsqueda de una modernización de la arquitectura española de posguerra a través de la revista Cortijos y Rascacielos. En *Actas preliminares: Las revistas de arquitectura (1900-1975) crónicas, manifiestos, propaganda* (pp. 483-492). Pamplona, España: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Navarra.

García Pérez, M. C. (1999). Cortijos y rascacielos. De lo terrenal a lo inaccesible o de la tierra a la luna. En M. C. García Pérez & F. Cabrero Garrido (Eds.), *Casto Fernández-Shaw. Arquitecto sin fronteras* (1a ed., pp. 245-253). Andalucía, España: Ministerio de Fomento, Dirección General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo. Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes.

García Pérez, M. C. (1999). Los rascacielos o el dolor del arquitecto. Reflexión en dos actos sobre Casto Fernández-Shaw. En M. C. García Pérez & F. Cabrero Garrido (Eds.), *Casto Fernández-Shaw. Arquitecto sin fronteras* (1a ed., pp. 52-59). Andalucía, España: Ministerio de Fomento, Dirección General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo. Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes.

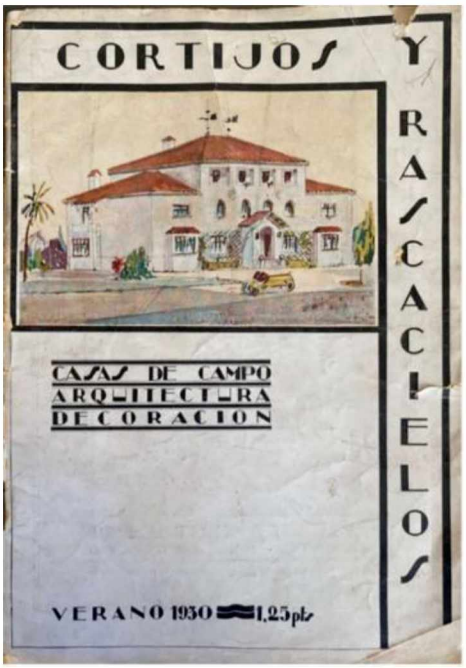



Figura 1. Tapa de *Cortijos y rascacielos*, n°1, 1930

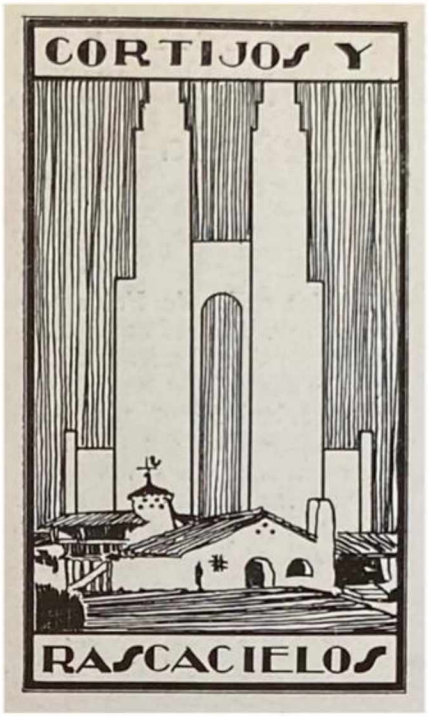



Figura 2. Logo de *Cortijos y rascacielos*, n°2, 1930




Figura 3. Proyecto de cortijo en *Cortijos y rascacielos*, n°16, 1934, p. 9




Figura 4. Proyecto de rascacielos del propio CFS en *Cortijos y rascacielos*, n°2, 1930, p. 64

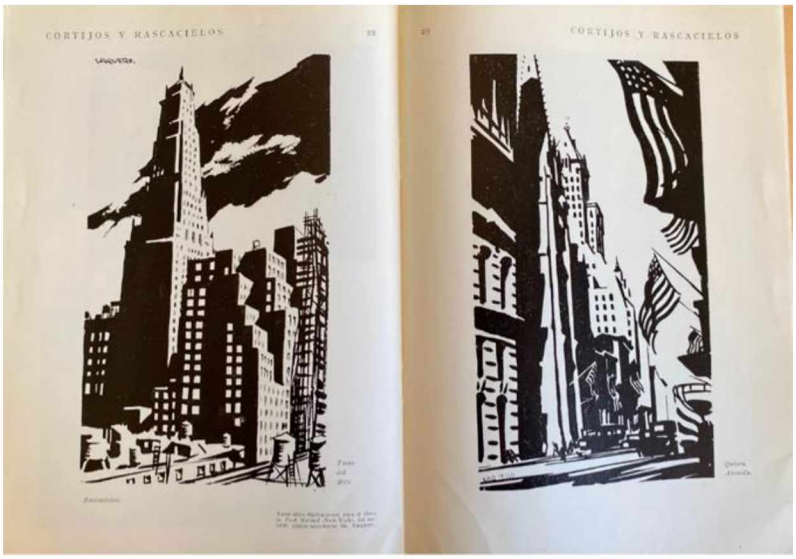



Figura 5. Rascacielos neoyorquinos en *Cortijos y rascacielos*, n°9, 1932, p. 28-29

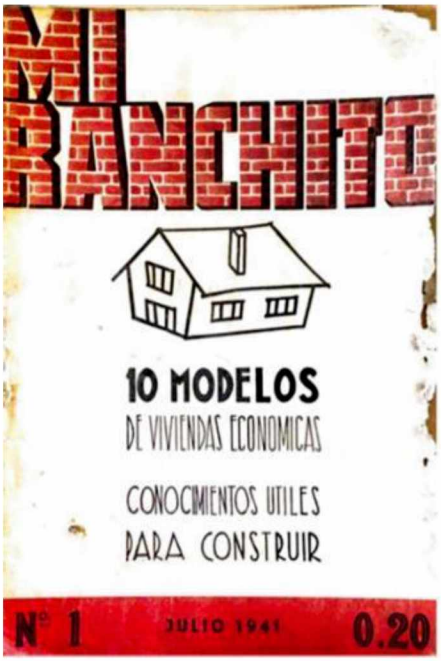



Figura 6. Tapa de *Mi ranchito*, n°1, 1941

# Lucio Costa e o Arranha-Céu: o inquérito do jornal *O País*

**Maria Lucia Bressan Pinheiro**
Universidade de São Paulo
mlbp@usp.br

O tema do arranha-céu está na ordem do dia na segunda metade da década de 1920, tanto no Rio de Janeiro - com a construção da chamada "Cinelândia", na área adjacente ao Teatro Municipal daquela cidade – como em São Paulo, onde já havia arranha-céus esparsos pelo antigo centro, como o Edifício Guinle, com 7 andares ; o Edifício Sampaio Moreira, com 12; e o Prédio Martinelli, então em construção, cuja altura inicial de 14 andares foi sendo sucessivamente aumentada até atingir 25 andares, de forma a competir com o Palácio Barolo, em Buenos Aires, e o Palácio Salvo, em Montevidéu – os mais altos edifícios da América do Sul à época.

A atualidade do tema levou o jornal carioca *O País* a realizar um inquérito sobre a nova tipologia entre alguns arquitetos atuantes no período, em meados de 1928.[4] Não são explicitadas as razões da escolha dos participantes do inquérito, mas é notável a forte presença de membros destacados do Instituto Central de Arquitetos - como José Cortez e Ângelo Bruhns, Nereu Sampaio, Augusto de Vasconcellos e Cypriano de Lemos -, além de dois professores da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) - Arquimedes Memória e Gastão Bahiana - e de ex-alunos daquela instituição, caso de Lucio Costa, Gelabert de Simões e Pedro Paulo Bernardes Bastos. Assim, é plausível supor que a escolha de tais profissionais esteja relacionada à sua relação com órgãos de classe ou com a principal instituição de ensino de arquitetura do Brasil.

---

[4] Intitulado "O arranha-céu e o Rio de Janeiro", o inquérito começou a ser publicado no jornal *O País* em 24 de junho de 1928, p. 1 e 4, sendo os primeiros entrevistados os arquitetos José Cortez e Ângelo Bruhns. A matéria continuou a ser publicada nos domingos seguintes, até 05 de agosto de 1928. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/34369.

Também foram convidados o arquiteto francês Joseph Gire, apresentado como "*architecte em chef des Batiments Civils e Palais Nationaux, Grand Prix de Rome*", autor do Hotel Glória e do Copacabana Palace e do arranha-céu *A Noite*, na praça Mauá" (então em construção) (*O País*, 01-07-1928: 6); e os norte-americanos W. P. Preston e John P. Curtis, da firma Preston & Curtis, construtores do Hotel Esplanada, em São Paulo, e membros do Instituto Central de Arquitetos e do *American Institute of Architecture*.

Curiosamente, a grande maioria dos participantes do inquérito não tinha experiência no projeto de arranha-céus até então[5] – à exceção de Gire, cujo Hotel *Glória* tinha 14 andares, e o edifício *A Noite*, 22 andares.

É oportuno mencionar que os profissionais indicados são representativos das duas principais correntes predominantes na exposição de arquitetura latino-americana realizada dois anos depois, no Rio de Janeiro, durante o IV Congresso Panamericano de Arquitetos: "uma arquitetura colonial nacional, ou uma arquitetura *Beaux Arts*" de acordo com a avaliação do arquiteto russo radicado em São Paulo Gregori Warchavchik, que participou do evento (Warchavchik, 1931).

Seria de grande interesse analisar as respostas de todos esses profissionais às questões colocadas pelos editores do jornal *O País*, pois elas fornecem um quadro representativo das inquietações suscitadas pela nova tipologia. Entretanto, dadas as limitações de espaço, o presente trabalho se concentrará no depoimento do então jovem arquiteto Lucio Costa (*O País*, 01-07-1928: 6), dado o grande protagonismo que ele viria a assumir nos rumos posteriores da arquitetura brasileira a partir de 1930.

O inquérito de *O País* inicia-se com uma apresentação do currículo do entrevistado, informando que Lucio Costa era sócio do arquiteto Fernando Valentim (figura 1) e

[5] Para fins do presente artigo, consideramos 'arranha-céu' os edifícios de mais de dez andares.

membro do Instituto Central de Arquitetos. Destacam-se também as distinções que obteve durante sua trajetória acadêmica na Escola de Belas Artes e nas exposições de arquitetura de que participou, inclusive na Exposição Pan-Americana de Arquitetura de Buenos Aires, em 1926. Informa-se ainda que, poucos meses antes, o arquiteto obtivera o 1°. prêmio no concurso de projetos para a Embaixada Argentina no Rio de Janeiro (figura 2) e também no concurso para o Pavilhão Brasileiro na Exposição de Filadélfia.

O entrevistador, cujo nome não é revelado, menciona a mocidade do entrevistado, bem como sua "vivacidade invulgar" e "acentuada originalidade". Seu atelier/escritório é descrito como um "amontoado de móveis bizarros, de decorações exóticas, sem mesmo a riqueza de um estilo, que caracteriza a personalidade dos artistas moços que só tem, por enquanto, muito talento".[6] Ao comentar as respostas de Lucio Costa ao inquérito, menciona sua "agudeza natural" que "faz com que pressinta o fator econômico, a exercer a sua ditadura também sobre a arquitetura". Mas "...sua imaginação transfigura o cenário, oferecendo, aliás, uma gênese do arranha-céu que tanto tem de curiosa quanto de bela". Finalizando, aponta que Lucio Costa respondeu ao inquérito "...em manuscrito de letra longa, decorativa, em que um estudioso de grafologia diagnosticará mais um poeta do que realmente um arquiteto".

Inicia-se então o inquérito propriamente dito, cuja primeira pergunta é: *"Julga o arranha-céu suscetível de receber novas manifestações de arquitetura"*? Em sua resposta, Lucio discorre sobre a história da arquitetura ao longo dos séculos e sua relação com a crença predominante em cada período - seja "ídolo de barro ou Deus

[6] A esse respeito, é oportuno mencionar que Lucio Costa sempre manifestou grande interesse por mobiliário e peças antigas. Seu primeiro estudo a respeito, intitulado *Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro*, foi escrito como introdução para um álbum de fotografias de móveis brasileiros para a Feira Internacional de Nova York, que não chegou a ser impresso. O texto foi publicado na *Revista do SPHAN* no.3, 1939, pp.149-162.

onipotente"-, crença essa que, transbordando da alma dos fiéis, conseguiu transformar em pedra e nela condensar toda a beleza do seu culto".

Afirma, então, que, mais do que uma tipologia utilitária, o arranha-céu veio substituir "essas maravilhas que são os monumentos religiosos do passado".

E conclui sua resposta com um forte, porém conformada, crítica ao materialismo então imperante:

Estamos no século do ouro, da fortuna. Os templos são os bancos, o nosso ídolo é o dinheiro, o arranha-céu a nossa catedral. Temos fé na riqueza. Triste ou não, é a realidade e precisamos encará-la de frente. [...] Assim, o arranha-céu deve ser considerado como a resultante desse nosso estado de espírito e de progresso material, dessa nossa mentalidade audaciosa e construtora, dessa nossa mania infinitamente tola de brincar com moedinhas de ouro como brincam as crianças com soldadinhos de chumbo.

Costa nada diz quanto às razões mais pragmáticas que levaram ao surgimento da nova tipologia, a saber, a escassez do solo urbano, os avanços tecnológicos e a possibilidade de auferir lucros com a multiplicação do solo urbano – aspectos mencionados por todos os demais participantes do inquérito.

Quanto à segunda pergunta - *"Acredita que o arranha-céu tende a se fixar nas grandes capitais?"* -, é de opinião que trata-se de um fenômeno inevitável: "...todas as grandes cidades modernas terão fatalmente, mais cedo ou mais tarde, que aceitar em maior ou menor escala esse partido de construção. É simples questão de economia política. Todas as grandes metrópoles têm um centro comercial que por si se limita e restringe a um perímetro determinado e que dificilmente se dilata, criando-se, assim, tácita e artificialmente, uma espécie de ilha que nos faz recair no caso particular de Manhattan. Comprimidos, apertados numa cinta imaginária, porém implacável, os metros quadrados saltam em altura – precipitam-se no espaço

em terceira dimensão". Assim, mais uma vez, e diferentemente dos demais entrevistados, Lucio não menciona o incremento dos lucros imobiliários que a verticalização possibilita.

No entanto, num viés claramente eurocêntrico e contraditório com seu próprio raciocínio, o arquiteto exclui de sua resposta

alguns dos grandes centros europeus como Paris e Londres, por exemplo, cujo desenvolvimento foi lento e secular e em que essa área comercial é enorme; cidades que já tem uma fisionomia própria e um mundo de tradições que seria criminoso prejudicar, cidades, enfim, que sempre viveram assim e que, como os velhos, dificilmente se poderão habituar às maneiras extravagantes das novas gerações.

Quanto à terceira pergunta - *"Julga o arranha-céu suscetível de receber novas manifestações de arquitetura?"* –, Lucio começa por afirmar que a herança arquitetônica acumulada dos tempos passados - "templos; catedrais, castelos; palácios" - tornou-se "peso aniquilante [...] tolhendo a liberdade, asfixiando o poder criador dos artistas"; e aproveita a oportunidade para criticar as "reproduções mesquinhas e imitações descabidas" características do ecletismo do século XIX.[7]

Porém, Lucio acredita que, "de um horizonte aparentemente oposto, lenta e formidável a salvação surgia. A ciência acordou a arte; fez com que a arquitetura, que virara *enfeite*, ganhasse uma vida nova. Razão, lógica, bom senso, essa coisa simples que sempre foi o ponto de partida de toda verdadeira arquitetura, essa coisa simples que estava esquecida, a ciência de novo nos deu. É graças a ela que o arranha-céu há de ser o nosso monumento, poderá ser uma nova expressão de arquitetura, voltando à verdade, a essa sempre nova fonte de beleza, à forma que se adapta ao órgão, que obedece à função, à beleza de Karnak, do Partenon, de Roma, à beleza do corpo humano, à beleza da estrutura."

[7] Críticas à miscelânea de estilos que caracteriza o ecletismo eram constantes entre os adeptos do Neocolonial, como Lucio Costa à época (Pinheiro, 2011).

É possível supor que tal apologia da ciência seja uma alusão à racionalidade da arquitetura, subentendida na expressão 'máquina de morar', que Le Corbusier estava empenhado em afirmar, naqueles anos; e, nesse sentido, uma maneira de demonstrar a atualização de Lucio Costa a respeito de tal debate, sem, entretanto, manifestar uma adesão explícita a tais ideias.

Quanto às perguntas 4 e 5 – *"Qual o processo de construção que convém ao arranha-céu?"* e *"Em que estilo deve ser tratado o arranha-céu?"* -, Lucio prefere respondê-las em conjunto, pois considera que são aspectos indissociáveis entre si, afirmando:

Como em todas as grandes eras da arte é preciso que a composição de arquitetura de novo e cada vez mais se identifique à construção. É preciso que o aspecto exterior acuse o esqueleto construtivo, com ele se case a ponto de formar um todo homogêneo de maneira que dissociá-lo seria matá-lo.

Não nega, porém, a questão do estilo, ao acrescentar que

... é preciso notar que a ideia geralmente aceita de se poder fazer um arranha-céu em qualquer estilo é tão ridícula como o seria um alfaiate perguntar ao freguês de acordo com que época quererá ele se vestir – se à grega, se à Luís XV. O estilo não é fantasia que se invente ou se copie, surge naturalmente como função do sistema de construção, dos materiais empregados, do clima, do ambiente, da época. Está preso ao arcabouço construtivo e às vezes a uma simples exigência de atração e higiene.

A observação desdenhosa – mas também um tanto evasiva - de Costa sobre o estilo arquitetônico mais indicado para o arranha-céu parece ter sido inspirada por algumas das respostas do inquérito, que destacavam a adequação da verticalidade característica do estilo gótico para projetos de arranha-céus. É possível que tal relação entre verticalidade e neogótico tenha sido inspirada pelo edifício Woolworth, então o mais alto edifício de Nova York, projetado neste estilo.

É o caso dos arquitetos Cortez e Bruhns, para quem "o arquiteto tem a obrigação de estar numa constante pesquisa de formas arquitetônicas consentâneas com o sistema construtivo da época em que ele vive e, se não o fizer, deve ter pelo menos o senso de aplicar um estilo que revele a verdade construtiva". Nesse sentido, consideravam que, "com predominância das linhas verticais, o estilo gótico, por exemplo, pode fornecer ao arquiteto os recursos que ele precisa para completar o esqueleto, de ferro ou de concreto, tão preponderante na construção do tipo arranha-céu" (*O País*, 24-06-1928, p.1 e.4).

O arquiteto e professor Arquimedes Memória, então um dos mais respeitados arquitetos cariocas, era da mesma opinião, afirmando que "Intuitivamente sentimos que para edifícios de pequena base e grande altura o partido predominante de linhas arquitetônicas deve ser o vertical. Dos estilos ocidentais o ogival ou gótico é o que tem esta característica." (*O País*, 08-07-1928, p. 1)

Já Cypriano de Lemos considerava que o caráter utilitarista do arranha-céu não se coadunava com o emprego do estilo gótico, transformando o edifício num "monstrengo, um pastiche" (*O País*, 08-07-1928, p.1).

Com relação ao processo construtivo mais adequado para a construção de arranha-céus (pergunta 6), a opinião de Lucio Costa é a de que, embora a estrutura metálica seja "a única compatível com os verdadeiros arranha-céus – que não só se elevam a alturas fantásticas como mergulham em vários andares subterrâneos -", para nós brasileiros, "que fazemos pseudo-arranha-céus [...], basta o concreto, que oferece vantagens de ordem financeira e técnica, satisfazendo à necessidade de momento".

Nesse ponto, Lucio questiona a capacidade criadora dos arquitetos norte-americanos, com palavras que podem ser aplicadas também ao contexto brasileiro do período:

Os americanos, sem estilo próprio, sem passado de arte, imigram para a Europa em busca de elementos de inspiração e impressionados com as maravilhas do passado, tratam logo de aplicar aos arranha-céus todos os detalhes que trouxeram. Essas transposições de motivos chegam às vezes a resultados absurdamente caricatos.

E, em mais um discreto aceno às novas propostas arquitetônicas européias, critica o ecletismo então predominante nas novas construções do Rio de Janeiro:

Tendo em casa os originais [os europeus] puderam sentir melhor o quanto é irritante, mentirosa e desonesta essa imitação de estilos que já passaram com as gerações que os criaram. E foi esse o ponto de partida do grande movimento regenerador e purificador que se observa nas artes em toda a Europa. E é dessa orientação que podemos esperar um verdadeiro estilo do arranha-céu.

Embora Lucio não mencione nominalmente ninguém, é bastante possível que o arquiteto estivesse se referindo às propostas de Le Corbusier, cujo Plano *Voisin*, apresentado em 1925 no Pavilhão de *L'Esprit Nouveau* da *Exposition Internationelle des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, tinha sido mencionado por vários participantes do inquérito, como José Cortez e Ângelo Bruhns, Nereu Sampaio e Nestor Figueiredo.

Tais observações de Lucio Costa indicam uma mudança de opinião da sua parte, pois, poucos meses antes, em abril daquele mesmo ano de 1928, Lucio manifestara dúvidas quanto aos "estilos francamente modernos" que considerava "arriscados", "mesmo quando adaptados com moderação às ideias de Le Corbusier" (Pinheiro, 2011: 201)[8].

[8] Não é possível saber quais seriam esses estilos 'francamente modernos', mencionados por Lucio Costa. Mas pode-se imaginar que trata-se das tendências presentes na Exposição das Artes Decorativas e Industriais Modernas, realizada em Paris, em 1925. Como se sabe, Le Corbusier participou desta exposição, com seu Pavilhão de *L'Esprit Nouveau*.

Finalmente, quanto à sexta e última questão do inquérito - *"Acha o arranha-céu compatível com o nosso ambiente?"*, Lucio considera "o arranha-céu perfeitamente aceitável, uma vez que o desenvolvimento do Rio de Janeiro o justifique, como parece estar justificando. Sou apenas pessimista quanto à sua realização como monumento de arquitetura." E, para explicar tal afirmação, passa a criticar veementemente o conjunto de edifícios de 15 a 20 andares da Cinelândia, projetados não por arquitetos, mas por engenheiros, e que "se entrechocam e se comprimem em poucos metros de testada e desenvolvem as suas fachadas em becos estreitos de serviço", com autorização dos poderes públicos (figura 3).

Assim, Lucio, em sua resposta, não aborda o impacto paisagístico dos arranha-céus na marcante paisagem da cidade do Rio de Janeiro, aspecto que parece ser o objetivo da pergunta – ou que, pelo menos, foi o aspecto mais comentado por todos os entrevistados, ainda que com opiniões divergentes.[9]

Em suas respostas, percebe-se a preocupação de Lucio em enfatizar as especificidades da formação dos arquitetos em relação a seus concorrentes mais diretos: os engenheiros civis e os empreiteiros. Uma dessas especificidades seria justamente o recurso, utilizado por Costa, de discorrer amplamente sobre a história da arquitetura mundial – área de conhecimento que, à época, constituía uma das principais distinções entre o campo disciplinar da arquitetura e aquele de seus principais concorrentes no campo da construção civil.

Também causa certa surpresa a ausência de qualquer menção direta a Le Corbusier em seu depoimento, já que o arquiteto franco-suíço não era desconhecido no ambiente cultural carioca, e que o próprio Costa já manifestara conhecimento de

[9] A esse respeito, as respostas variavam. Cortez e Bruhns, por exemplo, não acreditam que o "aspecto francamente utilitário [dos arranha-céus] possa se enquadrar em ambiente montanhoso e pitoresco como o Rio de Janeiro"; já Arquimedes Memória considera que, "diante das proporções gigantescas da nossa natureza [o arranha-céu] é perfeitamente enquadrável".

suas ideias pouco tempo antes da realização do inquérito de *O País*, como já mencionado.[10]

Finalmente, cabe lembrar que, no final de 1929, pouco mais de um ano após a realização deste inquérito, Le Corbusier apresentaria suas ideias urbanísticas no Brasil, desenvolvendo planos arrojados para o Rio de Janeiro e para São Paulo, compostos por enormes estruturas verticalizadas. A partir desse momento, a presença do arquiteto franco-suíço no Brasil teria enorme impacto nos rumos posteriores da arquitetura brasileira em geral, e na trajetória do arquiteto Lucio Costa em particular – que, em 1931, promoveria uma súbita guinada na orientação do ensino de arquitetura ministrado na ENBA, contratando professores claramente engajados na difusão dos ideias modernistas em arte e arquitetura, como o pintor Celso Antônio e o arquiteto Gregori Warchavchik,[11] como é amplamente reconhecido pela historiografia da arquitetura brasileira.

O presente texto tem por objetivo apresentar algumas das ideias, motivações e dúvidas que animavam a figura de Lucio Costa – um dos mais famosos arquitetos modernistas brasileiros - ao final da década de 1920, em seus anos de formação, com o intuito de contribuir para um melhor entendimento da excepcionalidade de sua trajetória posterior, à luz do contexto brasileiro daquele momento.

**Bibliografía**

Capello, Maria Beatriz Camargo (2005). *Arquitetura em revista: arquitetura moderna no Brasil e sua recepção nas revistas francesas, inglesas e italianas (1945-1960).* (Tese Doutorado) FAUUSP.

Ferraz, Geraldo (1966). Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil. MASP.

[10] No já mencionado artigo "O Concurso para a Embaixada Argentina", Costa afirma considerar as ideias de Le Corbusier "arriscadas" *(O Jornal*, 28/04/1928, p. 4).

[11] Cabe notar que Celso Antônio e Warchavchik foram nomeadamente elogiados por Le Corbusier durante esta estadia em São Paulo, em 1929 (FERRAZ, 1966, p. 28).

L'architecture d'aujourd'hui dans l'Amérique du Sud. *Cahiers d'Art*, no. 2, fevereiro de 1931. In CAPPELO, p. 73

O arranha-céu e o Rio de Janeiro (1928, julho 01). *O País*, p. 6. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/34369.

O arranha-céu e o Rio de Janeiro (1928, julho 08). *O País*, p. 6.

O arranha-céu e o Rio de Janeiro (1928, junho 24). *O País*, p. 6.

O Concurso para a Embaixada Argentina. (1928, abril 28). *O Jornal*, p. 4.

Pinheiro, Maria Lucia Bressan (2011). Neocolonial, modernismo e preservação do patrimônio no Brasil. EDUSP.

Warchavchick, Gregori. "L'architecture d'aujourd'hui dans l'Amérique du Sud". *Cahiers d'Art*, no. 2, fevereiro de 1931, p. 103-4.



Figura 1. Residência Raul Pedrosa, Rio de Janeiro. Projeto de Lucio Costa e Fernando Valentim (1925/26). Foto da autora (2004)

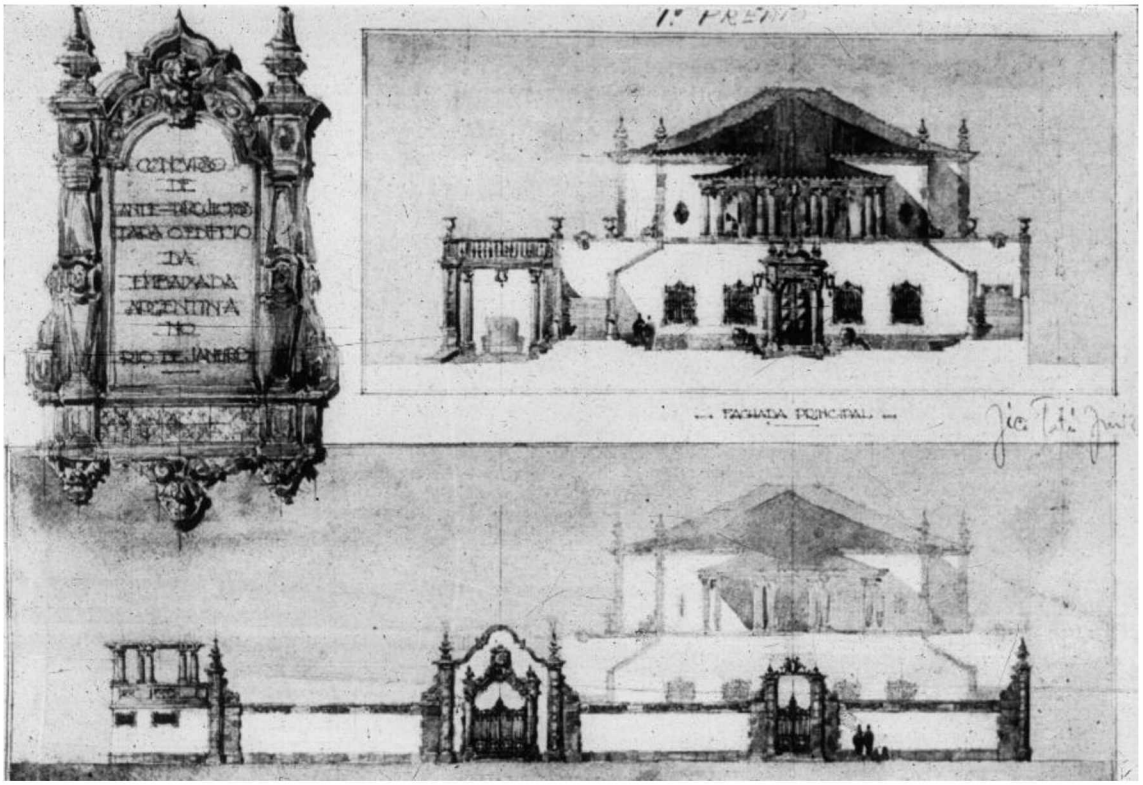


Figura 2. Projeto de Lucio Costa, vencedor do concurso de projetos para a Embaixada Argentina no Río de Janeiro, em 1928. Acervo FAUUSP




Figura 3. Conjunto de arranha-céus da Cinelândia, no Rio de Janeiro – alvo de forte crítica da parte de Lucio Costa. Foto de Augusto Malta, 1935. Acervo BNdigital

# Projetar o arranha-céu na América: traduções e transformações entre Itália e Brasil

**Aline Coelho Sanches**
Instituto de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo (IAU-USP)
alinecoelho@sc.usp

Como outras cidades da América Latina, ao longo do século XX, São Paulo, no Brasil, passou por mudanças importantes. A partir da década de 1940, elas estiveram vinculadas ã aceleração da industrialização, a um grande acréscimo de população, foram acompanhadas de desigualdades e, como mostrou Sarah Feldman (2005), presenciaram a intensificação da verticalização do centro e bairros consolidados da cidade, conjunta à expansão horizontal e periférica dos seus limites – lugar da moradia para a população de baixa renda, direcionada pela indústria. A classe média cresceu, assim como as atividades de serviços, paralelamente à diversificação e incremento dos empreendimentos imobiliários, em um ciclo de transformações urbanas de caráter metropolitano, que ecoava a crescente influência da cultura norte-americana na cidade e no país, incluindo ideias urbanísticas que haviam se desenvolvido nos Estados Unidos na década de 1920 e que se difundiam por via de agentes, planos, da legislação e do zoneamento, e das prãticas incorporadas pela administração municipal.

Foi para essa São Paulo que se dirigiram alguns arquitetos europeus após a Segunda Guerra Mundial,[12] movidos por razões diversas que incluíam maiores possibilidades de trabalho, dadas pelo enorme volume de novas construçóes, e de refazer a própria história em um país menos envolvido com os palcos da guerra e que, ainda por cima, ganhava a atenção dos centros hegemônicos de cultura como lugar de produção da arquitetura moderna. Dotada de um forte campo cultural, como outras

[12] Sobre a imigração de arquitetos e artistas para São Paulo ver Sanches, A. C. (2024); Lanna, A. L. D., Peixoto, F. A., Lira, J. T. C. de., & Sampaio, M. R. (2011).

cidades de países da América Latina, e da mistura de culturas, tal qual apontou Beatriz Sarlo (2009), em São Paulo também se discutiam e inventavam respostas ao problema da construção da identidade nacional, do qual participavam os frutos das artes e da arquitetura, uma pauta que se colocou de formas diversas para alguns desses arquitetos imigrantes recém-chegados, apesar de sua condição de estrangeiros, como foi o caso do arquiteto italiano Giancarlo Palanti.[13]

Na cidade, ele teve a oportunidade de projetar e construir diversos edifícios em altura, ao contrário do que ocorrera em sua experiência italiana, e contribuir a indicar, com eles, uma imagem para a metrópole no Brasil. Como foram esses projetos é a pergunta que coloco diante desse quadro. Proponho a comparação entre dois deles – aqueles para o *Edifício Itália*, de 1951, e para o *Conde de Prates*, de 1952 –, para ajudar a delinear algumas respostas e contribuir a demonstrar minha hipótese de que nesse cenário de experimentação do desenho dos arranha-céus na América, que envolveu diferentes agentes e condicionamentos, esses projetos foram exemplos da mistura de culturas, com absorções e rejeições da cultura local, não sem contradições, e não foram a simples reprodução de formas trazidas da Europa ou dos Estados Unidos, resultando em algo diverso e novo que incluía inovações formais para tentar efetivar edifícios como um paralelepípedo puro e a cortina de vidro, próximas no tempo das experiências norte-americanas.

A chegada de Palanti ao Brasil, em outubro de 1946, foi motivada pela busca por trabalho, diante da Itália do imediato pós-guerra à espera da reconstrução, e se apoiava nas possibilidades de obter encomendas por via dos contatos dos familiares em São Paulo de sua então noiva. Ele era um sobrevivente, um *partigiano* que durante a guerra lutou contra o Fascismo. Formado em 1929, no Politécnico de Milão, cidade onde nasceu, em 1906, logo associou-se a seus colegas de curso Franco Albini e Renato Camus. Ligou-se, inicialmente, ao *Novecento,* trabalhando

[13] Sobre Giancarlo Palanti ver Sanches, A. C. (2024) e Sanches (2004). Sobre a trajetória brasileira de Palanti ver também Rocha, A. M. (1991).

também com Gio Ponti e influenciado por suas ideias sobre uma produção artesanal e industrial de caráter italiano, difundidas nas páginas de *Domus*. Pouco tempo depois, porém, ainda no início dos anos 1930, envolveu-se com o chamado "racionalismo" e os direcionamentos dados pelo crítico napolitano Edoardo Persico e pelo arquiteto Giuseppe Pagano na revista *Casabella*, onde passou a trabalhar, muito jovem, como redator, a partir de 1933, em um momento em que muitos arquitetos acreditavam que o regime poderia ser um apoiador da realização de uma arquitetura moderna e italiana (Sanches, 2024). Com Persico e os artistas Marcello Nizzoli e Lucio Fontana projetou, em 1935, o Salão de Honra da VI Triennale di Milano, realizado no início de 1936. Esta foi uma importante ocasião de questionamento pelos autores das escolhas feitas pelo regime sobre a linguagem em arquitetura que deveria representá-lo, em um momento do início de tomada de posições diante da invasão da Etiópia por Mussolini e de sua ambição de construir um império.

Em 1941, durante a guerra, ocorreu a famosa denúncia de Pagano, em texto da revista, a respeito dos edifícios monumentais e da "falsa tradição" identificada nos projetos não racionalistas escolhidos pelo governo para os concursos para a Exposição Universal de Roma, que deveria ocorrer em 1942, marcando a ruptura de Pagano com o regime e o sequestro, pelo Fascismo, daquele número do periódico. Em 1943, em função de suas posições e após a prisão de Pagano, *Casabella* foi suspensa por um decreto. Palanti era vice-diretor da revista desde o ano anterior, em 1942, portanto, durante esse período de embates. Depois da guerra, em março de 1946, ele havia assumido, com Albini, a direção da retomada por poucos números do periódico, agora intitulado *Casabella-Costruzioni*, incluindo aquele em homenagem a Pagano, morto, em 1945, no campo de concentração de Mauthausen. A revista logo foi novamente interrompida, para ser enfim retomada como a *Casabella-Continuità* de Ernesto Nathan Rogers, em 1953.

Durante sua atuação como arquiteto naquela Itália dos entreguerras, Palanti projetou um pequeno conjunto de edifícios. Boa parte deles não ultrapassava cinco a seis pavimentos e se destinava à habitação popular, realizados para o *Istituto Fascista Autonomo delle Case Popolare*. Um pouco mais alto, com sete pavimentos, foi o projeto para o edifício para M. Ceretti, na Via Pacini, 23, em Milão, construído entre 1934 e 1936, que tinha esse número de andares por seguir o gabarito e a cortina edilícia daquela (naquele momento) nova parte da cidade. Os edifícios efetivamente altos apenas compareceriam na sua trajetória italiana no projeto não realizado para o bairro *Milano Verde*, de 1938, desenhado com Pagano, Albini, Ignazio Gardella, Giulio Minoletti, Giacomo Predaval e Giovanni Romano, sob o signo de um "rigoroso racionalismo" e inconciliável com o tipo de monumentalidade que o regime queria expressar a partir de 1936, como disseram Giorgio Ciucci e Francesco Dal Co (1991). Embora o desenho daquela sequência de lâminas de quase vinte andares ocupasse um papel monumental no conjunto, não o fazia, como já dito acima por via das palavras dos historiadores italianos, com a mesma representação monumental então escolhida pelo Fascismo.

Depois de uma década e da experiência da guerra e da imigração, em 1949, já com quase três anos de sua chegada em um Brasil democrático e naquela São Paulo em metropolização, Palanti projetou o Lily, um edifício de apartamentos para aluguel de onze andares, para a família de sua noiva, um de seus primeiros projetos no país. Se o seu exterior ressoava os edifícios que vinham sendo construídos na Milão do pós-guerra, seu interior, no entanto, revelava um painel do artista Roberto Sambonet, também ele recém-imigrado da Itália, que buscava uma representação do Brasil por via da sua natureza. No mesmo ano, Palanti desenhou com outra arquiteta imigrante, Lina Bo Bardi, vinda ao Brasil, como ele, em outubro de 1946, a *Nova Sede da Rádio Tupi*, um edifício horizontal de uso misto e dez pavimentos (doze, contando o nível mais baixo da rua), coberto por uma fachada completamente

envidraçada, contemporâneo às experimentações de ambos para produção de um mobiliário brasileiro no Studio de Arte Palma.[14]

Mas foi somente a partir de 1951, que Palanti começou a projetar uma série de edifícios localizada em pontos importantes da cidade, como aqueles para o Conde Attilio Matarazzo e dois anteprojetos para o *Edifício Itália* – a nova sede do *Circolo Italiano* –, um clube da colônia italiana que em 1950 havia retomado suas atividades interrompidas durante a guerra. O *Circolo* pretendia construir um edifício no seu terreno então ocupado por um casarão na Avenida Ipiranga, esquina com a Rua São João e em diagonal à Praça da República, no chamado Centro Novo de São Paulo.

Palanti passou, com isso, a dar a sua contribuição como arquiteto a um complexo processo de definição das formas para a verticalização da cidade. Recentemente a historiadora da cidade Vanessa Fernandes Corrêa (2025) demonstrou parte dos embates deste processo, avaliando os caminhos da aprovação pela Prefeitura de São Paulo de quatorze projetos para arranha-céus, entre 1946 e 1957,[15] quando evidenciou as negociações com os quadros técnicos da gestão municipal para acatar seus desenhos, assim como as adaptações de normas e decretos para efetivar a forma pura para estes edifícios, evitando o escalonamento dos seus topos que até então deveriam ser reduzidos conforme cresciam em altura, proporcional às larguras das vias, em acordo com a legislação vigente desde 1934. Estes embates estiveram vinculados, segundo ela, não só à estratégia simbólica para a cidade proposta pelo Plano de Avenidas, de 1930, do engenheiro e depois prefeito de São Paulo, Prestes Maia, como englobaram decisões de gestores, políticos, técnicos, investidores da elite e arquitetos, e contribuíram a formar uma nova imagem metropolitana. A avenida Ipiranga, considerada por Maia o trecho mais importante do Plano, ocupou aí um papel particular, recebendo em 1940 um decreto-lei especial que permitia construções mais altas nas esquinas e maior liberdade formal, de maneira que nas

[14] Sobre o Studio de Arte Palma ver Sanches, A. C. (2003).

[15] O projeto para o Edifício Itália de Palanti não constou desse conjunto.

vias de ao menos 30 metros, a altura máxima poderia atingir 135 metros e as alturas acima da mínima de 39 metros, no alinhamento dos lotes, deveriam responder à diminuição das áreas nos edifícios, construindo os chamados "corpos sobrelevados", que passavam a ser mais regulares e sem empenas cegas, sobre os embasamentos nos limites da calçada (Correia, 2025).

Foi esse exatamente o contexto do projeto de Palanti na Ipiranga. Não por acaso, suas duas propostas agora alcançavam mais de 30 andares,[16] isto é, cerca de mais de cem metros, extrapolando, portanto, todas as alturas experimentadas por ele nos seus projetos na Itália, e aproveitando a permissão acima para ampliar a altura naquela esquina considerada ponto focal.

Nas duas propostas de Palanti para o *Edifício Itália*, a forma do edifício e a forma da cidade se entrelaçavam para colocar o arranha-céu em cena e fazer dele um marco na paisagem da metrópole. O embasamento de ambas propostas previa lojas e galerias em continuidade com a rua e era alinhado ao lote, seguindo a legislação mencionada anteriormente (figura 1). Já o corpo intermediário abrigava escritórios e a sede social do *Circolo Italiano*. No primeiro projeto, o mezanino para o clube nesse corpo intermediário apresentava recortes sinuosos na laje entre os pilotis que ressoavam as curvas de projetos de Oscar Niemeyer, indicando a incorporação de alguns elementos então difundidos como representantes do que seria uma arquitetura moderna e "brasileira" (figura 2). O corpo destacado de apartamentos tinha uma complexa planta simétrica, seguia os limites do lote e deixava seu miolo livre, marcando a esquina com o seu volume não regular (figura 3).

O segundo projeto usava um jogo de côncavos e convexos, em busca da melhor solução para construir aquele ponto focal da cidade. O embasamento convexo acompanhava o formato do lote e seus limites, como já dito, enquanto o corpo

[16] Palanti, G. (1951) Edifício Itália: nova sede do Circolo Italiano. P P172/725.2 EI V.1-2; Palanti, G. (1951) Edifício Itália: nova sede do Circolo Italiano PE P172/725.2 EI Acervo Biblioteca FAUUSP.

intermediário côncavo dialogava com as formas da arquitetura de Ponti daqueles anos e incluía quinas que escavavam o volume em terraços, usando um recurso típico do grupo de arquitetos racionalistas italianos dos círculos de Palanti. Por fim, o corpo aparecia como uma torre convexa destacada e regular, marcada por uma sequência de terraços em meio círculo, coroada por um pequeno volume também convexo (figura 4).

Os dois projetos não foram construídos. Em 1953, o *Circolo* organizou uma concorrência internacional para o desenho do edifício, convidando Ponti, a construtora de Gregori Warchavchik, o arquiteto alemão, também imigrado, Adolf Franz Heep (com o incorporador Otto Meinberg), e o casal de italianos imigrados Maria Bardelli e Ermano Siffredi, (com o construtor Nelson Scuracchio) (Lores, 2024). Heep saiu vencedor com um projeto de 46 pavimentos, driblando a legislação. O projeto de Ponti para o *Edifício Itália* estabeleceu os princípios básicos que seriam levados mais tarde por ele para o seu projeto para o arranha-céu *Pirelli*, em Milão, de 1956, como lembrou o historiador da arquitetura Paulo Fujioka (1996). Com isso, o antigo chefe de Palanti também ensaiou na América Latina a sua solução para o edifício em altura.

Ainda em 1951, Palanti ligou-se à Construtora Alfredo Mathias e no ano seguinte tornou-se diretor da sua Seção de Projetos, quando realizou uma série de prédios para diferentes programas, incluindo o edifício de escritórios chamado *Conde de Prates*. Construído sob forma de incorporação, pela Segurança Imobiliária S.A., ele teria mais de 30 pavimentos e foi projetado para o terreno antes ocupado por um dos casarões ecléticos do Conde de Prates, ao lado do Viaduto do Chá, no antigo centro, em frente ao Vale do Anhangabaú. Os responsáveis pelo empreendimento faziam parte das elites paulistanas como Fábio Prado e Jayme da Silva Telles, respectivamente presidente e acionista da incorporadora, e Guilherme Prates, proprietário da terra e do edifício, como elucidou Corrêa (2025), que ainda afirmou

este ter sido o primeiro arranha-céu de São Paulo a ter uma volumetria pura e a fachada completamente envidraçada, sem brises.

O projeto já estava sendo desenvolvido desde a metade dos anos 1940 e havia recebido propostas de diferentes profissionais, incluindo o arquiteto Elisiário Bahiana, autor do vizinho Viaduto do Chá.[17] Estas propostas apresentavam uma torre livre dos edifícios ao redor, tributária do formato do lote do antigo casarão, ligado ao desenho do plano do urbanista francês Antoine Bouvard para o Vale (Castroviejo Ribeiro, 2014; Corrêa, 2025) e apresentavam ou não o escalonamento do topo (Falbel, 2003; Sanches, 2004; Corrêa, 2025). Na reforma do projeto elaborada por Palanti foram mantidos o programa de escritórios, o duplo acesso no nível do Vale do Anhangabaú e no nível da Praça do Patriarca/Viaduto/Rua Libero Badaró, a estrutura e a planta-tipo com seu núcleo central de circulações e banheiros. O arquiteto, no entanto, redefiniu o invólucro e aspectos dos interiores, no que chamou de "radical reforma do projeto" (Sanches, 2017). Como uma das mencionadas propostas anteriores para o *Conde* – submetida para aprovação no início dos anos 1950 por Mathias e que negociava com os técnicos da prefeitura pelo desenho de um volume sem escalonamentos –, Palanti propôs um volume puro, um paralelepípedo sem o topo escalonado, beneficiando-se mais uma vez de exceções na legislação para edifícios em pontos focais (figura 5). Vale dizer que a procura pelo desenho do arranha-céu como um volume puro, sem escalonamentos e as negociações com a legislação para alcançá-lo ocorria também em outras cidades, como bem demonstrou Diana Agrest (1977) para o caso de Nova Iorque, evidenciando o quanto o corpo dos edifícios ganhou com isso todo papel simbólico que recebiam antes as cristas e bases.

[17] A respeito dessas propostas anteriores ver Carrilho, M. J. (2014); Castroviejo Ribeiro, A. J. (2014); Castroviejo Ribeiro, A. J. (2010); Souza, R., & Ribeiro, A. (2020). A trajetória e papel de Palanti para o edifício não foi o foco destes trabalhos.

Ainda em relação às propostas anteriores para o *Conde de Prates*, Palanti radicalizava o envidraçamento das quatro fachadas, recuando os pilares revestidos de granito em relação aos caixilhos, fazendo com que o pano de vidro corresse o perímetro do andar. Ele marcou a fachada com o ritmo horizontal por via de duplas vigas diante do vidro, revestidas de pastilhas claras, que assinalavam as lajes (onde se apoiavam os vidros) e serviam de peitoril, fazendo-as parte de um plano contínuo de fachada. Esse ensaio de uma cortina de vidro ainda era emoldurado pelas grossas quinas revestidas com as mesmas pastilhas, deixando evidente sua origem milanesa e o diálogo com os então recentes edifícios envidraçados com curtain wall norte-americanos. Entre estes últimos estava o Secretariado das Nações Unidas, em Nova Iorque, cuja construção foi iniciada em 1947 e completada em 1951, com Oscar Niemeyer e Le Corbusier no grande grupo responsável por seu projeto; o Lake Shore Drive, em Chicago, em 1951, com projeto de Mies van der Rohe; e a Lever House, também em Nova Iorque, com o escritório SOM como um dos projetistas, cuja construção iniciou-se em 1950 e foi inaugurada em 1952. A Lever House foi pioneira na sua cidade a ter as quatro fachadas cobertas initerruptamente com vidro (o Seagram Building, projetado por Van der Rohe, foi inaugurado somente em 1958).

Palanti não propunha para o *Conde de Prates* o uso do *brise-soleil* para controle da iluminação e calor,[18] um recurso visto como característico da chamada arquitetura moderna e brasileira, difundido pela fachada norte do *Ministério da Educação e Saúde* (MES) no Rio de Janeiro, projeto de 1936, finalizado em 1943, que teve Niemeyer em sua equipe, liderada por Lucio Costa com a consultoria de Le Corbusier. Ele priorizava o envidraçamento e confiava nas esquadrias de alumínio com perfis especiais sem parafusos ou rebites visíveis, e com grande resistência à oxidação, fornecidas pela Fichet & Schwartz-Haumont, imaginando a possibilidade de uso de vidros duplos, embora o conforto térmico prometido não tenha se efetivado. Não parece um acaso que uma publicidade da empresa Alumínio do

[18] Para mais informações sobre isso ver Sanches (2017).

Brasil S.A. (Albra), veiculada na revista *Acrópole*, em julho de 1955, destacasse a durabilidade do alumínio e trouxesse o slogan de que aquela era a esquadria escolhida pelos maiores arquitetos do mundo, com uma imagem do *Conde de Prates* e outra do Secretariado das Nações Unidas, acrescidas das grandes quantidades de esquadrias utilizadas em ambos.[19]

As esquadrias do *Conde de Prates* eram moduladas, de laje a laje, em um pano basculante, uma janela de correr sobre o peitoril e, por fim, uma bandeira basculada por uma sofisticada alavanca com cabo de aço interno. Apesar da recusa dos brises, o MES não deixava de ser um antecedente ao projeto, cuja fachada sul completamente envidraçada, uma novidade naquela escala naquela época, também foi um prenúncio pioneiro de uma cortina de vidro, com sua caixilharia metálica contínua que cobria as lajes, igualmente produzida pela Fichet (Segre, 2013). O *Conde de Prates* mostrava, assim, os trânsitos de diferentes culturas arquitetônicas e suas tecnologias, embora pudesse parecer apenas inserido no sentido que o termo International Style ganhou no pós-guerra, tratando dos edifícios influenciados por aqueles projetados por Mies van der Rohe em Chicago, como o Lake Shore Drive, inaugurado em 1951, com suas torres retangulares, envidraçadas, a retícula na fachada e a sua representação de produto de uma sociedade altamente tecnológica (Lampugnani, 1986).

Para o grande embasamento do *Conde de Prates*, Palanti também propôs o vidro e projetou uma varanda/marquise em balanço ao redor do nível da rua Libero Badaró, recuando as pilastras dos projetos anteriores e retirando o seu caráter áulico, a fim de alcançar uma maior impressão de união do corpo e da base do edifício. Essa varanda/marquise permitia ver o Vale do Anhangabaú e acessar o edifício, como uma extensão do percurso na metrópole, mantendo o terraço público acordado

[19] A descoberta da imagem dessa publicidade deve-se a Souza, R., & Ribeiro, A. (2020)., embora ali ela seja referenciada em agosto de 1955, enquanto trata-se de publicidade na edição 202 da Acrópole de julho daquele ano.

entre os proprietários e a municipalidade, inspirado pelo terraço do palacete que ocupava o lugar anteriormente,[20] e estabelecendo uma relação mais estreita com a cidade. Para o interior, na entrada/passagem que continha hall dos elevadores entre a varanda/marquise para o Vale e a varanda/marquise para a Rua Libero Badaró, projetou um complexo jogo de reflexos entre o vidro e o mármore que revestia as paredes, deixando evidentes, mais uma vez, os ecos de parte da cultura arquitetônica moderna italiana.

Em 1954, a estrutura em concreto armado do *Conde de Prates* em construção interessou ao Studio BBPR, quando do projeto da Torre Velasca, construída entre 1956 e 1957, como atestaram as cartas trocadas entre Lodovico Belgiojoso e Palanti (Sanches, 2012), fazendo dessa experiência do arranha-céu na América Latina uma referência para a Itália.

As fotografias do *Conde de Prates* recém-inaugurado, na metade de 1956, mostravam a sua torre completamente iluminada, revelando a monumental imagem de tecnologia e racionalidade e de uma determinada ideia de progresso que Palanti e os demais agentes responsáveis pelas escolhas para o edifício quiseram imprimir à metrópole.

Em 1958, já fora da Construtora Alfredo Mathias, com seu então sócio, o arquiteto brasileiro Henrique Mindlin, Palanti projetou os escritórios da sede brasileira da Olivetti, ocupando todo um pavimento do *Conde de Prates*. Os escritórios continham painéis realizados pelo artista italiano, também imigrado ao Brasil, Bramante Buffoni, que traziam representações do país, expressas em imagens da fauna e da flora, paisagens e cenas populares, além de máquinas e símbolos da escrita (Sanches, 2024). Por via do projeto do seu interior, o edifício se hibridizava mais uma vez e de uma maneira singular com questões da cultura local. O resultado

[20] Sobre esse acordo ver Castroviejo Ribeiro (2014).

disso fazia com que o cotidiano dos funcionários italianos e brasileiros da empresa se desse em meio a uma ideia de Brasil, com objetos e detalhes que traziam ou ecoavam a cultura de design, gráfica e arquitetônica italiana. Quando as persianas estavam abertas, a cidade inundava o espaço através do vidro mostrando sua paisagem também híbrida, fruto de diferentes culturas, que incluía aquela da cidade europeia e da cidade estadunidense.

Ao tratar daqueles interiores, Pietro Maria Bardi, marido de Lina e diretor do Museu de Arte de São Paulo, escreveu que o *Conde de Prates* era uma "obra de arquitetura de remarcável pureza" (Bardi, 1958), verbalizando parte das intenções do arquiteto.

Em frente ao *Conde de Prates* estava o edifício feito para a família do Conde Matarazzo – imigrante italiano que construiu o maior complexo industrial da América Latina, foi um apoiador do Fascismo e era pai do Conde Attílio Matarazzo mencionado acima (figura 6). Revestido de mármore, ele foi fruto de um projeto reformado entre 1935 e 1939 por Vittorio Mopurgo e Marcello Piacentini, antigo opositor do grupo de Palanti na disputa pela linguagem da arquitetura italiana, em especial nos edifícios do concurso para a Exposição Internacional de 1942, que citei anteriormente. O *Edifício Matarazzo* emoldurava com o *Conde de Prates* o viaduto do chá e a passagem do centro velho para o centro novo de São Paulo. Juntos eles confrontavam duas ideias diversas de monumentalidade e de arquitetura, incluindo seu papel como representação das indústrias de um lado e dos edifícios corporativos do capitalismo do pós-guerra do outro, mas também duas representações políticas, uma ligada ao regime autoritário Fascista e a outra a uma determinada ideia de democracia.

Palanti ainda iria desenhar outros arranha-céus no Brasil, incluindo dois no Rio de Janeiro, com Mindlin, onde o concreto aparente assumiria um papel importante no lugar do vidro, em torres projetadas como paralelepípedos puros, forma eleita e conquistada, enfim, para os edifícios em altura.

Os projetos do *Circolo* e do *Conde de Prates*, no início dos anos 1950, mostraram, assim, dois caminhos de experimentação que a América possibilitou a este arquiteto imigrante. Eles envolveram diferentes escolhas para o problema da composição arquitetônica dos arranha-céus e foram entrelaçados à condicionantes e à ação de outros agentes envolvidos com fins de alcançar a torre única, regular e monumental, como desenho ideal dos edifícios altos para melhor representar uma ideia de cidade, de progresso, de tecnologia, de política e de arquitetura. Esse processo não foi somente dependente dos arquitetos, mas nele a cultura arquitetônica moderna teve um papel importante, propondo, com a contribuição por via do desenho desses profissionais, uma imagem para a metrópole na América. No caso específico do desenho de Palanti, ele trazia, ainda, os traços das suas culturas arquitetônicas de partida e de chegada, e aqueles dos Estados Unidos, até traduzi-los em uma língua própria da mistura de culturas de São Paulo, entrelaçando, por via do arranha-céu, a forma da arquitetura e a forma da cidade.

**Bibliografía**

Bardi, P. M. (1958). Uma arquitetura de interiores para a Olivetti. *Habitat*, 49, 1-12.

Blanco, A., & Jackson, L. C. (2009). Entrevista com Beatriz Sarlo. *Tempo Social: Revista de Sociologia da USP*, 21(2), 133–150. https://doi.org/10.1590/S0103-20702009000200007

Carrilho, M. J. (2014), *Distintos edifícios Modernos no centro histórico de São Paulo* [apresentação em Congresso]. III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. São Paulo. https://www.anparq.org.br/dvd-enanparq-3/htm/Artigos/ST/ST-CDR-007-1_CARRILHO.pdf

Castroviejo Ribeiro, A. J. (2010). *Edifícios Modernos e o Centro Histórico de São Paulo: dificuldades de textura e forma*. Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

Castroviejo Ribeiro, A. J. (2014). *Edifício Conde de Prates: o palacete e os edifícios modernos*. III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em

Arquitetura e Urbanismo. São Paulo. https://www.anparq.org.br/dvd-enanparq-3/htm/Artigos/ST/ST-CDR-007-2_RIBEIRO.pdf

Ciucci, G., & Dal Co, F. (1991). *Atlante dell'architettura italiana del Novecento*. Electa.

Corrêa, V. F. (2025) *Negociando o prisma modernista: edifícios altos, legislação urbana e imagem da cidade em São Paulo (1946-1957)*, Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e de Design, Universidade de São Paulo.

Falbel, A. (2003). *Lucjan Korngold. A trajetória de um arquiteto imigrante*. Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

Falbel, A. (2018). Immigrant architects in Brazil: old and new tools for a historiographical discussion. *Cahiers de La Recherche Architecturale, Urbaine et Paysagère*, 2(2). https://doi.org/10.4000/craup.479

Feldman, S. (2005). *Planejamento e zoneamento São Paulo 1947-1972*. Edusp.

Fujioka, P. (1996). *O edifício Itália e a arquitetura dos edifícios de escritórios em São Paulo*. Mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

Lampugnani, V. M. (ed.) (1986) *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th Century Architecture*. Thames and Hudson.

Lanna, A. L. D., Peixoto, F. A., Lira, J. T. C. de., & Sampaio, M. R. (2011). *São Paulo, os estrangeiros e a construção das cidades*. Alameda.

Lores, R. J. (2024). *São Paulo nas alturas: a revolução modernista da arquitetura e do mercado imobiliário nos anos 1950 e 1960*. Companhia das Letras.

Rocha, A. M. (1991) *Uma produção do espaço em São Paulo: Giancarlo Palanti*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

Sanches, A. C. (2003). O Studio de Arte Palma e a fábrica de móveis Pau Brasil: povo, clima, materiais nacionais e o desenho de mobiliário moderno no Brasil. *Risco*, 1, 22–43. https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v0i1p22-43

Sanches, A. C. (2004). *A obra e a trajetória do arquiteto Giancarlo Palanti: Itália e Brasil*. Dissertação de Mestrado, Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo. doi:10.11606/D.18.2004.tde-24062008-100259

Sanches, A. C. (2012). Ernesto Nathan Rogers e a polêmica da arquiteta brasileira. *Risco*, 16, 88–108. https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v0i16p88-108

Sanches, A. C. (2017) A radical reforma do projeto. In Serapião, F (Ed.). *Monolito. Arquitetura do centro de São Paulo* (pp.202-209). Monolito.

Sanches, A. C. (2024). *Artistic Migration: Reframing Post-War Italian Art, Architecture and Design in Brazil*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780367030964-2

Segre, R. (2013). *Ministério da educação e saúde: ícone urbano da modernidade brasileira (1935-1945)*. Romano Guerra.

Souza, R., & Ribeiro, A. (2020). *Edifício Conde de Prates: sucessivos projetos modernos sob uma mesma estrutura* [apresentação em Jornada]. Jornada de Iniciação Científica e Mostra de Iniciação Tecnológica. São Paulo. http://eventoscopq.mackenzie.br/index.php/jornada/xvijornada/paper/view/2056

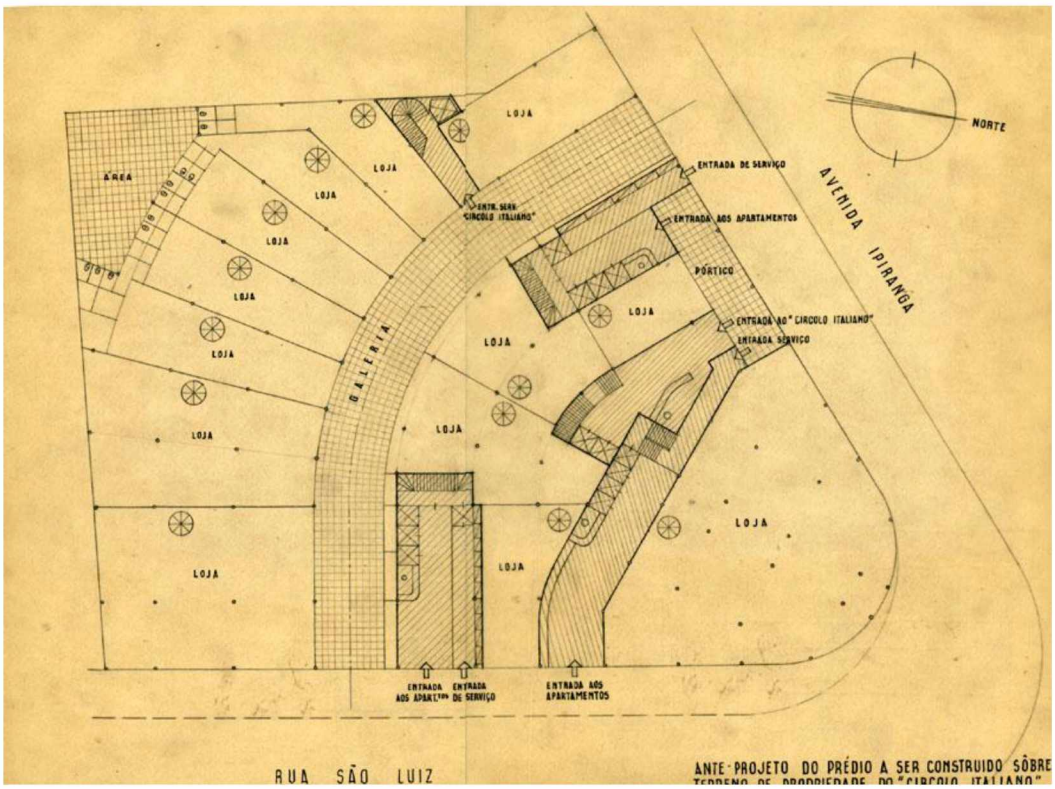



Figura 1. Giancarlo Palanti: 1° Projeto para o *Circolo Italiano* (*Edifício Itália*), São Paulo, 1951, térreo / Fonte: Arquivo Giancarlo Palanti, Acervo da Biblioteca FAUUSP, São Paulo

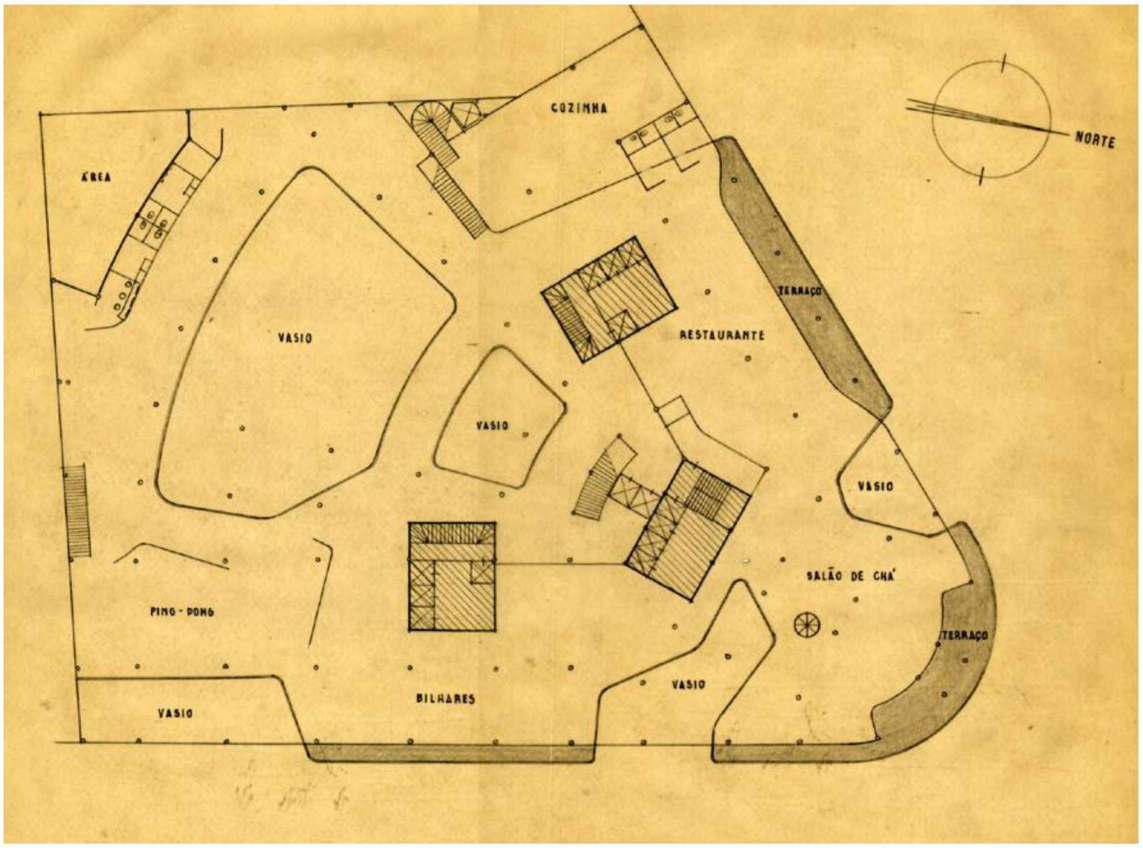



Figura 2. Giancarlo Palanti: 1° Projeto para o *Circolo Italiano* (*Edifício Itália*), São Paulo, 1951, mezanino / Fonte: Arquivo Giancarlo Palanti, Acervo da Biblioteca FAUUSP, São Paulo

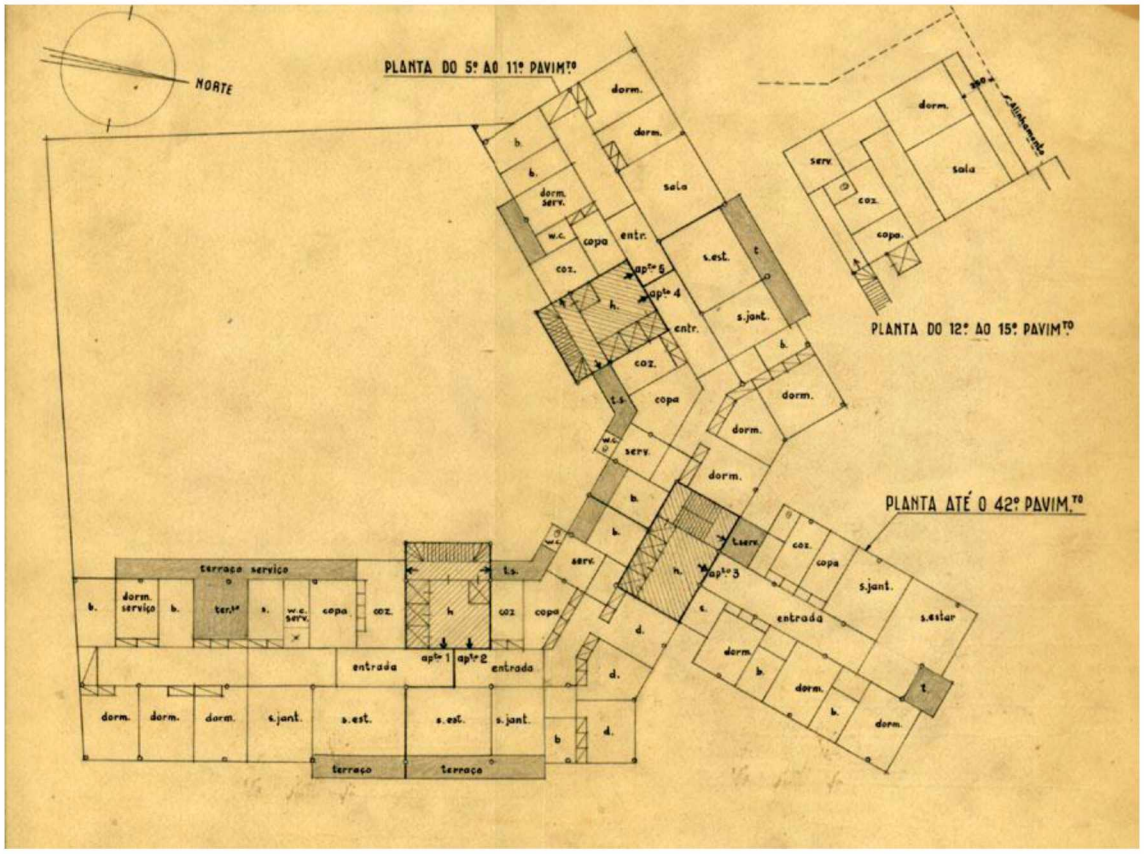



Figura 3. Giancarlo Palanti: 1° Projeto para o *Circolo Italiano* (*Edifício Itália*), São Paulo, 1951, pavimento tipo / Fonte: Arquivo Giancarlo Palanti, Acervo da Biblioteca FAUUSP, São Paulo

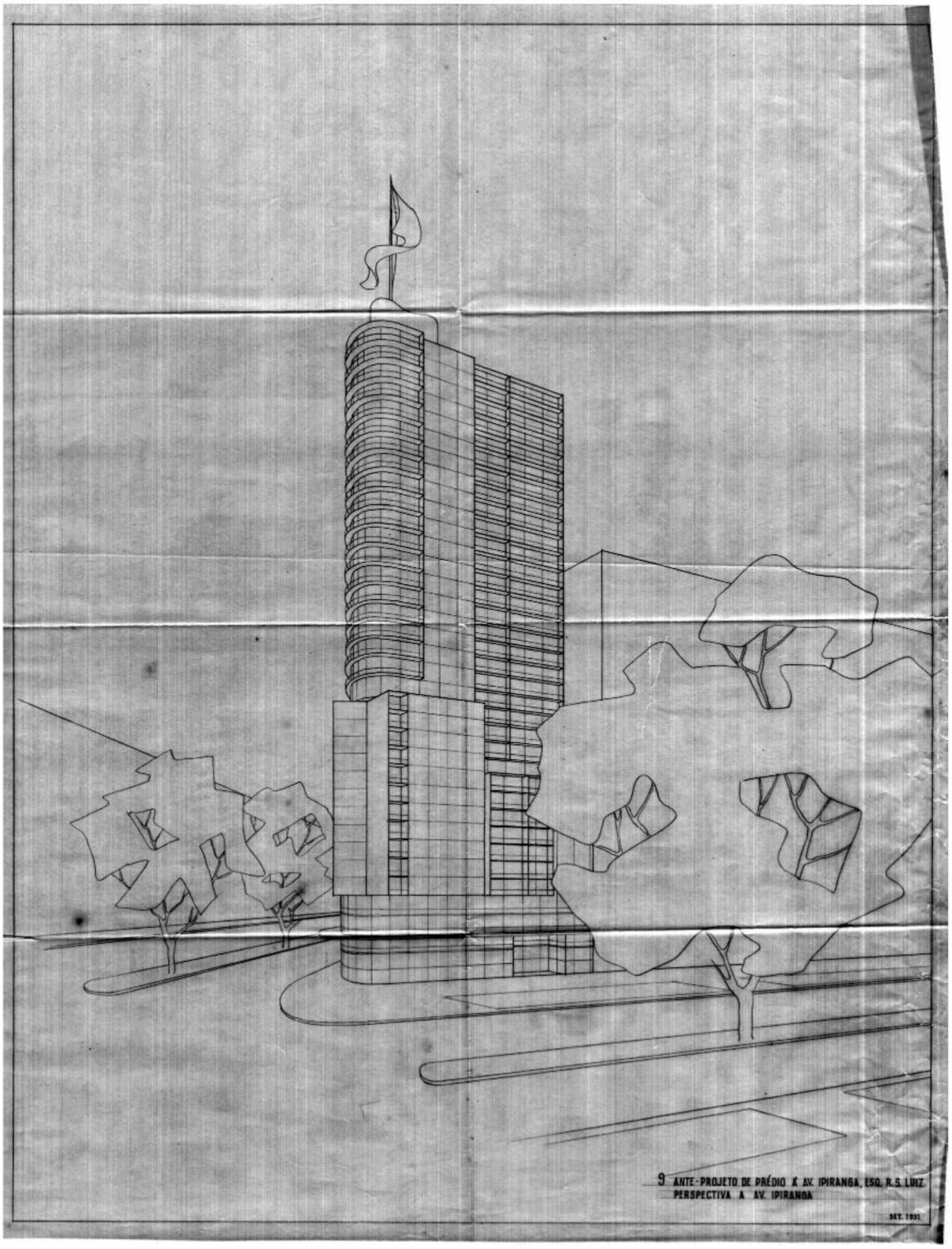



Figura 4. Giancarlo Palanti: 2° Projeto para o *Circolo Italiano* (*Edifício Itália*), São Paulo, 1951 / Fonte: Arquivo Giancarlo Palanti, Acervo da Biblioteca FAUUSP, São Paulo




Figura 5. Giancarlo Palanti: *Conde de Prates* (reforma do projeto), São Paulo, 1952/ Fonte: Arquivo Giancarlo Palanti, Acervo da Biblioteca FAUUSP, São Paulo



Figura 6. Giancarlo Palanti: *Conde de Prates* (reforma do projeto), São Paulo, 1952, Fotógrafo: Boer/ Fonte: Arquivo Giancarlo Palanti, Acervo da Biblioteca FAUUSP, São Paulo

# El aporte de arquitectos e ingenieros italianos a los rascacielos porteños a principios de los años sesenta

**Giovanna D'Amia**
Politecnico di Milano
giovanna.damia@polimi.it

A principios de los años sesenta, en pleno milagro económico, el tema de los rascacielos estaba en el centro de la cultura arquitectónica italiana (pensemos en la Torre Velasca y en el Rascacielos Pirelli de Milán) y fue el objeto, en Europa como en América, de concursos en los que se comparaban ideas a un nivel internacional. Esta comunicación tiene como objetivo analizar el aporte de arquitectos e ingenieros italianos a la reflexión arquitectónica sobre los rascacielos por la ciudad de Buenos Aires, centrándose en dos casos ejemplares: el proyecto de Mario Bigongiari para la Torre Sudameris – que en su versión final, definida en colaboración con el arquitecto milanés Piero Bottoni (1960-61), contenía en esencia la idea de una estructura en forma de árbol desarrollada posteriormente por Bigongiari en el Rascacielos Pirelli (1971-75) – y las propuestas de varios equipos italianos para el concurso internacional del Rascacielos Peugeot (1961-62), un proyecto titánico que – si hubiera sido construido – habría representado, en su momento, "el edificio más alto de América en el Sur" (s/d, 1962a).

## La Torre Sudameris

El proyecto para la nueva sede de la Banque française et italienne pour l'Amerique du Sud (Sudameris) en Buenos Aires es el fruto de una colaboración entre Mario Bigongiari, un arquitecto toscano que emigró a Argentina en 1949, y Piero Bottoni, exponente del Racionalismo italiano con estudio en Milán.[21]

[21] El Banco Sudameris fue fundado en 1910 a partir de la colaboración entre la Banca Commerciale Italiana y la francesa Paribas y tenía sucursales en Argentina, Brasil, Chile, Colombia y Uruguay. El proyecto de Bigongiari y Bottoni fue presentado el 25 de septiembre de 2020 por Giovanna D'Amia y Anna Giurlani (*The Sudameris Tower in Buenos Aires by Mario Bigongiari and Piero Bottoni: An Icon of Finance between Italy and Argentina*) en la conferencia internacional *Made in Italy and the Transatlantic Transfer: Architecture, Design and Planning, 1955-1972* (Politecnico di Milano, 25/9-5/10 2020), en el que posteriormente se presentó la comunicación de J.I. Azpiazu disponible online

La tarea había sido encomendada a Bigongiari en 1958 por Amedeo Serfatti, codirector general de la sucursal argentina, y consistía originalmente en la renovación de la sede de la calle Cangallo (hoy Perón) 500, un edificio de cinco pisos realizado por Mario Palanti entre 1919 y 1924.[22] Pero a la llegada de Mario Brocca – que apoyó a Jacques Graviere como director local de 1960 a 1965 – nació la idea de sustituir el edificio existente con un edificio de treinta pisos, hipótesis que Bigongiari había propuesto "sin que nadie lo hubiera encargado"[23] y que Brocca hizo suya, proponiendo financiar el edificio siguiendo el ejemplo de lo que se había hecho en Caracas para el centro petrolero Angelo di Sapio:[24] las tres compañías petroleras venezolanas propietarias del complejo habían logrado financiar la operación "con dinero que no salía de su bolsillo", encontrando financiación en los fondos de pensiones de los empleados, atraídos por rentabilidades superiores a las remuneraciones bancarias, y habían creado una sociedad inmobiliaria de la que eran inquilinos, de modo que "el reembolso era asegurado y todo entregado en casa".[25]

El proyecto del nuevo rascacielos contó inmediatamente con el apoyo, aunque prudente, de la dirección de Sudameris París, empezando por Ettore Bottoni

---

(https://www.academia.edu/44184414/Mario_Bigongiari_and_Argentina_1949_74_An_architectural_corpus_for_Argentine_Italy). Véase D'Amia y Giurlani, 2025. Por Bigongiari véase también Radovanovic, 2004, p. 144 y D'Amia, 2025, pp. 121-139; para Bottoni véase Consonni, Meneghetti, Tonon, 1990 (sin reportar el proyecto Sudameris).

[22] El edificio incluía una amplia sala para operaciones bancarias y varias zonas perimetrales destinadas a oficinas y alquiladas a terceros. Véase Milán, Archivio Storico Intesa San Paolo, BCI, *Rete Estera - Ufficio Immobili* 1920-2000.

[23] Carlo Brocca, *Cinque anni a Buenos Aires 1960-1965*, manuscrito en el Archivio Diaristico Nazionale di Arezzo, MP/08, p. 67 (texto original: "senza che nessuno gliela avesse commissionata"). El diario está escrito en tercera persona y los protagonistas de la historia tienen seudónimos no muy diferentes a sus nombres reales.

[24] El Centro (1956-57) consta de un complejo de cinco edificios con un rascacielos destinado a sede de tres compañías petroleras: la Venezolana Atlantic Refining Company, la Mene Grande Oil Company y la Texas Petroleum Company.

[25] Brocca, *Cinque anni...* cit., p. 67 (texto original: "con danaro che non uscisse dalle loro tasche" y "il rimborso era assicurato e tutto era girato in casa").

(director general adjunto) quien, con motivo de una reunión en Buenos Aires en febrero de 1960, encargó a Bigongiari un anteproyecto con varias propuestas de factibilidad.

Desde el informe técnico comparativo de las soluciones de anteproyecto presentadas se desprende que el nuevo edificio – formado por una base de cinco pisos destinada al Banco Sudameris y por una torre de más de 20 pisos destinada a oficinas y rematada por un restaurante panorámico – debía construirse por etapas, para poder mantener el banco activo durante la fase de construcción. Esto involucraba la construcción de cuatro pisos subterráneos debajo del edificio existente (tres destinados a garajes, uno a salas técnicas) e implicaba también – debido a la falta de espacio para los trabajos de construcción – una organización de las obras que permitiría la creación de la mayoría de los elementos estructurales fuera del sitio. Los espacios destinados al Banco (el primer subterráneo, las tres salas del sótano con sus entrepisos y el primer piso de la torre) estaban conectados por un sistema de distribución independiente de los destinados a oficinas en los pisos superiores de la torre. Estos presentaban flexibilidad en la subdivisión de los espacios internos, en función de las necesidades de los compradores, y preveían varias combinaciones potenciales, empezando por la posibilidad que la Sudameris quisiera ampliarse en altura, aprovechando también el segundo y el tercer piso de la torre.[26]

Por lo tanto, la primera fase de las obras tenía que consistir en el núcleo de comunicaciones verticales (escaleras y ascensores) como un elemento rígido destinado a funcionar también como estructura de arriostramiento. Y esto se ubicó inicialmente en correspondencia con el patio existente, aunque en una posición

[26] Mario Bigongiari, *Relazione tecnica comparativa delle soluzioni di anteprogetto presentate*, in Archivio Piero Bottoni-DAStU-Politecnico di Milano (después APB), busta 73, fascicolo 1, op. 395.

descentralizada respecto al centro de gravedad de la torre, de manera de dejar una zona de amortiguamiento para los locales en actividad, para evitar la interrupción de los contratos de alquiler y sus repercusiones económicas. Las fases posteriores, que implicaban la finalización de la torre y la demolición del edificio existente para proceder a la reconstrucción del sótano, requirieban en cambio el traslado temporal del banco y el desalojo de los inquilinos.

La solución estructural, que fu desarrollada en colaboración con el ingeniere Federico Camba, sugería la adopción de una estructura de hormigón armado, que era decididamente más barata que una estructura metálica de acero, aunque esta última hubiera permitido una mayor velocidad de ejecución. La estructura perimetral de la torre estaba formada por un entramado de pilares de hormigón armado de sección cuadrada que, en la base, fueron sustituidos por perfiles metálicos huecos (pero que podían rellenarse con hormigón) para reducir al mínimo la sección. De hecho, esta solución se consideró preferible a la hipótesis que preveía una "estructura de transición" formada por grandes vigas correspondientes a los primeros pisos de la torre, para liberar el sótano de cualquier carga estructural. La solución preveía también distinguir entre los pisos del sótano (que tenían que ser realizados con vigas metálicas reticulares) y los de la torre (en hormigón armado con elementos nervados prefabricados), aunque todos presentaban elementos de aislamiento acústico y daban la posibilidad de contener en el interior los sistemas de aire acondicionado y de iluminación.

Las numerosas dificultades que presentaba el anteproyecto de Bigongiari convencieron a la dirección de Sudameris, en junio de 1960, a confiar al arquitecto Piero Bottoni (hermano de Ettore) la función de asesor destinada a generar una revisión sustancial del proyecto. De hecho, Bottoni propuso situar el núcleo rígido para las comunicaciones verticales en el centro geométrico y gravitacional de la

torre, reforzar la continuidad entre el interior y el exterior de la sede del Banco evaluando la hipótesis de una "plaza cubierta", así como resolver el acceso al garaje subterráneo mediante rampas independientes.

En el proyecto presentado conjuntamente por Bottoni y Bigongiari en noviembre de 1960, el núcleo rígido de la torre ocupaba así la posición central, lo que presentaba ventajas desde el punto de vista distributivo y estructural, pero que suponía una reducción de la superficie útil en el sótano y la renuncia a poder empezar las obras manteniendo las oficinas en actividad. En este caso, el programa de los trabajos preveía la construcción del núcleo vertical hasta el nivel necesario para el traslado del Banco y de las oficinas, antes de proceder con el reemplazo del edificio existente y la terminación de la torre hasta la altura establecida. Esta nueva hipótesis también contemplaba la adopción de una solución estructural en forma de árbol, al menos provisionalmente, donde las cargas periféricas de la torre pudieran "resolverse con estructuras de ménsulas para cada piso, descargando sobre el núcleo central [...] o con columnas que en una primera etapa de la obra se descargarían sobre el núcleo central mediante ménsulas provisionales y, una vez construida la base, continuarían en la estructura resistente periférica del mismo".[27] Una solución que, como sugirió Bigongiari, contemplaba también la hipótesis de cargas suspendidas: "según una técnica ya probada – relata Brocca en su diario – se construye una estructura portante central. Una vez arriba, los brazos se extienden como los de un paraguas y las estructuras de los pisos inferiores quedan 'suspendidas' de forma equilibrada".[28]

---

[27] Mario Bigongiari, Piero Bottoni, *Considerazioni su una possibile variante delle ipotesi di lavoro*, s.d., in ABM, busta 73, fascicolo 1, op. 395 (texto original: "essere risolti con strutture a mensola per ogni piano, scaricantesi sul nucleo centrale [...] oppure con delle colonne che nella prima tappa del lavoro si scaricherebbero sul nucleo centrale a mezzo di mensole provvisorie e una volta realizzato il basamento, continuerebbero nella struttura resistente periferica dello stesso"). Se adjuntan al informe los planos de la torre y dos croquis en perspectiva de la zona del sótano.

[28] Brocca, *Cinque anni...* cit., p. 70 (texto original: "secondo una tecnica già sperimentata si costruisce una struttura centrale portante. Arrivati in cima si tendono dei bracci come quelli di un ombrello e vi si 'sospendono' equilibratamente le strutture dei piani inferiori").

La posibilidad de liberar el sótano de elementos estructurales periféricos permitió de repensar la sede del Banco como un espacio unitario dividido en cinco niveles (tres salas y dos entrepisos), como se ilustra en un dibujo en perspectiva guardado en el archivo Bottoni[29] (fig. 1). Lo que también habría permitido, por la transparencia de las paredes de cristal, obtener una continuidad entre la calle y el gran vestíbulo del Banco, equipado con un sistema de escaleras mecánicas para la distribución vertical. Sin embargo, la necesidad de proceder a la exclusión inmediata de los inquilinos desde las primeras fases de construcción chocó con la oposición de Sudameris a rescindir los contratos de alquiler, a pesar del esfuerzo realizado por la dirección argentina para recuperar un antiguo cinematógrafo en la calle Florida donde podría haber sido transferido temporalmente el Banco. Por tanto, el proyecto fue abandonado, no sin la oposición de Bigongiari, que se preguntaba "cómo un trabajo que cuesta muchos millones de dólares puede condicionarse al ahorro de algunos millones de pesos".[30]

Aunque no se realizó, el proyecto de la Torre Sudameris permitió a Bigongiari experimentar con la tipología de rascacielos, anticipando algunas soluciones que habría adoptado una década después, en su obra más conocida. De hecho, la Torre Pirelli de Buenos Aires (1971-75) tiene una estructura de hormigón armado en forma de árbol con un núcleo central para las conexiones verticales y con cuatro ramificaciones principales: la losa del primer piso, la de cobertura y los dos "pisos estructurales" (el duodécimo y el vigésimo tercero) desde donde se suspenden los pisos subyacentes: dos elementos claramente perceptibles en la fachada donde

[29] El boceto difiere de la solución final, donde la primera sala del banco se ubica en un nivel más bajo que el nivel de la calle.

[30] Carta de Mario Bigongiari a Ettore Bottoni, 16 de enero 1961, in ABM, busta 73, fascicolo 1, op. 395 (texto original: "come si possa condizionare un lavoro di molti milioni di dollari al risparmio di qualche milione di pesos").

constituyen dos bandas sólidas en contraste con las superficies acristaladas de los pisos inferiores ocupados por las oficinas.[31]

**El Rascacielos Peugeot**

El concurso para el Edificio Peugeot – que fue convocado el 15 de julio de 1961 por la Sociedad Central de Arquitectos (SCA) en representación de la Foreign Building & Investment Company S.A. (sociedad de capitales argentinos, europeos y norteamericanos) – proponía la realización de un anteproyecto de rascacielos multifuncional de 140.000 metros cuadrados de superficie cubierta,[32] que debería ser construido cerca de la estación de ferrocarril de Retiro, entre Libertador y Esmeralda, a unos metros de donde se levantará la Torre Pirelli. El complejo, formado por una gran placa de base y por una torre, estaba destinado a albergar diversos equipamientos colectivos, así como apartamentos de lujo y oficinas de diversas empresas, y entre ellas las del fabricante de automóviles francés del que tomó su nombre. El concurso, que finalizó en marzo de 1962, contó con la participación de 226 equipos de diseñadores de una treintena de países[33] y concluyó con la victoria del proyecto realizado por los brasileños Roberto Claudio Aflalo, Plinio Croce y Giancarlo Gasperini con el argentino Eduardo Patricio Suárez, que consistía en una torre prismática de 45 pisos con revestimiento en muro cortina.[34] En su

[31] Sobre el edificio, hoy conocido como Torre IRSA (Maipú 1300), cf. s/d, 1974; Bigongiari, 1977; pero ver también la ficha descriptiva en https://www.modernabuenosaires.org/obras/20s-a-70s/torre-pirelli.

[32] El edificio, cuyo coste se había estimado en 20.000.000 de dólares, estaba destinado a oficinas y a un centro comercial y cultural: debía incluir 20 apartamentos a disposición de las empresas, una galería comercial con 40 tiendas, 10 locales bancarios, dos auditorios, una gran sala de recepción con capacidad regulable, tres restaurantes y un garaje con capacidad para 1.500 coches. Cf. s/d 1963 y, para una lectura crítica reciente, Malecki, Bonicatto, Brandoni, 2024.

[33] Entre ellos: 41 de Estados Unidos, 31 de Argentina, 23 de Brasil, 21 de Japón, 10 de Italia, 4 de España y 3 de la Unión Soviética. Véase s/d (1962b).

[34] Lo que comúnmente se considera "un proyecto convencional, que combina con los cánones estéticos del más puro estilo internacional" (Bernal López-Sanvicente, 2012) en el momento del concurso todavía constituía una solución novedosa, aunque su difusión contribuyó en unos años "para convertir la solución de un prisma puro en una tipología repetitiva y repetida" (Malecki, Bonicatto y Brandoni, 2024). El jurado estuvo compuesto por los argentinos Martín Noel (presidente), Francisco García Vázquez, Francisco Rossi

concepción la solución estructural de hormigón armado – puede ser con un asesoramiento del ingeniero italiano Pier Luigi Nervi – renunciaba al núcleo portante central, confiando la sección resistente a dos elementos rígidos rectangulares internos y a cuatro montantes verticales periféricos que salian del volumen dejando visible en la fachada el marco estructural.[35]

La participación italiana consistió en 10 grupos de profesionales, entre los que se destacó el proyecto de Maurizio Sacripanti (fig. 2), que obtuvo una mención honorífica[36] y que recibió muchos elogios en la prensa de la época por la idea de un edificio en torre obtenido mediante la descomposición de volúmenes.[37] Se trata de hecho de un "proyecto precursor, revolucionario, que no apunta a una imagen inamovible" (Tentori, 1962, p. 40),[38] sino que, por el contrario, se basa en diferentes combinaciones, modificables en el tiempo, de bloques de altura variable destinados a las diferentes oficinas, que hacen evidente en el exterior – en alternancia con logias y jardines colgantes – las agrupaciones funcionales internas y que utilizan carteles publicitarios como elemento compositivo.[39]

---

y Alberto Prebisch, por el francés Eugène Beaudouin, por el hùngaro nacionalizado estadunidense Marcel Breuer y por el brasilero Affonso Eduardo Reidy.

[35] En el Centro Archivi di Architettura MAXXI di Roma (*Fondo Nervi*, proyecto n. 1146) se conservan 19 documentos gráficos a partir de los cuales se desarrollaron estudios estáticos de la estructura.

[36] Véase *s/d 1962b e Schere pp. 288-290*. El segundo premio recayó en los franceses J. Binoux y M. Folliasson; el tercero a los españoles J. Bravo, J.M. Fernández Plaza, P. Pintado y Riba y A. Álvarez Martínez; el cuarto a los franceses G. Bize y J. Ducollet; el quinto a los uruguayos M. Pinto, L. Turovlin y E. Besuievski; el sexto a los peruanos C. Arana Holder, A. Orrego Spelucín, J. Torres Higueras y L. Vázquez Pancorbo. A los 6 premios se sumaron 4 menciones, divididas entre grupos de arquitectos argentinos y estadounidenses, y otras 2 menciones honoríficas, asignadas a un grupo brasilero y a uno inglés.

[37] Véase sobre todo Zevi, 1963, para el cual "el jurado, al conceder a Sacripanti una simple mención honorífica, [...] perdió la oportunidad de resaltar adecuadamente una solución muy brillante en conjunto, respondiendo al espíritu del concurso" (texto original: "la giuria assegnando a Sacripanti una semplice menzione d'onore ha [...] mancato l'occasione di segnalare adeguatamente una soluzione assai brillante in tutto, rispondendo allo spirito del concorso").

[38] Texto original: "precorritore, rivoluzionario, che non mira all'immagine inamovibile".

[39] Vease la memoria del proyecto: "La variabilidad de estos volúmenes se obtiene a través de la diferente composición en planta de un determinado número de superficies [...] para obtener una serie de placas que pueden disponerse, según sea necesario, dentro de la malla de la estructura". Sobre el proyecto de Sacripanti (Roma 1916-1996) – elaborado con la colaboración de F. Frigerio, M. Mafai, M.L. Neri, R. Nigro y

De signo contrario es el proyecto de Vico Magistretti, Gian Ugo Polesello y Aldo Rossi (fig. 3) que no renuncia a la "claridad cristalina" de la forma, hasta el punto de que Francesco Tentori en la revista *Casabella* identifica "un orden gigante casi clásico" similar a "la columna de Loos [para el Chicago Tribune] traducida del símbolo a la arquitectura concreta" (Tentori, 1962, p. 40).[40] La estereometría elemental generada por la planta cuadrada se vuelve original gracias a la calificación funcional y figurativa de los pilones verticales periféricos, donde torres cilíndricas de acero, separadas de la superficie en muro cortina del edificio, contienen los elementos técnicos, desde los conductos de aire acondicionado hasta los elementos de circulación vertical.[41] Y la búsqueda de una "forma esencial", más que de una "dimensión límite" en altura o de una perfección en la "medida", es también la base del proyecto de Enrico Castiglioni, Giulio Bacchetti y Edoardo Sianesi (fig. 4), que se caracteriza por la planta triangular y por un volumen que se vuelve más delgado en correspondencia con el área mediana. Sostenida por una estructura interna de acero, también triangular, que se estrecha hacia arriba como el tronco de un árbol, esta conformación genera superficies externas recubiertas de aluminio anodizado con reflejos de bronce que interactúan cromáticamente con el muro cortina en cristales termolux de color verde.[42]

---

L. Tombini – cf. Berselli, 2007; Maggio y La Rosa, 2020; Ferrari, 2023. La documentación se divide entre la colección *Maurizio Sacripanti* de la Accademia Nazionale di San Luca y el Centro Archivi di Architettura MAXXI de Roma (*Fondo Sacripanti*, P1/4). En la expresión plástica del prospecto participó el pintor Mario Mafai, quien creó una perspectiva sobre lienzo pintado con colores muy expresionistas.

[40] Textos originales: "quasi un classico ordine gigante" y "la colonna di Loos tradotta da simbolo in concreta architettura".

[41] La documentación del proyecto está disponible en la Fondazione Studio Museo Vico Magistretti de Milán (n. 405).

[42] Véase Tentori, 1962 y s/d, 1962c, donde se presenta el proyecto junto con el ganador. El proyecto, elaborado con la colaboración de Carlo Barbieri (para los cálculos estructurales) y de Claudio Rabolini (para las instalaciones), se conserva en el Servizio Archivi Storici e Attivitá Museali del Politecnico de Milán. Véase Bossi 2024, pp. 262-263.

Menos conocidas son las soluciones desarrolladas por los demás competidores, ignoradas por la literatura crítica, pero por la mayor parte reconstruibles a partir de la documentación disponible en archivos públicos y privados.[43] El proyecto de Sergio Conti (fig. 5), basado en una clara separación espacial y funcional entre oficinas y equipamientos colectivos organizados en torno a un sistema de "plazas cubiertas", consta de una base de hormigón armado y de un bloque prismático monolítico, con estructura de acero y revestimiento exterior de paneles de aluminio arenado, que se interrumpe únicamente en las dos terrazas del restaurante (10° piso) y del salón de té (55° piso).[44] Por el contrario, la propuesta de Riccardo Morandi (fig. 6), excluye la búsqueda de formas geométricas y experimenta una torre de planta curvilínea irregular con el objetivo de "crear en su interior espacios menos fríos y más aptos para la vida humana" y de multiplicar los puntos de vista exteriores, obteniendo "una variación continua de sombras en función de los distintos momentos del día".[45] La estructura portante está constituida por muros continuos de hormigón armado de espesor moderado, plegados libremente según un diseño de alta rigidez y conectados por láminas en voladizo que sobresalen del exterior del núcleo resistente; aunque – a juicio de Bruno Zevi – la solución no ofrece espacios internos significativos y "la caja sigue siendo clasicista ya que el impulso maravilloso y a veces feroz de las estructuras no la involucra" (Zevi, 1975, p. 1026).[46]

---

[43] Entre los proyectos que se han podido identificar se encuentra también el del arquitecto milanés Roberto Morisi, que no ha sido posible consultar porque al archivo no es accesible.

[44] El proyecto, elaborado en colaboración con Marisa Conti Forlani, se conserva en el Archivio di Stato di Firenze, *Fondo Sergio Conti,* carpeta 32 y rollo 19. Sergio Conti (Florencia 1927-2001) se graduó en Florencia en 1953.

[45] Textos originales: "creare all'interno locali meno freddi e più adatti alla vita dell'uomo" y "una continua variazione delle ombre a seconda dei diversi momenti della giornata". Véase la memoria del proyecto, realizado con la colaboración de M. Ingrami e I. Pineschi, en Archivio Centrale dello Stato (después ACS), *Fondo Riccardo Morandi,* carpeta 339, donde también se conservan notas, estudios y algunas obras gráficas, cuya consulta Maurizio Morandi me lo permitió amablemente. El proyecto de Riccardo Morandi (Roma 1902-1989) se recoge en Imbesi, Morandi y Moschini 1991, p. 351.

[46] Texto original: "la scatola resta classicista poiché l'impeto meraviglioso e talora feroce delle strutture non riesce a coinvolgerla".

También parece innovadora la solución de Elio Piroddi y Giulio Sterbini (fig. 7) donde la "caracterización de la forma", tomada como tema crucial, surge de la solución de los problemas estructurales y tecnológicos y la torre se genera a partir de la intersección de una serie de matrices cilíndricas, renunciando a una única estructura de soporte en favor de piezas autoportantes. De hecho, el proyecto se caracteriza por la adopción de una estructura vertical formada por cilindros huecos de hormigón armado conectados a varios "pisos técnicos" radiales destinados a servicios, que soportan mediante tirantes los suelos subyacentes destinados a las funciones principales.[47] Mientras que una estructura de acero concebida según un esquema arborescente, con un núcleo central que se ramifica en correspondencia con los pisos estructurales a los que están suspendidos los subyacentes, caracteriza las dos propuestas presentadas por Vittorio Mazzucconi (fig. 8): una con torre prismática, la otra con torre cilíndrica de diámetro irregular que, en ambos casos, dejan al descubierto el núcleo rígido central en el punto de conexión con la placa de base, por lo que "el gran volumen se eleva, come un misil" (Mazzucconi, 1989, p. 37).[48]

La riqueza y variedad de las propuestas de los arquitectos e ingenieros italianos confirman cómo el concurso para el rascacielos Peugeot constituyó una importante oportunidad para reflexionar sobre el tema de los edificios en altura, a pesar del fracaso en su construcción y de la falta de atención historiográfica. A principios de los años sesenta, el rascacielos era de hecho un símbolo de modernización, que exigía soluciones estructurales y tecnológicas audaces, pero también una "voluntad

[47] El proyecto, que contó con la colaboración de P. Strini y L. Minucci y el asesoramiento estructural de los ingenieros S. Samuelli y E. Radogna, está documentado en ACS, *Fondo Elio Piroddi*, carpeta 2. Agradezco Elio Piroddi (Como 1931) por algunas informaciones, mientras que no fue posible realizar una verificación en la colección de dibujos de Giulio Sterbini (Roma 1912-1987) conservados por sus herederos.
[48] Mazzucconi 1989, p. 37. El proyecto se conserva en la Fundación Vittorio Mazzucconi de Milán dirigida por el mismo arquitecto (Grosseto 1929) a quien agradezco por las aclaraciones sobre su proyecto.

de forma" destinada a convertirlo en un objeto icónico en el paisaje urbano.[49] La convocatoria del concurso de 1961 fue explícita al respecto, exigiendo "que los participantes estudien la posibilidad de crear un elemento arquitectónico que confiera a este edificio una característica diferente que lo identifique y distinga claramente" (s/d, 1961, p. 25).

A pesar de los diferentes resultados de sus propuestas, los competidores italianos quisieron aceptar este desafío (que no siempre guio las decisiones del jurado), persiguiendo una búsqueda de expresividad en el contexto de una estrecha integración entre estructura y forma. Al menos esto es lo que entendieron algunos críticos italianos después del veredicto que había premiado la "torre prismática sin elementos simbólicos" (Malecki, Bonicatto y Brandoni, 2024) del grupo brasileño. Empezando por Bruno Zevi, que escribió abiertamente en las páginas de *L'Espresso*: "No teníamos que pedir 'el rascacielos más alto', sino el más original y creativo del mundo. Quizás, en ese caso, el jurado habría concedido el premio a Sacripanti" (Zevi, 1962).[50] O, en cualquier caso, habría logrado un resultado diferente.

## Bibliografía

Bernal López-Sanvicente, Amparo (2012). Cuatro rascacielos españoles para el concurso del edificio Peugeot en Buenos Aires, 1962. En M. Úbeda Blanco, A. Grijalba Bengoetxea (Comp.), *Concursos de arquitectura: 14 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica* (pp. 313-320). Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid

Berselli, Silvia (2007). Maurizio Sacripanti, Il grattacielo Peugeot a Buenos Aires. *D'A. D'Architettura*, 34, 174-177

Bigongiari, Mario (1977). Torre Pirelli. Capital Federal. *Summa*, 109, 31-39

[49] Cfr. Malecki, Bonicatto, Brandoni, 2024, por los que el concurso Peugeot se sitùa en "un momento de transición, en el que los rascacielos perdían su 'aura' significativa para devenir en torre" y "para una parte de la cultura arquitectónica internacional la crisis del rascacielos residía en esa transición".

[50] Texto original: "Bisognava chiedere non 'il più alto', ma il più originale e creativo grattacielo del mondo. Forse, in questo caso, la giuria avrebbe assegnato il premio a Sacripanti".

Bossi, Paolo (2024) (dir.). *Enrico Castiglioni "Richino" (1914-2000: ingegnere, architetto, "uomo universale"*. Busto Arsizio: Nomos Edizioni

Consonni, Giancarlo, Meneghetti, Ludovico, Tonon, Graziella (1990). *Piero Bottoni. Opera completa*. Milano: Fabbri Editori

D'Amia, Giovanna (2025). *Architetti e costruttori italiani in Argentina. Storie di emigrazione e di mobilità professionale 1880-1974*, Cinisello Balsamo: SilvanaEditoriale

D'Amia, Giovanna, Giurlani, Anna (2025). La sede della Banca Sudameris a Buenos Aires di Mario Bigongiari e Piero Bottoni: un'icona della finanza italiana in Argentina. En F. Castanò, F. Deambrosis, A. De Magistris, (Eds.), *Architetture Made in Italy. Il progetto italiano all'estero negli anni della Guerra fredda* (pp. 86-99). Siracusa: Lettera 22.

Ferrari, Mario (2023). *Maurizio Sacripanti. Grattacielo Peugeot, Buenos Aires 1962*. Bari: Ilios

Giurlani, Anna (2018-19). *Mario Bigongiari. Dalla Toscana a Buenos Aires*, tesi di laurea triennale, scuola AIUC, Politecnico di Milano (relatrice G. D'Amia)

Imbesi, Giuseppe, Morandi, Maurizio y Moschini, Francesco (1991). *Riccardo Morandi. Innovazione, tecnologia, progetto*. Roma: Gangemi

López-Sanvicente, Amparo Bernal (2012). Cuatro rascacielos españoles para el concurso del edificio Peugeot en Buenos Aires, 1962. En M. Úbeda Blanco, A. Grijalba Bengoetxea (Comp.), *Concursos de arquitectura: 14 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica* (pp. 313-320). Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid

Maggio, Francesco y La Rosa, Chiara (2020). Disegnare il mutevole. Il concorso per il grattacielo Peugeot di Maurizio Sacripanti. In Arena A., Arena M., Brandolino R.G., Colistra D., Ginex G., Mediati D., Nucifora S., Raffa P. (Comp.), *Connettere. Un disegno per annodare e tessere. Atti del 42° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione* (pp. 2383-2404). Milano: FrancoAngeli

Malecki, Sebastian; Bonicatto, Virginia; Brandoni, Ana (2024). El Concurso para el edificio Peugeot (1962): entre el rascacielos y la torre. *Registros. Revista De Investigación Histórica*, 20 (1), 114-132

Mazzucconi, Vittorio (1989). *L'opera di architettura e pittura*. Firenze: La casa Uscher

Radovanovic, Elisa (2004). Italianos y ticineses en la argentina. En R. Gutiérrez (Comp.), *Italianos en la Arquitectura argentina* (pp. 130-256). Buenos Aires: Cedodal

Schere, Rolando (2008). *Concursos 1826-2006*. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos

s/d (1961). *Bases del Concurso Internacional de Anteproyectos Edificio «Peugeot»*. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos

s/d (1962a). Confianza en la Economía Argentina. *Clarín*, 28 de marzo, s.p.

s/d (1962b). Concurso Peugeot. *Nuestra Arquitectura*, 391, junio 1962, número monográfico

s/d (1962c). Per il concorso Peugeot. *Domus*, 394 (settembre), s.p.

s/d (1963). Concurso Edificio Peugeot. *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, número monográfico

s/d (1974). Torre Pirelli. *Construcciones,* 249, septiembre-octubre 1974, pp. 315-319

Tentori, Francesco (1962). L'idea di grattacielo. Il concorso Peugeot a Buenos Aires. *Casabella-continuità*, 268, 38-49

Zevi, Bruno (1962). Grattacielo Peugeot a Buenos Aires. Vince un fusto pavido e inespressivo. *L'Espresso*, 19 de agosto, s.p.

Zevi, Bruno (1963). Il grattacielo Peugeot. L'Architettura. Cronache e Storia, VIII, 87, 602-607

Zevi, Bruno (1975). 1026. Strutture-paesaggio di Riccardo Morandi. Ingegnere tra minimal e Land Art. En *Cronache di architettura, IX Dai "five architects" newyorkesi ai Bernini plagiario. 953/1080*. Bari: Laterza

PARA PEUGEOT

Suárez, O. (1963). Los aspectos urbanos del Edificio Peugeot. Summa, (1), 91-92.

Suárez, O. (1976). Catalinas Norte: una experiencia desvirtuada. Summa, (97), 58 59.

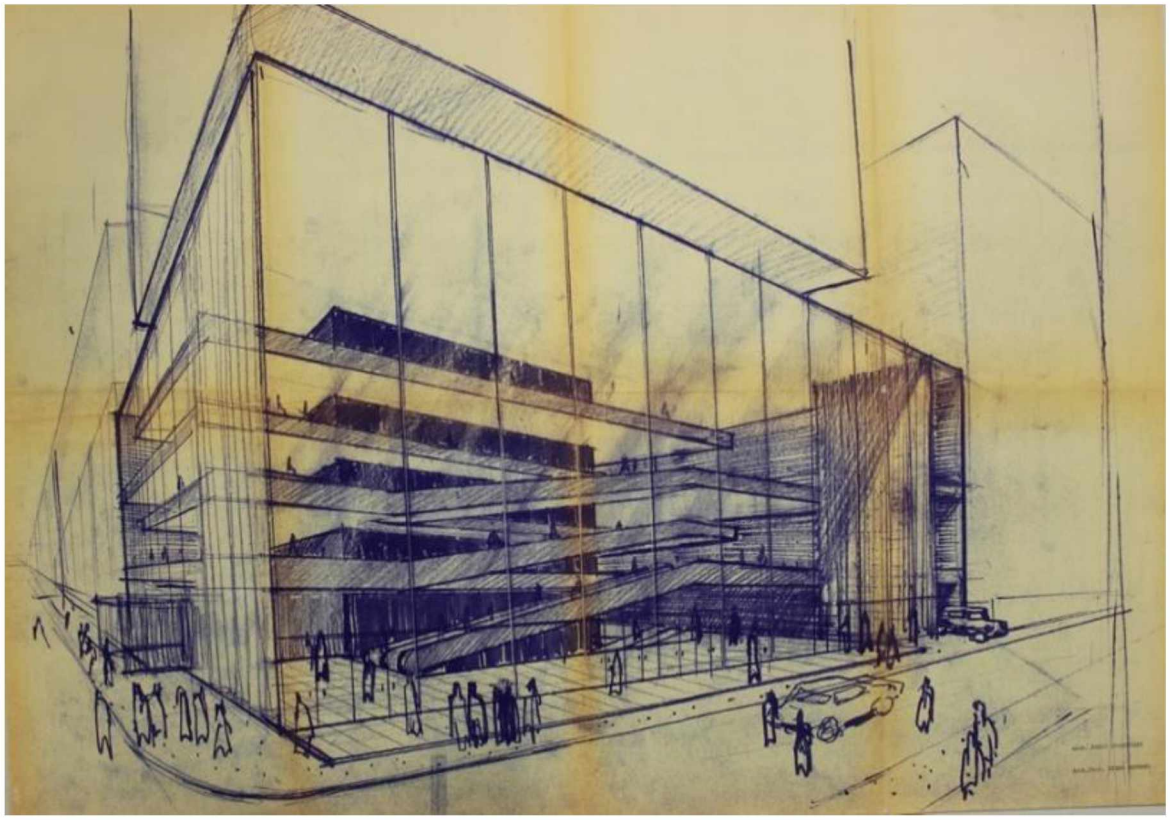


Figura 1. Mario Bigongiari y Piero Bottoni, Proyecto de la nueva sede del Banco Sudameris en Buenos Aires, perspectiva del sótano. Archivio Piero Bottoni-DAStU-Politecnico di Milano



Figura 2. Maurizio Sacripanti, Proyecto de concurso para el Grattacielo Peugeot, fotografía del modelo. Fondazione MAXXI Roma.

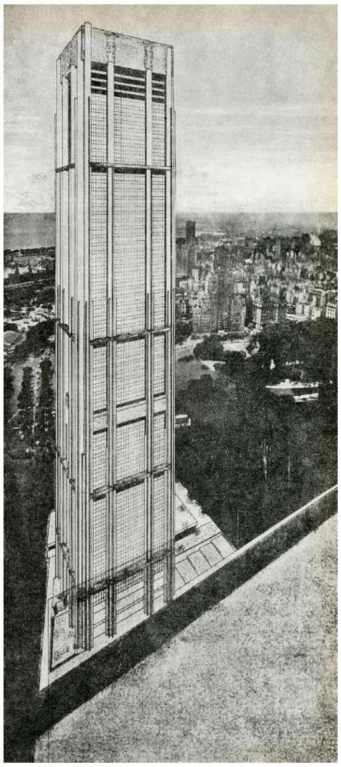


Figura 3. Vico Magistretti, Gian Ugo Polesello y Aldo Rossi, Proyecto de concurso para el Edificio Peugeot, vista en perspectiva. *Casabella-continuità*, 268, ottobre 1962.



Figura 4. Enrico Castiglioni, Giulio Bacchetti y Edoardo Sianesi, Proyecto de concurso para el Edificio Peugeot, fotografía del modelo. Servizio Archivi Storici e Attività Museali, Politecnico di Milano, ACL, Fondo Enrico Castiglioni, AEC.PROG.121. Fasc. F078 – GF

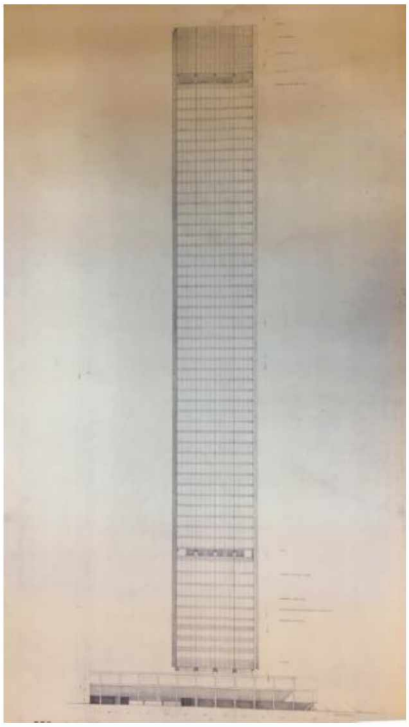


Figura 5. Sergio Conti, Proyecto de concurso para el Edificio Peugeot, diseño de la fachada. Archivio di Stato di Firenze, Fondo Sergio Conti, progetto 20. Su concessione del Ministero della cultura / Archivio di Stato di Firenze.



Figura 6. Riccardo Morandi, Proyecto de concurso para el Edificio Peugeot, fotografía del modelo. Archivio Centrale dello Stato, Fondo Riccardo Morandi. Su concessione del Ministero della Cultura (Archivio centrale dello Stato, autorizzazione n° 2720/2025).



Figura 7. Elio Piroddi y Giulio Sterbini, Proyecto de concurso para el Edificio Peugeot, fotografía del modelo. Archivio Centrale dello Stato, Fondo Riccardo Morandi. Su concessione del Ministero della Cultura (Archivio centrale dello Stato, autorizzazione n° 2720/2025).

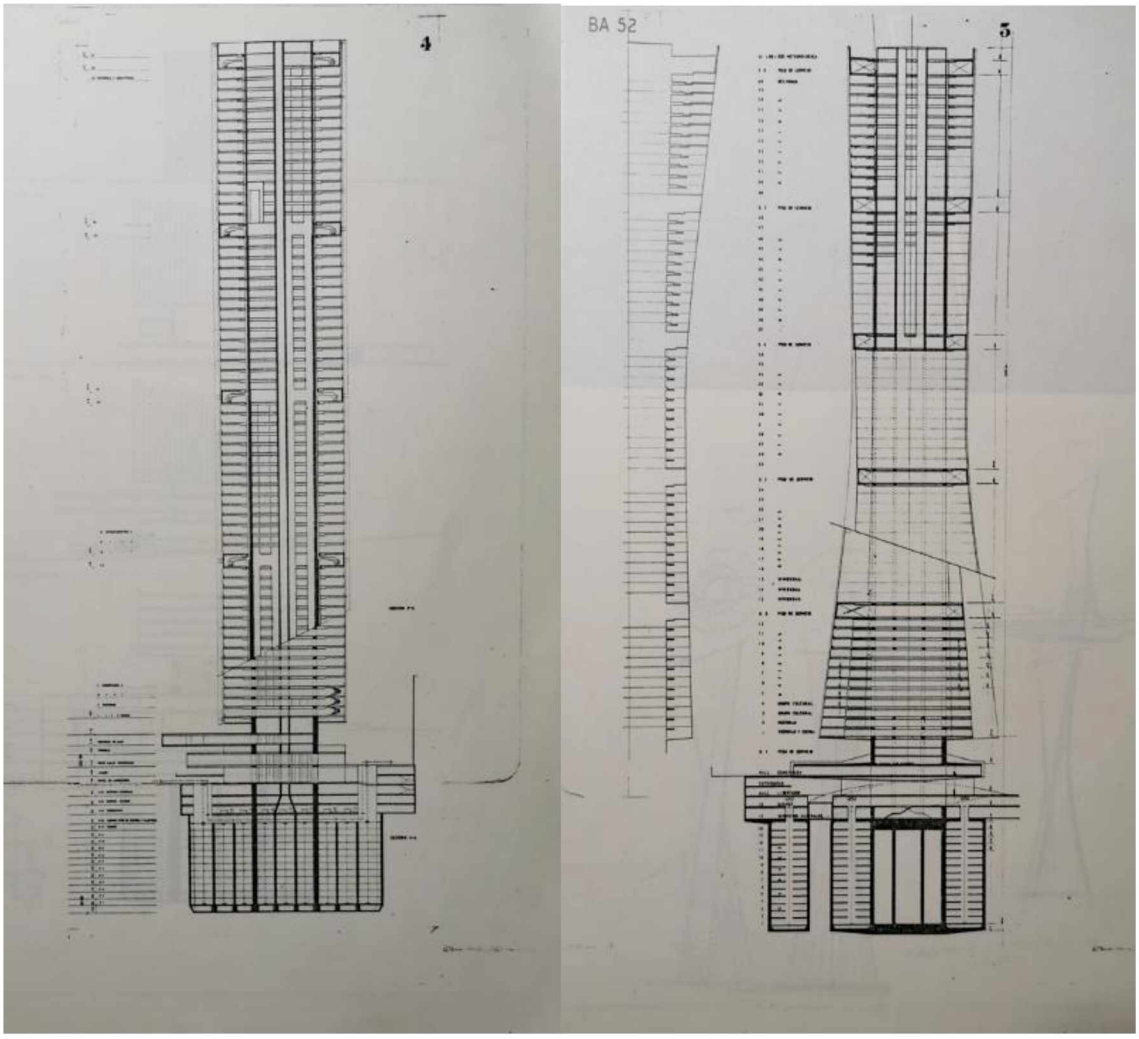



Figura 8. Vittorio Mazzucconi, Proyecto de concurso para el Edificio Peugeot, secciones de las dos soluciones. Fondazione Mazzucconi – Milano

# Productos de altura. Las torres de fábricas italianas en Argentina, 1960/75.

**Fernando Gandolfi**
HiTePAC. FAU, UNLP. La Plata, Argentina.
fernandogandolfi@yahoo.com.ar

**Ana Ottavianelli**
HiTePAC. FAU, UNLP. La Plata, Argentina.
anaottavianelli@gmail.com

**Emanuela Chiavoni**
Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, Sapienza, Roma, Italia.
emanuela.chiavoni@uniroma1.it

**Emilia Melendi**
The Pennsylvania State University. College of Arts and Architecture. Centro, Hamer Center for Community Design. State College, Estados Unidos; colaboradora.
emilia.melendi@gmail.com

## Tipología y envolvente

El cuarto de siglo que se extiende entre la presentación del proyecto de la nueva sede para la *Lever Brothers* en Estados Unidos (1950) y la inauguración de la "Torre Pirelli" en Buenos Aires, Argentina (1975), está signado –en el campo de los edificios en altura- por el surgimiento y difusión del *curtain wall* y su posterior desplazamiento del centro de la escena de los "edificios en altura" por parte de propuestas progresivamente alejadas de la pureza formal y abstracción geométrica que ese par técnico-estético, permitía y propiciaba.

A diez años de haberse construido la *Lever House* en Nueva York, se inauguraba la "Torre Brunetta" (que se conocería como "Torre Olivetti"); primera en Argentina en utilizar un *curtain wall* integral y apelar nítidamente al esquema tipológico-

compositivo de "basamento y torre", emblematizado a nivel internacional por el conjunto neoyorquino.

Precisamente en Nueva York se produjo el antecedente (más o menos directo) de la tipología orientada a amortiguar –al menos a nivel del espacio público- el impacto de los rascacielos que, más allá de su descomposición volumétrica-telescópica, caían a pique en el "cero". El tal sentido, el *Rockefeller Center* (Raymond Hood, Nueva York, 1930/9) presenta un sistema de basamentos en relación a las principales torres, aunque la más "amigable" -por su escala a nivel peatonal- es la de dos pisos que rodea al edificio principal (originalmente RCA), desarrollándose en todo el perímetro de la manzana.

En el marco de otras expresiones menores, en la década siguiente, el edificio conocido como *1407 Broadway Building* -Kahn & Jacobs[51] y construido entre 1948 y 1950- presenta un zócalo de tres niveles con locales comerciales en planta baja, en la esquina de Broadway y W 38th St., que absorbe el discreto retiro respecto a su vecino, ceñido a la línea municipal.

Independientemente de las relaciones funcionales, la articulación entre "volúmenes bajos" singulares y "volúmenes altos" con cierta abstracción geométrica tiene su principal antecedente en el "Pabellón Suizo" (Le Corbusier y Pierre Jeanneret, Ciudad Universitaria Internacional de París, 1931/33), seguidos –en gran escala- por dos obras también originadas en planteos de L.C. pero desarrollados por otros arquitectos: el Ministerio de Educación y Salud, en Río de Janeiro (1936/45) y la sede central de la ONU, en Nueva York (1951/53).

En el ámbito local, la Olivetti resulta el corolario de experiencias anunciadas por el "City Block integral" (1927/35) de Wladimiro Acosta -cuyo origen, a su vez, podría remontarse a la *Hochhausstadt* (Ciudad Vertical, 1924) de L. Hilberseimer- quien

[51] Kahn, Ely Jacques, 1884-1972; Jacobs, Robert Allan, 1905-1993.

junto a Beretervide, Felice y Ruiz, desarrollaría el Edificio "Nicolás Repetto" para la Cooperativa "El Hogar Obrero" (1948/54). El conjunto articula un volumen bajo –PB y un piso- de carácter comercial, una placa curva de veintidós pisos y dos bloques de once, destinados a vivienda.

**EEUU Vs. Europa (del Oeste)**

Efectivamente, no fueron ni IBM, ni General Motors, ni Goodyear –entre las principales multinacionales de origen estadounidense- las empresas que expresaron su presencia en Argentina a partir de inscribir sus insignias en torres, sino las de origen europeo y más precisamente, italiano.

En este sentido, no podemos dejar de mencionar el concurso para el "Edificio Peugeot" pero, mientras se publicaba su resultado (gráfico)[52], se inauguraba en octubre de 1962, la Torre Olivetti; la primera de las *tres italianas*.

A efectos de ocuparnos de esta tríada de obras, las consideraremos desde la perspectiva que estimamos más interesante en relación a cada una de ellas: tipología/Olivetti – envolvente/Fiat – estructura/Pirelli.

**La OLIVETTI**

A pesar de los mencionados records de "la Olivetti" en el ámbito nacional, sus autores Pantoff y Fracchia [PF] gozan de cierta invisibilidad, quizá por no volver a tener una oportunidad como la que se presentó a poco de formarse el estudio (1958).

Por otra parte, la consideración de aspectos fundamentalmente técnicos –la citada producción del primer *curtain wall* integral- y el hecho de ser, con 101 metros, el tercer edificio más alto de Argentina durante más de una década- fueron en desmedro de lo que hoy consideramos su mayor mérito: el desarrollo de la tipología

[52] Revista Nuestra Arquitectura N° 391, junio de 1962 / Revista summa N° 1, abril de 1963.

basamento y torre con cierta complejidad de su inserción urbana en un terreno muy particular y a expensas de un tercer componente arquitectónico de carácter residencial.

Este último cuerpo da continuidad a la altura límite que la Ordenanza 4110 establecía en su Reglamentación para la construcción de 'Edificios en Torre', desde 1957 (Fig.1 ); que sobrepasaba en tres niveles la altura de la "preexistencia histórica" lindera.

Al respecto, existen dos registros gráficos producidos por el estudio PF que dan cuenta de la situación urbana al momento de producir el proyecto y en un futuro cercano, posible por la mencionada ordenanza y a expensas de la (hipotética) demolición del edificio vecino, sobre la Av. Santa Fe, y su reemplazo por uno nuevo (Fig. 2).

El primero es una perspectiva –con punto de observación a media altura de la torre- en tinta sobre papel vegetal, realizada a mano alzada, que muestra la volumetría del conjunto proyectado e indica la altura estimada para el edificio principal (+115m) y de los principales edificios vecinos; asimismo, al pie se consigna el "ancho de calles": Santa Fe, Suipacha y Sargento Cabral.[53] En el croquis se distingue el basamento ceñido a la línea municipal de edificación, en el cual se destaca el acceso; el volumen neto de la torre -separado por un sutil pero notorio despegue en horizontal y retranqueo en vertical respecto al basamento- y, por último, el del bloque de viviendas que con una mediación imperceptible (al menos en el dibujo) se despega del basamento, alcanzando la altura fijada por la norma vigente. Mientras el edificio lindero –sobre Av. Santa Fe- es una casa de renta que llega a los 36 metros de altura, el siguiente y más reciente ya es producto de la nueva norma, alcanzando los 44,50 m a línea municipal y los 47 en el volumen superior retirado; las mismas alturas que –el dibujo lo indica- alcanzará el bloque de viviendas que

[53] Plano "N°151" de la obra.

forma parte del futuro conjunto. A fin de señalar las diferentes funciones de cada volumen, este último bloque exhibe franjas horizontales alternando pequeños módulos cuadrados y delgadas líneas verticales, correspondientes a balcones y carpinterías, respectivamente. El basamento presenta dos pares de líneas horizontales en "0,2"[54], un trazo grueso que indica el zócalo comercial y una horadación cuadrada indicando el acceso sobre la avenida. El dibujo también muestra la renuncia del estudio PF a su valiosa intensión de liberar la planta baja –también a la manera de la *Lever House*- ya que no fue aceptada por el comitente.[55]

Otra ilustración del estudio es una sobria y elaborada perspectiva peatonal "en negativo", con líneas claras sobre planos de distintos valores de grises. Contra los planos abstractos de las construcciones vecinas, se destacan los tres volúmenes del conjunto a partir de los sutiles grafismos, a partir de los cuales se acentúa la etérea transparencia de los ángulos de la torre.

El gráfico analítico del estudio nos remite a los que años después realizaría Gordon Cullen en relación al *Economist Cluster*, conjunto de oficinas y viviendas proyectado por Alison Gil y Peter Smithson en un terreno de Londres similar al de la Torre Olivetti, definido por una avenida, una calle regular y una tercera, a manera de pasaje. Cullen realizó dos series de dibujos: una orientada a mostrar posibles propuestas "tradicionales" para el nuevo edificio en el tejido londinense, una precisamente con basamento y torre-placa entre medianeras; la otra acorde a su "visión serial" aplicada al conjunto ya construido en relación a su entorno inmediato. (Fig. 3)

Una tercera perspectiva, de carácter publicitario difiere de las anteriores en varios aspectos. Por una parte, si bien el punto de observación sigue enfocando la privilegiada esquina de Suipacha y Santa Fe, la línea de horizonte de referencia

[54] Se refiere al trazo de las lapiceras de dibujo.
[55] Entrevista telefónica al Arq. Alejandro Pantoff, hijo de Nicolás y actual titular del estudio.

coincide con la parte media del basamento. Por otra, las texturas visuales de cada uno de los volúmenes distan de ser sutiles, contribuyendo a su clara diferenciación. Por último, cabe señalar cierta claridad en la identificación de los edificios preexistentes más próximos, aunque eliminando la casa de renta sobre la av. Santa Fe. El aviso titula "Edificio Brunetta – Comienzo de la era del vidrio en la Argentina". [56]

La imagen de la torre en sí, reduce –dado su carácter de croquis esquemático- los planos de fachada a una trama indiferenciada de marcos y cristales destacando incluso las líneas horizontales cuando, en la realidad, prevalecen claramente las verticales correspondientes a los perfiles montantes *(mullions)* de aluminio, que si bien tienen carácter estructural no dejan de expresarse como "ornato técnico"[57].

Al margen de la elocuencia de las fotografías, la documentación original de la obra -particularmente las vistas- da cuenta de este aspecto.

En tal sentido, resulta interesante comparar la resolución de las fachadas del *Seagram Building* con la de la Torre Olivetti, particularmente a partir de los planos de detalle. En el caso del primero, la arista del *curtain wall* se "empasta" con la columna (perfil de acero laminado "H" con recubrimiento de hormigón de sección cuadrada) ya que para cubrir su ángulo exterior aparece una pieza metálica en forma de "W". En el caso de la Olivetti, al tener "fachada libre" (con columnas retranqueadas) la arista del volumen exterior tiene la misma lógica que el resto de los *mullions* y por tanto la envolvente no tiene solución de continuidad; a diferencia del *Seagram* cuyas fachadas son planos distintos. (Fig.4)

[56] Publicidad de Petracca e Hijos S. A. .Ver: SCA, publicación bimestral de la Sociedad Central de Arquitectos N° 57/1963, pág. 8.

[57] El recurso de multiplicación de ventanas estrechas –varias por local- sin solución de continuidad en vertical a efectos de acentuar la altura de los rascacielos "clásicos", encontró en los perfiles verticales de los *curtain walls* un argumento equivalente.

La Torre Olivetti es así la primera de una serie que -en el medio local- apelaría a soluciones similares, pero sólo tardías expresiones menores desarrollarían en adelante sistemas de envolvente similar, aunque sin llegar a ser torres.

La Torre Olivetti es así la primera en apelar a este tipo de solución que sólo tardías expresiones desarrollarían en adelante, aunque sin llegar a ser torres.

Tal es el caso del edificio Cenit (Corona, 1970)[58]; o de numerosas fachadas entre medianeras, como la del edificio *Swissair*, (Klein y Prat, 1969/72). En este caso la "pureza" del *curtain wall* tuvo una deriva: "En toda la fachada, y en correspondencia con cada unión de módulos entre sí, hay elementos verticales de unos 0,25 x 0,07cm a modo de parasol."[59]

**La FIAT**

La Torre Fiat/Mirafiori[60] (en adelante, Torre Fiat) inauguró en Argentina la idea de edificio en altura como prisma puro (sin transición al nivel de vereda), atenuando el desenfado de ubicarse junto al Teatro Colón en función del vacío urbano que provoca su aledaña plazoleta "República del Vaticano". Por otra parte, a diferencia de la Torre Olivetti, en la Fiat se opta por un *curtain wall* con componentes en bandas horizontales alternadamente cristalinos y opacos[61] –paneles metálicos en "punta de diamante" en la fachada principal, sobre 9 de Julio, y lisos en las laterales y en el primer módulo a cada lado de aquella[62]- que remiten a una segunda generación de fachada integral[63]. Efectivamente, tras realizar entre 1948 y 1950 –

[58] Fue construido por la empresa de Eugenio Grasetto, que ejecutó la estructura y la mampostería de la Torre FIAT-MIRAFIORI.
[59] Revista *summa* N° 109, febrero de 1977; pp. 46/8.
[60] Amaya, Devoto, Lanusse, Martín y Pieres; 1er. premio del concurso, 1957.
[61] Los componentes metálicos de la fachada e interiores fueron fabricados por Curti SRL. Revista Nuestra Arquitectura N° 427, pág. 8.
[62] Este sencillo gesto, parece buscar cierta ruptura (¿clásica?) respecto a la repetición indeterminada del mismo tipo de panel.
[63] Otra de las pocas fachadas resueltas con este tipo de paneles es el basamento de tres niveles del Edificio Cóndor, sede de la Jefatura del Estado Mayor General de la Fuerza Aérea Argentina (Ingenieros Martínez Construcciones S. A.).

sobre la base de un esbozo de Le Corbusier de 1947- el proyecto ejecutivo de la sede de la Organización de las Naciones Unidas [ONU] en Nueva York, Harrison y Abramowitz desarrollaron entre 1951/53, el *Alcoa Building* de Pittsburg, primer edificio con paneles de aluminio con "punta de diamante" rehundida para brindar mayor rigidez[64] que, además, incluye ventanas con forma de *squircle*[65]. La monotonía del sistema, fue ironizada por el humorista gráfico A. Dunn, citado por L. Benevolo al referirse al tema.[66]

Pero, a diferencia de la acromática sede mundial de la *Aluminium Company of America* -que debía representar la producción de la empresa- la Torre Fiat, incorpora el color a partir de la tonalidad azul de los vidrios de las ventanas y el cobrizo del aluminio anodizado de los paneles.

En las vistas nocturnas, las franjas de paneles opacos y cristalinos de la Torre Fiat, se convierten en neutras bandas negras y blancas, a la manera de las clásicas fotografías de la arquitectura de cuño expresionista. (Fig.5)

Del impacto que produjo la textura abstracta de la fachada de "la Fiat", da cuenta el resultado del concurso fotográfico organizado por la Sociedad Central de Arquitectos y dado a conocer en su publicación bimestral (N° 57/1963).[67]

El primer premio, "De ventana a ventana" (Pisani), el segundo "Fiat 1" (Bago) y la mención especial "Puntos de fuga" (Pisani), enfocaban fragmentos de la fachada de la Torre Fiat.

Pasados los años y ante ecléctica heterogeneidad de la textura edilicia de la ciudad de Buenos Aires, los *schizzi a mano libera* de Emanuela Chiavoni rescatan la

[64] L. Benévolo: Historia de la Arquitectura Contemporánea. Barcelona: GG, 19XX; pp. 740/1.
[65] *Squircle* (en inglés, acrónimo de *square* y *circle*) es un cuadrado que en lugar de aristas, presenta cuartos de círculo. Al margen de la imagen "capsular" su utilización garantiza la estanqueidad.
[66] "840 – Chiste de A. Dunn aparecido en Architectural Record en 1955; texto: *Muy bien, un piso cada 14 horas, pero están todos montados al revés*". L. Benevolo, op.cit.
[67] Ver: SCA (Op. cit) pp. 17 a 29.

(¿atemporal?) pureza formal de la obra; frente a las fotografías que –salvo IA de por medio- captan detalles distractivos.

**La PIRELLI**

Separadas entre sí por menos de un km, se encuentran las tres torres identificadas con empresas italianas en el área central de la ciudad de Buenos Aires. Diversas variantes del espacio público le sirven de escenografía: la avenida Santa Fé para la Torre Olivetti, la avenida 9 de Julio y el Teatro Colón en el caso de la Torre Fiat - Mirafiori, y la plaza San Martín con su topografía de barranca para la Torre Pirelli, en una secuencia de ángulos de visión progresivamente más amplios. En este sentido la obra encuentra la situación más acorde a la necesidad de visualización que requería como símbolo empresarial.

La Pirelli es, sin duda, la más *itálica* de las "torres italianas" de Buenos Aires. No sólo por representar en su origen a la marca de la mayor multinacional italiana fabricante de neumáticos con sede central en Milán y haber sido promovida por la Inmobiliaria Ítalo Argentina S.A.; sino por ser la obra más importante (y la última) de las proyectadas por el arquitecto italiano Mario Bigongiari (Livorno, 1923 - Barcelona, 2007). Es también el canto de cisne de las obras asociadas por diversas cuestiones a las empresas industriales italianas, dando fin a una saga que se desarrolló a lo largo de una década y media.

Su historia comenzó cuando la filial argentina de la fima Pirelli "comenzó a buscar terrenos para un nuevo edificio para su sede [en Buenos Aires], con la participación de la oficina de Bigongiari" -señala Azpiazu- lo cual se concretó en 1969, con la adquisición de la esquina de Maipú y Juncal, al pie de la barranca donde Avenida del Libertador llega a Plaza San Martín, frente a la Estación Retiro.[68]

[68] Ver, de J. Azpiazu: Mario Bigongiari y Argentina, 1949-74 Un corpus arquitectónico para la Italia argentina. Consultado en: https://diegobigongiari.ar/mario-bigongiari-y-argentina-1949-74-un-corpus-arquitectonico-para-la-italia-argentina/

Según el mismo autor, el estudio de Bigongiari desarrolló el proyecto de una torre de treinta pisos con columnas cercanas al perímetro, que presentó al directorio de la firma en Milán; éste lo rechazó aduciendo su aspecto "de cárcel" y solicitando "lugares de atmósfera abierta".

Ubicada en un terreno de cinco lados desiguales, encuentra la posibilidad de configurar un único apoyo central triangular a partir del cual se organiza una planta flexible.

El programa requería de oficinas para alquiler en el sector inferior y para la empresa en el superior, con accesos. Asimismo incluía áreas culturales próximas al nivel de acceso. Los servicios se ubican en el basamento y en las plantas de soporte a fin de no ocupar espacios en las plantas tipo.

Compositivamente y articulando la forma del terreno y la de la estructura central, el edificio está constituido por una forma pentagonal que incluye en su base una marquesina que, dada exagerada dimensión, se asocia a un basamento. El desarrollo del "fuste" se fracciona en dos partes (debido a la expresión de dos niveles intermedios con ménsulas radiales y vigas perimetrales postesadas que constituyen los pisos estructurales y estáticamente independientes) y un remate que incluye un helipuerto (el primero en un edificio en altura) justificado en la necesaria conexión entre las oficinas y las distintas plantas fabriles.

El rigor geométrico permitió organizar una planta libre tipo, con una clara diferenciación entre las caras que limitan con las calles donde se ubican centrípetamente los locales con la máxima superficie útil y aquellas dispuestas en el sector orientado al sudoeste, donde se ubican los sistemas de movimiento; incorporando en el interior del núcleo los servicios sanitarios.

Los aleros -que tuvieron su origen en facilitar el mantenimiento, la limpieza de las carpinterías y en el control solar- aunque estructuralmente secundarios, tienen protagonismo en la definición formal de la envolvente.

El ángulo agudo la emparenta a la imagen lateral de la Torre Pirelli de Gio Ponti, respondiendo a la crítica del director local de Pirelli quien, en relación a la primera propuesta desarrollada por Bigongiari, hizo referencia a la necesidad de plantear un símbolo empresarial "masculino, duro, filoso"[69]

En este sentido, podríamos pensar que la importancia de la forma triangular en el proyecto de Bigongiari es un gesto a la organización de los extremos de la Torre Pirelli milanesa, planteando también una operación que aúna la resolución estructural y la incorporación de espacios de servicios en su interior.

Los *schizzi* de E. Chiavoni dan cuenta del complejo sistema estructural y de la situación urbana de la Torre Pirelli: destaca su estratégica ubicación (la traza de su eje de simetría pasa exactamente por la "Torre de los ingleses") su relación dimensional con los edificios vecinos, mientras que en la perspectiva peatonal –a diferencia de la de su compatriota- no compite con el Kavanagh... (Fig. 6)

Por último, no podía faltar la imagen nocturna "expresionista", cuyo mejor registro quizá sea la fotografía (AGN, s/d, 1977) con la fachada fugada de la Estación Retiro. Pero, la que mejor expresa la idea estructural y sus logros espaciales, es –no paradógicamente- la fotografía de una publicidad de "IL AR" que titulaba con la gráfica identiraria de la firma luminotécnica: "Arquitectura de la Luz". En una aproximación que permitía tomar siete niveles, la imagen muestra con elocuencia el concepto de "ventana corrida" en el marco de la "fachada libre" y –a manera de "neogótico nervurado"- el ramo de vigas convergentes al núcleo central estructural, dramatizados por la iluminación. (Fig.7)

[69] I. Azpiazu, Op.cit.

## Conclusiones

Este relato construido a partir de la detección de tres de las principales torres construidas en Buenos Aires entre 1960 y 1975 y su relación con la presencia de empresas italianas en Argentina y su representación corporativa, está poblado de contrastes. Tiene un comienzo luminoso y un final sombrío para las personas que los proyectaron: el primer gran encargo y el resultado exitoso para el estudio de los jóvenes arquitectos Fernando Fracchia y Nicolás Pantoff y el último trabajo de Mario Bigongiari, quien tras 25 años de permanencia en Argentina, regresó a Europa y abandonó la profesión. Quien dejó Italia, durante la segunda posguerra, se alejó de Argentina poco antes de instalarse la última dictadura.

En lo estrictamente disciplinar, esos quince años constituyeron un escenario de profundas transformaciones, particularmente en el tema que nos ocupa: los edificios en altura. La Torre Olivetti dio continuidad a una tipología de basamento y torre con aires neoyorquinos y tecnología "Industria Argentina" para elaborar el primer *curtain wall* nacional, que demostró mayor eficacia que el de obras locales más celebradas; como el ex edificio de la Unión Industrial Argentina (actualmente "Edificio Carlos Pellegrini") cuya envolvente tuvo que ser reemplazada totalmente tras poco más de veinte años de existencia.[70]

La Torre Fiat, constituyó un caso singular de lo que parecía ser en adelante un común denominador de los edificios en altura: volúmenes prismáticos cuyas envolventes industrializadas serían ligeras variantes –en color y textura- de paneles opacos y bandas horizontales de aventanamientos. Pero, el mentado agotamiento de esta idea de "rascacielos a la americana", cuya expresión paradigmática fue el Edificio Seagram, en Nueva York (van der Rohe - Johnson, 1954/58) y el Plan maestro de la Oficina del Plan Regulador para la Ciudad de Buenos Aires [OPRBA]

[70] Proyecto de Manteola, Petchersky, Sánchez Gómez, Santos, Solsona y Viñoly [M/SG/S/S/V] 1969/74. 120m y 31 plantas. Originalmente contó con un *curtain wall* ad hoc, fabricado con delgados perfiles de acero que fueron reemplazados por un sistema convencional de aluminio.

que en 1958 propuso la creación –que se concretaría diez años después- de un "polo que evitara la construcción de torres en el centro de Buenos Aires", destinando a ellas los terrenos de Catalinas Norte, hicieron de la Fiat una obra excepcional.

La Torre Pirelli, resulta un producto crepuscular de una serie de edificios en altura dominados por una interrelación entre estructura de hormigón armado, eficiencia funcional, rigor geométrico-compositivo y creatividad; aunque estos aspectos no tengan una explícita lectura desde el medio urbano, donde se perciben repeticiones y, en todo caso, ritmos formales a los que subyace un gran esfuerzo proyectual. Es sin duda una lejana reverberación de las búsquedas de Nervi que su compatriota Bigongiari hace propias en su paso por Argentina. En tal sentido, el "cierre perspéctico" justificado por el helipuerto y hasta por la iluminación original, que destacaba con una luz rojiza el despegue de esa última plataforma, resulta demodé respecto a los volúmenes sin solución de continuidad de la ya mencionada ex Torre UIA o la torre Conurban[71], primeras en poblar Catalinas Norte. Quizá tampoco llegó a considerársela una "torre pura" ya que a pesar de ser exenta, dos de sus caras ostentan (obligadamente) un tratamiento propio de medianeras; no ajustándose al paradigma fundacional de Edificio de perímetro Libre (EPL).

**Epílogo**

Contemporáneamente a la última expresión de *italianidad*, el "cambio de época" para los edificios en altura, se manifiesta en el edificio CASFPI, que obtuvo el 1er. premio del concurso realizado en 1974 (año en que Bigongiari se marchaba del país, poco antes de inaugurarse "La Pirelli") e inaugurado en 1981. Planta con pasaje urbano a expensas del retiro respecto a uno de los ejes medianeros, volumetría con sustracciones y ahuecamientos, exposición aleatoria de la estructura de H.A. pintado y de parte de las instalaciones, envolvente de paneles de "nueva generación".

[71] Proyecto de Kocourek, Katzenstein y Llorens, 1969/73; 95m y 25 plantas.

La representación de la presencia italiana en Argentina a través de torres y las torres "clásicas" en sí, llegaba a su fin...

***Bonus track*: Las Tres (4) Mosqueteras**

En una versión deconstruida en términos de género, deberíamos hablar de estas torres como "Las tres mosqueteras" (italianas) pero... existe una cuarta. Al igual que Alejandro Dumas no nos equivocamos al hablar de tres, ya que la cuarta –de idéntica altura que la Olivetti- se suma a mitad de esta "novela". Nos referimos a la "Torre Galería Florida", encargada por *Air France* y proyectada por arquitecto Eugenio Bonta y el ingeniero Carlos Sucari en 1957 e inaugurada en 1964. El comitente fue la línea aérea de bandera francesa; el apellido Bonta es húngaro antes que latino y sólo Sucari aportaría italianidad, pero... hacia 1967, la S.A. Francesco Cinzano y Cía. Lda. (empresa de aperitivos de bandera italiana) encargó al arquitecto italiano Gilberto Del Sole la reestructuración del piso veintinueve y parte del anterior (456 m2) para transformarlo en el "Cinzano Club, de relaciones públicas" al que posteriormente se integró la "Fundación Cinzano, para el fomento de actividades científicas y culturales..."[72] .

Esta circunstancia –que podría considerarse fortuita de no tener en cuenta la fuerte presencia italiana en la Argentina del Desarrollismo- hizo que el edificio fuera conocido de allí en adelante (y, en parte, hasta hoy) como "Torre Cinzano"; convirtiéndola en la cuarta italiana.

Volviendo a Dumas, podríamos identificar a cada una de las (cuatro) mosqueteras con los valores que asignaba a sus personajes: la Fuerza (Porthos) de la Cinzano, para imponer su *italianidad* a partir de un piso y medio de sus treinta y tres plantas; la Valentía (d´Artagnan) de la Fiat, por plantarse –con 67 metros- junto al Teatro Colón; la Inteligencia (Aramís) representada por la Olivetti en la producción de soluciones

[72] Ver Nuestra Arquitectura N°437, enero de 1967; Pp. 16 a 19.

técnicas y en su elaborada inserción urbana y, por último, la nobleza de espíritu (Athos) encarnada en la Pirelli, por la figura de su proyectista, Mario Bibongiari.

**Bibliografía**

Azpiazu, J. I. (2020). *Mario Bigongiari y Argentina, 1949-74: Un corpus arquitectónico para la Italia argentina*. https://diegobigongiari.ar/mario-bigongiari-y-argentina-1949-74-un-corpus-arquitectonico-para-la-italia-argentina/

Benévolo, L. (1977). *Historia de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili.

Crispiani, A., & Solsona, J. (1997). *Justo Solsona. Entrevistas. Apuntes para una autobiografía*. Ediciones Infinito.

Dumas, A. (1946). *Los tres mosqueteros*. Tor.

Gallo, A. D. (1963). El caso Peugeot. *Summa*, (1), 96–97.

Katzenstein, I. (Coord.). (1999). *Ernesto Katzenstein arquitecto*. Fondo de las Artes.

Kilham, W. H. (1973). *Raymond Hood architect: Form through function in the American skyscraper*. Architectural Book Publishing.

Laruccia, E. B. (1967). Cinzano Club de Relaciones Públicas. *Nuestra Arquitectura*, (437), 16–17.

Repossini, M. (1965). El nuevo edificio Fiat: Arquitectura más diseño. *Nuestra Arquitectura*, (423), 19–23.

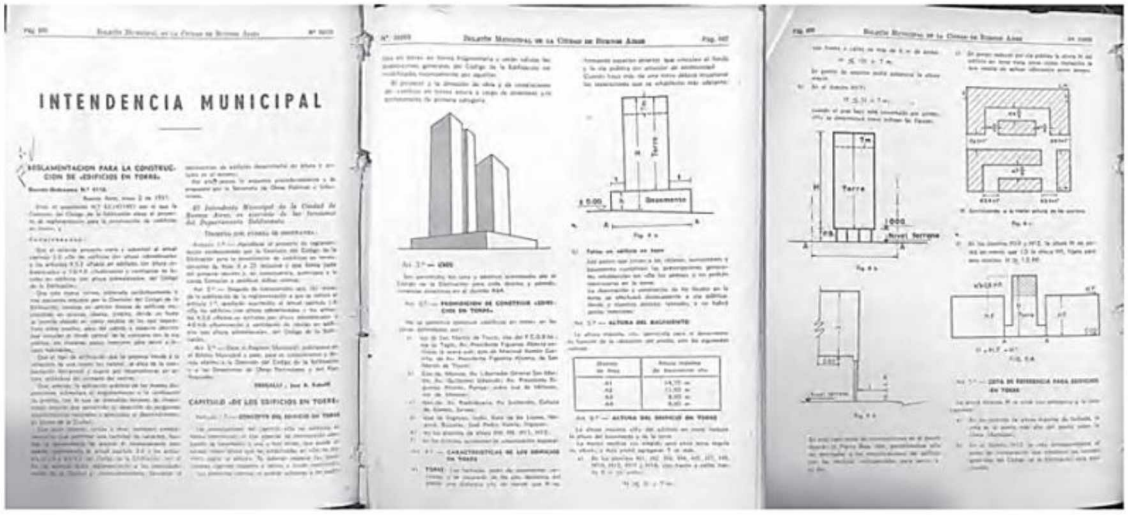



Figura 1. Reglamentación para la construcción de 'Edificios en Torre', que habilitaba y fomentaba los "edificios de perímetro libre con basamento y torre en altura". Fuente: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. (s.f.). *Boletín Municipal: Publicación Oficial de la República Argentina*. Recuperado de https://www.researchgate.net

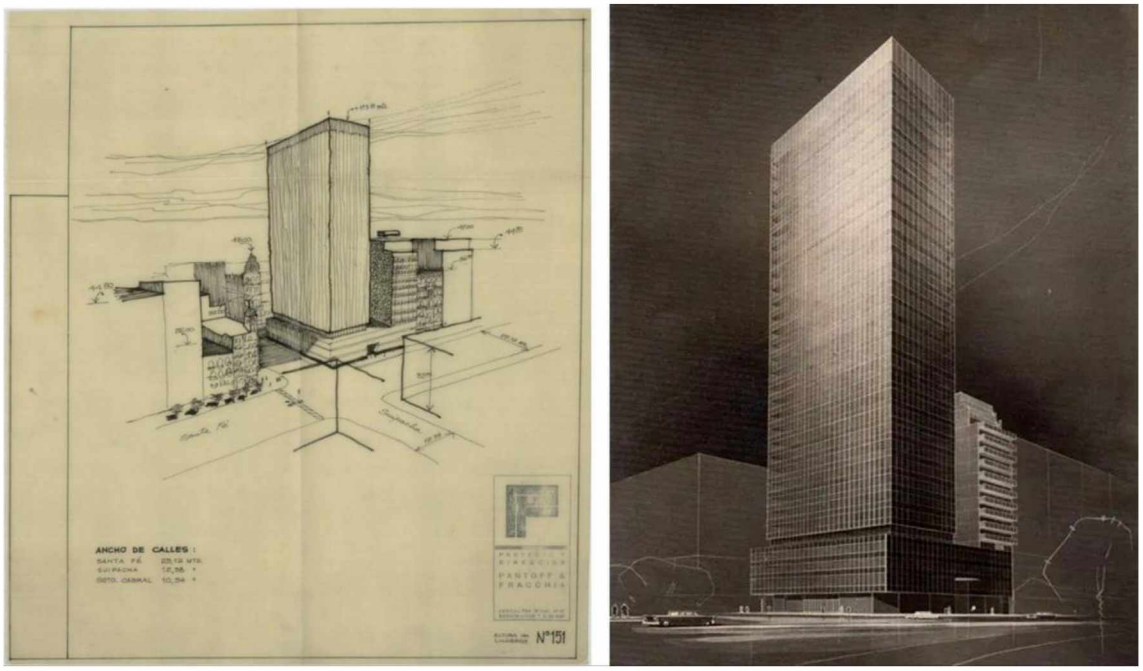



Figura 2. Torre Olivetti. A la izquierda, croquis analítico (axonometría); a la derecha, perspectiva peatonal.

Fuente: Laboratorio de Documentos de Arquitectura. Universidad Nacional de General San Martín. Instituto de Arquitectura y Urbanismo. https://labda.com.ar/portfolio/torre-brunetta/

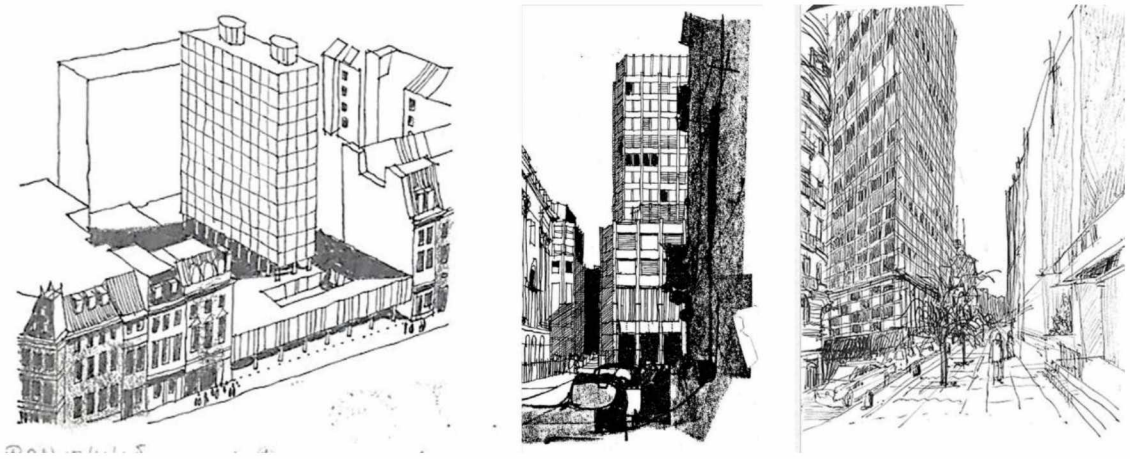


Figura 3. A la izq., croquis de G.C. con propuesta de "basamento y torre"; al centro, dibujo de Cullen del Economist; a la derecha, dibujo de Emanuela Chiavoni que muestra la actual relación de la Torre Olivetti con su contexto urbano. Fuente: CULLEN, Gordon. The Economist Building, *St. James's. Architectural Review* 815, 1965, pp 116.

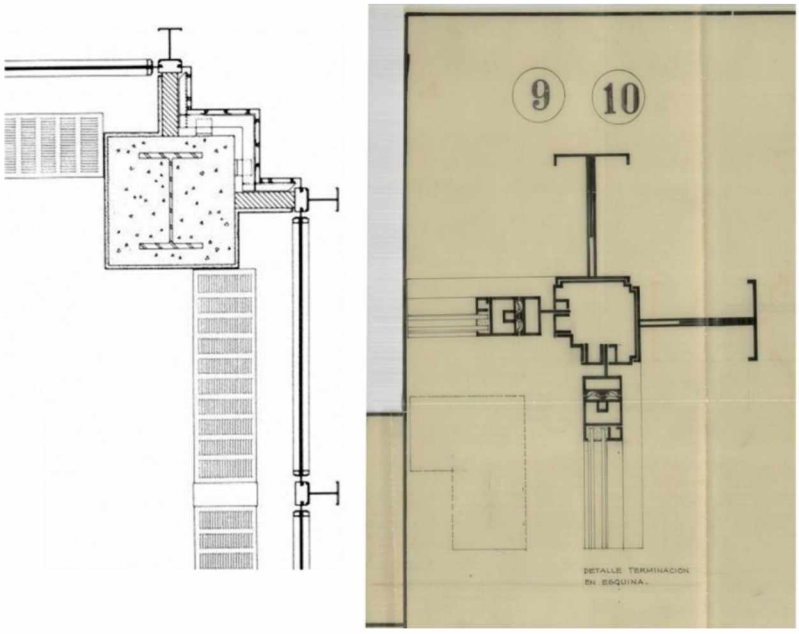



Figura 4. Detalle de la resolución de las aristas de los curtain walls del Seagram Building y de la Torre Olivetti, respectivamente. Fuente: John H. Daniels. *Faculty of Architecture, Landscape, and Design University of Toronto* https://www.daniels.utoronto.ca/selected-topics-architectural-history-and-theory-practice-truth-architecture / LABDA




Figura 5. Torre Fiat: fotografías diurna/nocturna y perspectiva peatonal a mano alzada de Emanuela Chiavonni . Fuente: Gentileza Matías De Caro (2020)
https://x.com/mdkro/status/1245471198445801474

Eduardo Colombo - Revista "Summa" n° 6/7. Diciembre de 1966, Buenos Aires.

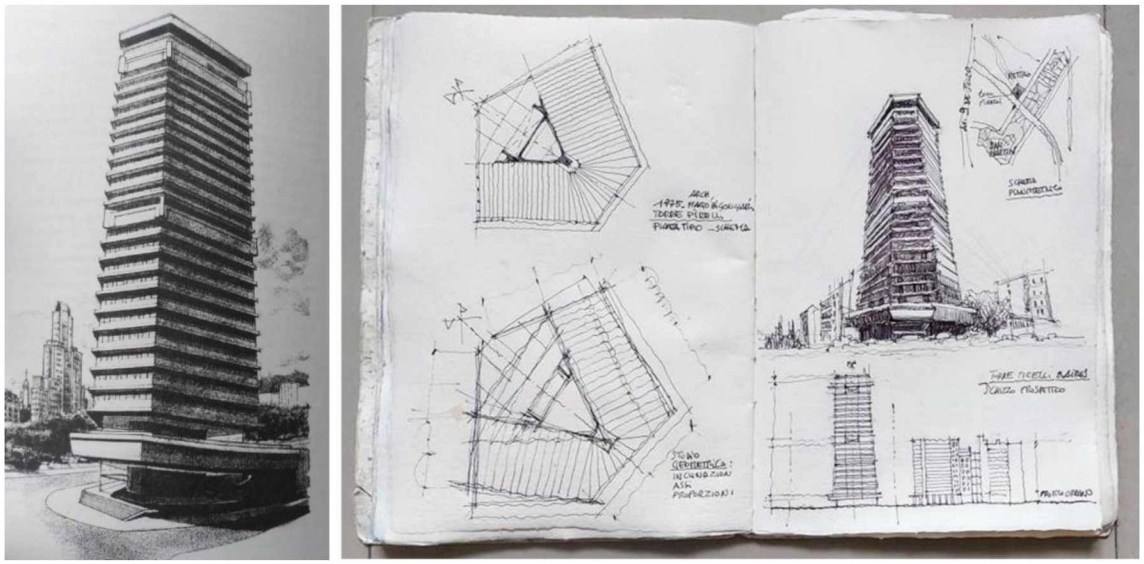


Figura 6. A la izquierda, perspectiva de Mario Bigongiari; a la derecha, schizzi de Emanuela Chiavoni

Fuente: Azpiazu, J. I. (2020). *Mario Bigongiari y Argentina, 1949-74: Un corpus arquitectónico para la Italia argentina*. Recuperado de https://diegobigongiari.ar

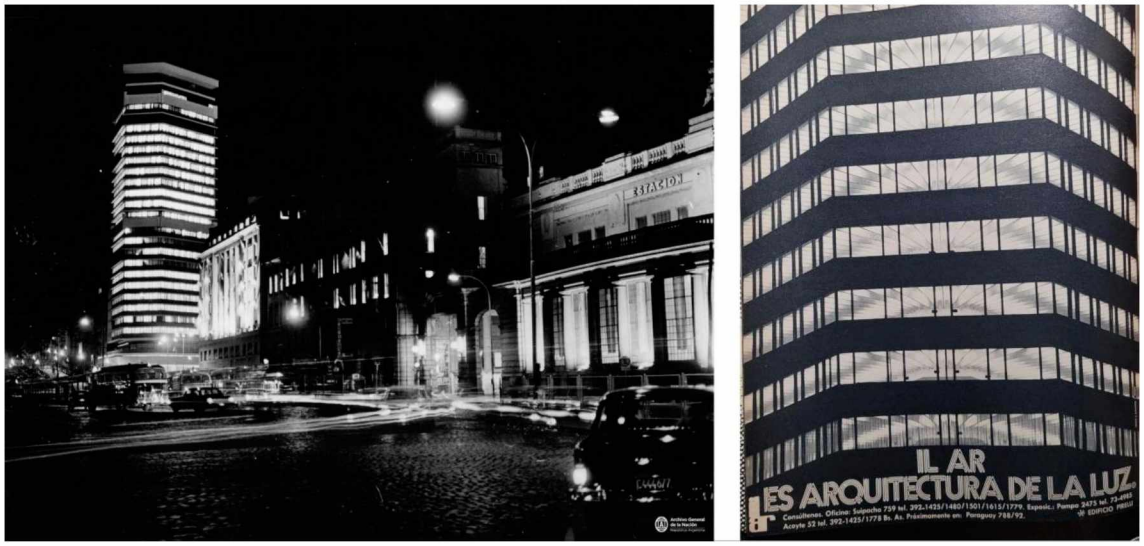



Figura 7. Fotografías nocturnas de la Torre Pirelli; a la derecha, publicidad de la proveedora luminotécnica.

Fuente: (AGN, s/d, 1977) Publicidad de la firma IL-AR. Revista "SUMMA" n°6/7. Diciembre de 1966. Buenos Aires, Argentina.

# Verticalização, modernidade e representação: a mídia local e os primeiros prédios em altura de Blumenau/Brasil

**Eduardo Venske**
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e de Design da Universidade de São Paulo (FAU-USP)
eduardo.venske@hotmail.com

Esta produção resulta da pesquisa de mestrado intitulada *"Modernismo vertical em Blumenau (1950-1970)"*, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e de Design da Universidade de São Paulo, sob a orientação da professora doutora Joana Mello de Carvalho e Silva e com apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). No presente ensaio, especificamente, assume-se como objetivo refletir sobre o papel da mídia no processo de verticalização de Blumenau, investigando o modo como esses meios de comunicação atuaram para a construção de discursos que legitimaram a introdução de uma arquitetura que foi responsável pela formulação de uma nova imagem de representação urbana em meados do último século.

A década de 1950 representou um período de profundas transformações urbanas para a cidade de Blumenau, localizada no Estado de Santa Catarina, na região sul do Brasil. Nesses anos, uma nova linguagem arquitetônica consolidou-se ao longo das principais vias centrais, promovendo mudanças significativas na paisagem urbana. Tal produção arquitetônica marcou uma ruptura com a tradição construtiva anterior, não apenas em termos estéticos, mas também pela diversificação dos programas funcionais, das técnicas e dos materiais empregados. Embora manifestações isoladas dessa arquitetura já estivessem presentes, especialmente em projetos residenciais, foi no final da década de 1950 que um conjunto específico de edificações redefiniu a imagem urbana local. Trata-se dos primeiros edifícios altos e em linguagem

modernista que passaram a ser erguidos e fomentar a conformação de uma nova centralidade na cidade.

Esse conjunto de edificações, no entanto, não se enquadra em uma classificação rígida e/ou pautada por princípios fixos ou dogmáticos, mas sim no resultado de conjunturas mais amplas e complexas, influenciadas por fatores internos e externos ao campo disciplinar da arquitetura, os quais geram respostas projetuais diversas.[73] Para tanto, a abordagem do historiador Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses revela-se relevante ao apresentar a cidade como uma complexa tríade: "a cidade é artefato, é campo de forças e é imagem". É artefato por ser historicamente produzida, resultado da apropriação da natureza, sobre a qual se depositam formas, funções e significados. É campo de forças, pois sua produção decorre de uma arena de conflitos econômicos, políticos e culturais em constante tensão, onde os artefatos são "produto e vetor". Por fim, é imagem, não apenas no sentido visual, mas também sob a ótica das representações sociais (Meneses, 1996, p. 148).

As práticas sociais (que produzem artefatos e também procuram neles reproduzir-se) não se fazem às cegas, mecanicamente ou por instinto. Esta intervenção concreta do homem no universo real é orientada pelas representações sociais, sempre presentes. O conceito de representações sociais dá conta da complexidade da imagem (imaginário, imaginação), sendo igualmente capaz de incorporar outros ingredientes, como conhecimento imediato, esquemas de inteligibilidade, classificações, memória, ideologia, valores, expectativas, etc. (Meneses, 1996, p. 149).

No Ocidente, o Renascimento marca a consolidação do espaço urbano como elemento pictórico, sobretudo devido às pinturas panorâmicas vinculadas às cartografias da época. Essas imagens foram fundamentais para a formulação de um

[73] Tal abordagem toma como referência os trabalhos desenvolvidos pela historiadora da arquitetura Joana Mello de Carvalho e Silva em suas teses de doutoramento e livre-docência (Silva, 2012; 2024). Em ambos os trabalhos a autora investiga o objeto arquitetônico para além de sua situação dentro da disciplina, considerando também aspectos sociais, políticos, econômicos e culturais que atravessam a produção e possibilitam sua compreensão para além de categorizações históricas hegemônicas.

imaginário coletivo da urbe como um todo coerente. Na modernidade, com a cidade industrial, a representação da totalidade se fragmenta, dando lugar às "cenas urbanas", ou seja, ao cotidiano e às atividades da vida humana na urbe (Meneses, 1996). Em meio às intensas transformações decorrentes da modernidade, os arranha-céus emergiram como símbolos de progresso e desenvolvimento econômico, tornando-se parte do imaginário coletivo das cidades modernas desde o final do século XIX. Embora sua definição seja imprecisa, dado que a corrida pelo aumento do número de pavimentos alterava constantemente as referências de altura, esses edifícios podem ser identificados por se destacarem expressivamente no entorno edificado, tanto pelo gabarito quanto pelas relações estabelecidas com o tecido urbano preexistente (Costa, 2015).

Até o início do século XX, o urbanismo vertical era um fenômeno relativamente restrito aos Estados Unidos, onde a valorização das áreas urbanizadas e o crescimento das cidades industriais impulsionaram a construção de edifícios altos como símbolos de progresso e prosperidade. Apesar do afastamento em relação às cidades horizontais, essas edificações ainda mantinham semelhanças estilísticas e compositivas com o continente europeu. Foi a partir da década de 1930 que o *art déco* emergiu como "uma linguagem radicalmente nova para os arranha-céus, na medida em que [os edifícios] não faziam mais referência a nenhum estilo historicista ou ao ecletismo apoiado nas lições da Escola de *Beaux-Arts* de Paris" (Marins, 2013, p. 70). Assim, os edifícios altos passaram a representar a noção mais avançada de modernidade e desenvolvimento nas nações ocidentais, tornando-se referência para países em processo de urbanização, como o Brasil.

Com o fim da Primeira Guerra, a influência europeia sobre o Brasil declinou e as manifestações verticais de matriz norte-americana começaram a emergir. O êxito dessa tipologia não se devia apenas aos avanços técnicos, mas também a um processo de "expansão de ideias internacionais", sobretudo norte-americanas,

alinhadas ao modelo de divisão internacional do trabalho do período entre guerras. Contudo, o aumento do número de construções em altura no Brasil intensificou-se de fato nas décadas de 1940 e 1950, impulsionado pela valorização dos terrenos urbanos e pelo esgotamento da oferta de lotes (Somekh, 1997). Outro fator determinante foi o espírito de renovação promovido pelo governo de Getúlio Vargas a partir dos anos 1930. Buscava-se uma resposta arquitetônica que expressasse o caráter inovador e nacionalista da nação, rompendo com o passado colonial considerado retrógrado. Nesse contexto, diversas foram as linguagens estéticas disputaram a preferência da administração pública, mas o discurso do Movimento Moderno, a favor de um estilo universal e desvinculado de tradicionalismos academicistas, foi o que melhor se alinhou ao interesse em promover uma nova identidade nacional (Cavalcanti, 2006).

O caso mais representativo da atuação dos modernistas na esfera pública foi o Ministério da Educação e Saúde (MES), primeiro arranha-céu da América Latina com fachada inteiramente revestida de vidro, construído entre 1936 e 1945 no Rio de Janeiro.[74] Embora evocasse diversas características modernistas preconizadas por Le Corbusier, o projeto desconsiderava o partido horizontal do arquiteto francês e adotava a verticalidade dos arranha-céus norte-americanos: "uma síntese entre essa vertente e o racionalismo francês corbusiano" (Marins, 2013, p. 79). Como consequência, o modelo inaugurado com o MES reverberou em diversas centralidades urbanas do país, tanto em termos estéticos quanto na adoção do partido vertical. Afinal, para além da construção de uma identidade nacional, "aderir ao padrão urbano norte-americano era evidenciar que o Brasil aderia aos sinais de modernidade da nação que triunfara de maneira esmagadora na Segunda Guerra e que se tornava rapidamente o novo polo da ordem capitalista" (Marins, 2013, p. 66). O caso da cidade de Blumenau exemplifica tal dinâmica.

[74] O projeto foi elaborado pelo arquiteto Lucio Costa e sua equipe: Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Ernani Vasconcelos, Jorge Moreira e Oscar Niemeyer. Ainda, contou com consultoria do arquiteto francês Le Corbusier.

Blumenau foi fundada em 1850, quando um pequeno grupo de imigrantes alemães estabeleceu a Colônia Blumenau. O processo de ocupação desse território ocorreu de forma distinta da maioria das cidades brasileiras. A organização urbana foi estruturada a partir do *Stadtplatz*, ou "região do povoado", modelo de planejamento importado das cidades do Leste e Norte da Alemanha, conforme apontado por Peluso (1991). Nesse modelo, a via comercial atua como elemento articulador dos espaços, diferindo da tradição romana ao não reservar um local de destaque para a igreja. As primeiras edificações erguidas foram barracões de madeira, posteriormente substituídos por construções em *Enxaimel*. Inicialmente, a economia local baseava-se na policultura de subsistência, mas, gradualmente, os imigrantes passaram a comercializar as habilidades profissionais trazidas de sua terra natal. Como resultado, desenvolveram-se diversos comércios e uma indústria local promissora, que se consolidou como um dos principais polos industriais do Brasil no século XX, especialmente no setor têxtil. Paralelamente, formou-se uma elite empresarial que, além de comandar os negócios, passou a ocupar cargos políticos e institucionais na cidade (Mamigonian, 1965) (Mattedi, 2009). Inspirados pelos ideais de modernidade difundidos nas grandes metrópoles, esses empresários implementaram uma série de medidas para a modernização de Blumenau.

Nessa perspectiva, a arquitetura moderna já se fazia presente nas principais ruas da cidade desde o início do século XX, especialmente por meio do ecletismo e do *art déco*, que impulsionaram um primeiro movimento de renovação arquitetônica e urbana, afastando gradualmente o aspecto colonial até então predominante. No entanto, essa concepção de modernidade não se manteve estática ao longo do século, passando por um novo processo de atualização na década de 1950, no qual os edifícios altos desempenharam um papel central.

Em 1958 inaugurou-se a nova Igreja Matriz da localidade, projetada em traços modernistas pelo arquiteto alemão Gottfried Böhm. Este projeto, simbolicamente,

marcou o início do novo período de modernização da cidade. A nova igreja, apesar de não ser uma construção em altura, demarcava sua imponência através de um elemento vertical erguido cinco anos mais tarde: uma torre de 45 metros de altura, isolada do templo e em posição estratégica na área central da cidade, instituindo a verticalidade numa paisagem urbana que, até aquele momento, apresentava edificações de no máximo quatro pavimentos.

Nesses mesmos anos, teve início a construção do primeiro arranha-céu da cidade: o Grande Hotel Blumenau, projetado pelo arquiteto Hans Broos e inaugurado em 1962. A construção ocupou o terreno em que tinha lugar o Hotel Holetz, um dos mais antigos e tradicionais hotéis da localidade, e constitui-se como um "marco da modernidade" que disputava força com a torre da igreja (Daufenbach, 2011). Assim como o edifício religioso, a construção do hotel foi amplamente divulgada pela mídia e pelas autoridades municipais, que enfatizaram a noção de modernidade proporcionada pela construção. Tal modernidade, contudo, não se restringia à concepção do objeto arquitetônico, mas se manifestava também no conjunto de experiências sociais atribuídos ao edifício (figura 1).

De acordo com Bielschowsky (2018), a localização do Grande Hotel Blumenau, próximo à ponte sobre o Ribeirão Garcia, contribuiu para estabelecer uma divisão física entre o centro tradicional (*Stadtplatz*) e o novo centro moderno que se formava naquela década. Nesse novo núcleo urbano, tanto o projeto da igreja matriz e sua imponente torre quanto o edifício do Grande Hotel se estabeleceram como pontos focais. Essas duas obras, cada uma a seu modo, inauguraram o processo de verticalização na localidade e introduziram elementos de uma nova modernidade, fundamentada em princípios e parâmetros projetuais que se diferenciavam significativamente daqueles praticados desde o início do século na urbe.

A partir destes edifícios, uma série de projetos verticais foram erguidos nos anos seguintes, principalmente na Rua XV de Novembro, a via comercial estruturadora da

região central. Cabe destacar os edifícios Visconde de Mauá (1962), Catarinense (1962), Impala (1963), Brasília (1973), Itaçu (1974) e Império (1975). Essas construções, além de configurarem a lista de prédios mais altos de Santa Catarina quando erguidas, apresentam características arquitetônicas que se aproximam dos princípios modernistas, como a ausência de ornamentação, a presença de janelas em fita, o emprego do concreto armado aparente, a adoção de empenas cegas, o uso do *pilotis*, etc. Foram também esses edifícios que, nas décadas de 1960 e 1970, passaram a construir uma nova imagem de representação da cidade, a qual podemos apreender através de seus cartões-postais e suas imagens institucionais (figura 2).

A construção destes prédios, no entanto, nem sempre se deu em harmonia às arquiteturas preexistentes. Como mencionado, tanto o projeto da igreja matriz quanto o do hotel foram substituições arquitetônicas; ou seja, demoliram arquiteturas anteriores e de referência urbana das últimas décadas em prol da construção de uma nova imagem de representação de modernidade. De acordo com Atique, as ações de construir e demolir, embora possam parecer neutras e isentas de conflitos por se oporem, revelam, ao serem investigadas em detalhe, questões mais amplas, demonstrando que as edificações são "elementos simbólicos, capazes de servirem a materialização de discursos e de políticas; são estruturas discursivas" (2019, p. 18). Tais episódios sustentam a definição paradoxal de modernidade proposta por Marshall Berman, segundo a qual "ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promove aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos" (2007, p. 24).

Na Era Moderna, em especial no modernismo, a ideia de *tabula rasa* foi divulgada como uma das possibilidades mais "salubres" para a reorganização dos territórios, permitindo, dessa maneira, o desaparecimento de estruturas que podiam despertar nas sociedades urbanas, em amplo espectro, valores que em muitos casos opunham-

se aos comungados por artistas, arquitetos e engenheiros em busca de uma cidade sã e eficiente (Atique, 2019, p. 16)

Nesse cenário de modernização, a mídia local desempenhou um papel decisivo ao justificar as demolições e promover a nova linguagem arquitetônica. O periódico *Blumenau em Cadernos*, por exemplo, dedicou diversas páginas à apresentação do projeto da nova igreja e à defesa de sua construção. Da mesma forma, a demolição do antigo Hotel Holetz, "de tão gratas e interessantes tradições", foi justificada como uma "exigência do progresso" (figura 3). Nesse contexto, as reflexões de Luca (2005) são relevantes ao demonstrar que a mídia pode refletir os interesses dos grupos que a financiam e promovem. O caso da *Blumenau em Cadernos*, em particular, oferece uma perspectiva externa ao campo arquitetônico que auxilia na compreensão do processo de introdução dessas formas.

A revista *Blumenau em Cadernos* foi fundada em 1957 pelo historiador e político José Ferreira da Silva,[75] com o intuito de contribuir para a escrita da história da cidade catarinense e da região do Vale do Itajaí por meio de uma publicação periódica. No conteúdo das primeiras publicações, percebe-se o interesse de Ferreira da Silva em recontar a história da cidade e reafirmar a importância de seus fundadores, estabelecendo, conforme o editor, um "local de memória" que teria a missão de

[75] Nascido em Tijucas/SC em 1897 e descendente de portugueses e alemães, José Ferreira da Silva iniciou sua carreira na imprensa ao fundar o jornal *O Escudo*, distribuído inicialmente em Rodeio/SC e, posteriormente, em Blumenau, onde também criou o *Correio de Blumenau*. Nesse contexto, estabeleceu uma rede de contatos com políticos e personalidades influentes, o que possibilitou sua trajetória política, levando-o a ser eleito presidente da Câmara de Vereadores e, depois, prefeito de Blumenau. No entanto, seu mandato foi marcado por ações alinhadas ao nacionalismo do Estado Novo, o que contrastou com sua produção jornalística anterior que exaltava a germanicidade local. Essa duplicidade culminou em sua exoneração em 1941. Após se transferir para Curitiba, Ferreira da Silva somente se reaproximou de Blumenau na década de 1950, quando fundou o periódico *Blumenau em Cadernos*. Embora a revista já fosse distribuída em Blumenau desde seu primeiro número, ganhou reconhecimento após um incêndio na sede da Prefeitura Municipal que destruiu muitos documentos históricos ali arquivados. Devido ao seu interesse pela história do município, Ferreira da Silva possuía cópias de muitos destes documentos, o que possibilitou que recontasse a história blumenauense nas páginas do periódico recém-lançado. Assim, a *Blumenau em Cadernos* assumiu um papel político importante, educando as gerações futuras sobre o passado da cidade (Silva, 2008).

"tornar mais conhecida a história do município e mais estimada e venerada a memória dos homens que fizeram a sua grandeza". De acordo com Silva (2008), a perspectiva de progresso delineada pelo editor apresenta a história do município em um "movimento retilíneo de evolução"; isto é, o resultado do presente é fruto do trabalho duro dos imigrantes que fundaram a localidade.

Além do enfoque sobre a história da cidade, as páginas de periódico apresentavam a vida cotidiana blumenauense e, nessa perspectiva, a arquitetura também era tema das publicações; essa constatação pode ser verificada até mesmo nas capas da revista, que frequentemente apresentam fotos da paisagem urbana local ou de edifícios representativos. Os investimentos para a impressão da revista não eram responsabilidade exclusiva de seu editor; contavam também com o apoio de um grupo de empresários e patrocinadores locais, conforme indicado nos agradecimentos de cada edição. É importante destacar que muitos desses empresários eram descendentes de alemães e pertenciam às primeiras famílias que fundaram a cidade. Assim, é compreensível o interesse em patrocinar a escrita da história da cidade na perspectiva de Ferreira da Silva, que focava na glorificação dos imigrantes. Esse apoio financeiro reflete, além disso, o interesse da classe empresarial em promover uma publicação com potencial educativo para a população, contribuindo para justificar as transformações necessárias à modernização da cidade. Alinhar-se ao que era promovido em termos arquitetônicos e urbanos nas grandes cidades do país e no exterior era fundamental para posicionar Blumenau e sua indústria neste mesmo prisma da modernidade.

O conteúdo dessas publicações revela o interesse e a necessidade de justificar à população o uso dessas novas formas que, por vezes, geravam "opiniões controvertidas" – o caso da igreja matriz é emblemático nesse sentido. Segundo publicações da *Blumenau em Cadernos*, havia aqueles "que a classificam de maravilhosa" e "que descobrem, em suas linhas arrojadas, as mesmas que são

utilizadas nas fachadas de clubes ou de hotéis"; enquanto outros "a tacham de mostrengo" ou "a comparam com um hangar ou com um armazém comercial". A revista, entretanto, apesar de descrever a discussão como uma "questão de gosto", deixa claro que uma transformação nos parâmetros arquitetônicos havia se consolidado no campo arquitetônico do período, com formas atualizadas de explorar e expressar a tradição religiosa, sem a necessidade de "recorrer à arte pictórica para as explicações" simbólicas, como realizado pelos estilos do passado, por exemplo. Nessa perspectiva, a nova igreja é descrita como a atualização do "cartão de visitas da cidade", ou ainda "um monumento da arquitetura religiosa" que expressava o "anseio de progresso, moral e físico" desejado pelos cidadãos blumenauenses (figura 4).

Além das publicações da revista mencionada, os novos empreendimentos frequentemente eram destaque nos jornais da cidade, reforçando o caráter civilizatório dessas obras e destacando a atuação de seus incorporadores no processo de reconstrução urbana. Essas notícias frequentemente descreviam essas novas arquiteturas como verdadeiros monumentos, capazes de criar pontos de referência e turísticos para a cidade, como no caso do Grande Hotel, amplamente noticiado. Em entrevista ao jornal *A Nação*, um dos empresários responsáveis pelo empreendimento hoteleiro, Sr. Augusto Reichow, alertou para o "surto de turismo" que se aproximava de Blumenau com a conclusão do hotel e os melhoramentos em curso na região central, como o "melhoramento das vias rodoviárias", em resposta ao aumento crescente de automóveis. Segundo Reichow, o novo hotel "é uma necessidade para a cidade", pois, além de atender à questão turística, também incentiva o consumo dos produtos da indústria local. Ou seja, nota-se a intensa atuação da iniciativa privada por meio de seus incorporadores na promoção da arquitetura modernista e vertical na cidade, não apenas por representar uma estética nova, mas também por serem entendidas como símbolos de progresso e desenvolvimento econômico (figura 5).

Esse movimento de substituição das antigas construções, louvado e justificado pela imprensa local, está alinhado com a proposta de criação de um novo centro cívico para o município, fomentada após um incêndio que danificou o prédio da administração municipal, no centro fundacional, em 1958 (Bielschowsky, 2014). A proposta sugeria a ocupação do terreno da antiga estação ferroviária, no final da Rua XV de Novembro, pela nova prefeitura, que só foi inaugurada em 1980. O paulatino deslocamento da área central é corroborado pelos investimentos na abertura da Avenida Beira-Rio, que teve início em 1964. Essa avenida, construída ao longo da calha do rio Itajaí-Açú, alterou significativamente a estrutura urbana, afastando as águas do rio da dinâmica da cidade e estabelecendo uma via larga e apta a suportar o tráfego de veículos em velocidades mais altas.

De fato, a cidade se modificava rapidamente naqueles anos, refletindo os desejos de quem a administrava e financiava. É verdade que a chegada da nova arquitetura não significou uma completa ruptura com a tradição construtiva anterior, mas notadamente representou um momento em que as noções de modernidade foram alteradas e os vínculos com as referências alemãs foram rompidos de forma mais expressiva. Para além da questão estética, houve uma mudança no estilo de vida, manifestada através das diversas atividades que começaram a ocorrer na cidade. Esses novos hábitos se refletiram nos programas arquitetônicos e na maneira de viver na cidade, com a introdução de apartamentos, escritórios, galerias comerciais, bares, entre outros, que trouxeram para Blumenau uma dinâmica urbana até então desconhecida (figura 6).

Diante das reflexões apresentadas, observa-se que o processo de verticalização em Blumenau esteve diretamente relacionado ao contexto socioeconômico local e ao discurso modernizador promovido, sobretudo, pelos agentes privados. A mídia desempenhou um papel central na construção de narrativas que legitimaram as transformações arquitetônicas e urbanas, justificando demolições e promovendo uma

nova linguagem arquitetônica alinhada ao ideal de progresso vigente. A substituição de edificações tradicionais e representativas por construções modernistas e verticais exemplifica a ressignificação da paisagem urbana e a busca por uma identidade arquitetônica condizente com as dinâmicas das grandes centralidades brasileiras. Nesse sentido, a introdução dessa arquitetura não pode ser compreendida apenas como um fenômeno de renovação técnica ou estilística, mas como um reflexo das relações de poder e dos interesses econômicos em disputa. A perspectiva de campo de forças (Meneses, 1996) permite compreender que esse movimento de modernização foi resultado da ação conjunta de diversos agentes – arquitetos, incorporadores, políticos e, em especial, a imprensa – que atuaram no constante processo de construção e reconstrução da cidade.

**Bibliografia**

Atique, F. (2019). *Arquitetura Evanescente – o desaparecimento de edifícios cariocas e perspectiva histórica*. São Paulo: Edusp.

Berman, M. (2007). *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras.

Bielschowsky, B. B. (2014). *As sucessivas políticas de desvalorização da história da cidade de Blumenau/SC*. Cadernos NAUÍ, v. 03, nº. 05, p. 65-77.

Bielschowsky, B. B. (2018). InstrumentAÇÃO Hans Broos: Grande Hotel Blumenau (exposição).

Cavalcanti, L. (2006). *Moderno e brasileiro: A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Costa, S. S. F. (2015). *Edifícios modernos e o traçado urbano no centro de São Paulo (1938-1960)*. São Paulo: Annablume.

Daufenbach, K. (2011). *A modernidade em Hans Broos* (Tese de doutorado, Universidade de São Paulo). São Paulo.

Luca, T. (2005). *História dos, nos e por meio dos periódicos*. In: PINSKY, C. B. (org.). Fontes Históricas. São Paulo: Contexto.

Mamigonian, A. (1965). *Estudo geográfico das indústrias de Blumenau.* Revista Brasileira de Geografia. Rio de Janeiro, n.3, ano XXVIII.

Marins, P. C. G. (2013). Diálogos verticais: Arranha-céus na paisagem urbana brasileira. In P. C. G. Marins & Z. Alvim (Eds.), *Os céus como fronteira: A verticalização no Brasil.* São Paulo: Grifo.

Mattedi, P. R. (2009). *Uma leitura da construção da paisagem da Rua 15 de Novembro - Blumenau-SC* (Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina). Florianópolis.

Meneses, U. T. B. de. (1996). *Morfologia das cidades brasileiras: Introdução ao estudo histórico da iconografia urbana*. Revista USP, 30.

Peluso, V. A. J. (1991). *Aspectos geográficos de Santa Catarina*. 1. ed. Florianópolis: FCC Edições.

Silva, C. F. (2008). *Grafias da Luz: A Narrativa Visual sobre a cidade na Revista Blumenau em Cadernos*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Silva, J. M. C. (2012). *O Arquiteto e a Produção da Cidade: a experiência de Jacques Pilon, 1930-1960*. 1. ed. São Paulo: Annablume.

Silva, J. M. C. (2024). *Pensar a casa com Clarice Lispector: domesticidade, interseccionalidade e cultura material (1945-1960)*. Tese (Livre-docência) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

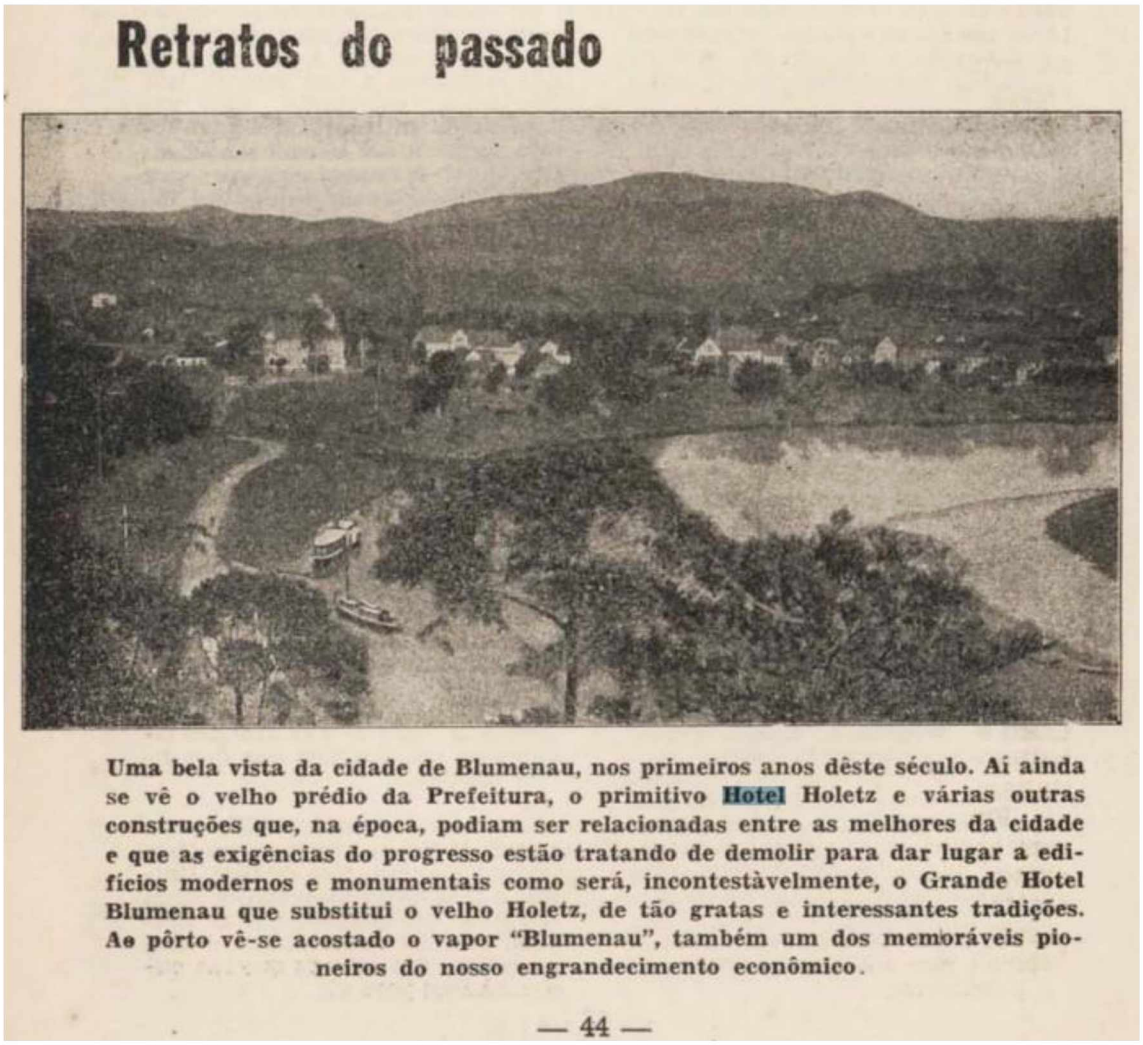
Somekh, N. (1997). *A cidade vertical e o urbanismo modernizador: São Paulo 1920-1939*. São Paulo: Studio Nobel; Fapesp.




Figura 1. Grande Hotel Blumenau na década de 1960.
Fonte: Arquivo Histórico José Ferreira da Silva




Figura 2. Panorama da cidade no início da década de 1960: Grande Hotel Blumenau (1); Ed. Visconde de Mauá (2); Ed. Eduardo Schadrack (3). Fonte: Arquivo Histórico José Ferreira da Silva, adaptado pelo autor (2024)



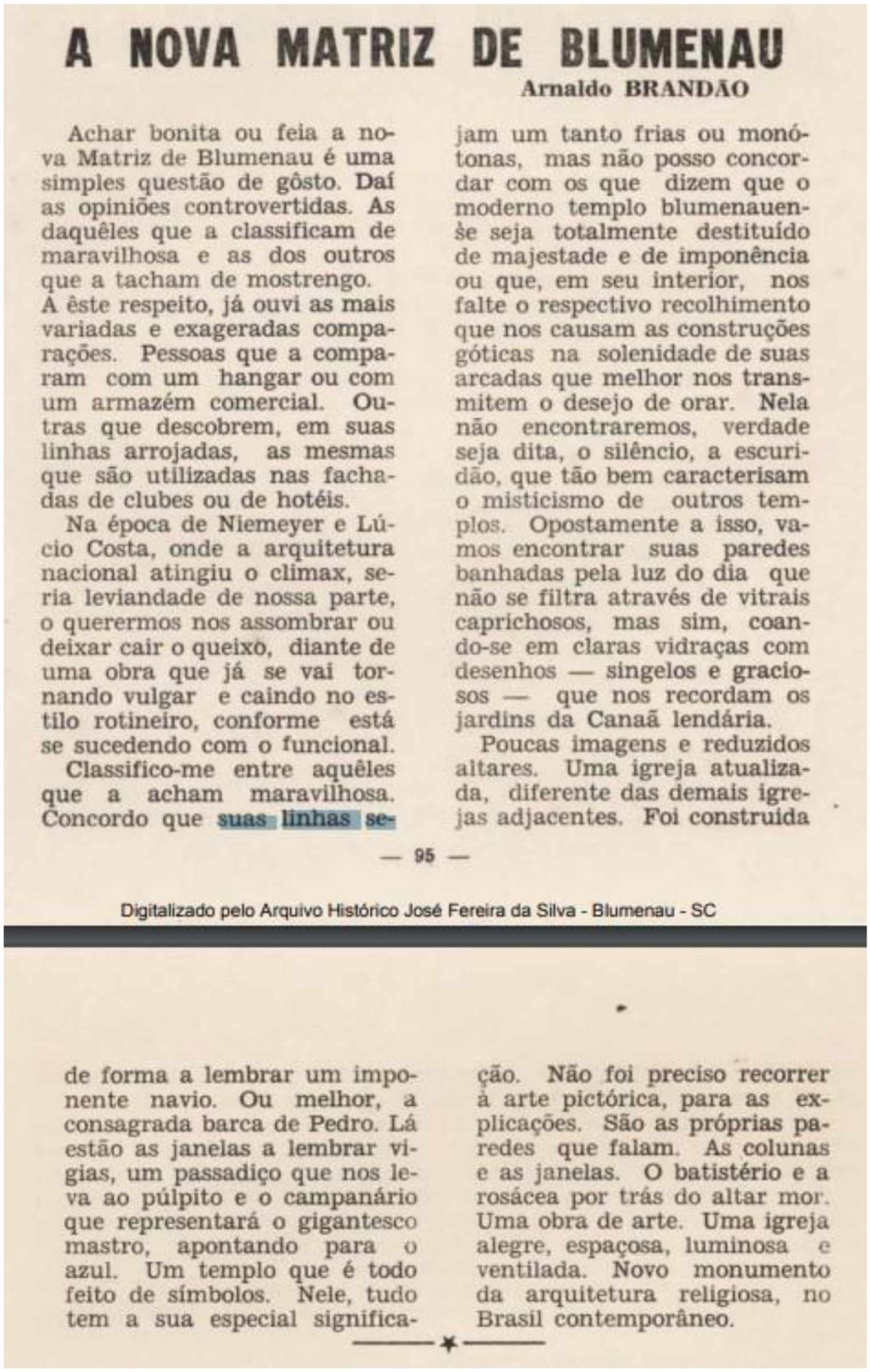
Retratos do passado

Uma bela vista da cidade de Blumenau, nos primeiros anos dêste século. Aí ainda se vê o velho prédio da Prefeitura, o primitivo Hotel Holetz e várias outras construções que, na época, podiam ser relacionadas entre as melhores da cidade e que as exigências do progresso estão tratando de demolir para dar lugar a edifícios modernos e monumentais como será, incontestàvelmente, o Grande Hotel Blumenau que substitui o velho Holetz, de tão gratas e interessantes tradições. Ao pôrto vê-se acostado o vapor "Blumenau", também um dos memoráveis pioneiros do nosso engrandecimento econômico.

— 44 —

Figura 3. Nota sobre a demolição do Hotel Holetz e a construção do Grande Hotel Blumenau na revista *Blumenau em Cadernos* (edição de março de 1962).

Fonte: Hemeroteca Digital Catarinense



# A NOVA MATRIZ DE BLUMENAU

Arnaldo BRANDÃO

Achar bonita ou feia a nova Matriz de Blumenau é uma simples questão de gôsto. Daí as opiniões controvertidas. As daquêles que a classificam de maravilhosa e as dos outros que a tacham de mostrengo.
A êste respeito, já ouvi as mais variadas e exageradas comparações. Pessoas que a compararam com um hangar ou com um armazém comercial. Outras que descobrem, em suas linhas arrojadas, as mesmas que são utilizadas nas fachadas de clubes ou de hotéis.

Na época de Niemeyer e Lúcio Costa, onde a arquitetura nacional atingiu o climax, seria leviandade de nossa parte, o querermos nos assombrar ou deixar cair o queixo, diante de uma obra que já se vai tornando vulgar e caindo no estilo rotineiro, conforme está se sucedendo com o funcional.

Classifico-me entre aquêles que a acham maravilhosa. Concordo que suas linhas sejam um tanto frias ou monótonas, mas não posso concordar com os que dizem que o moderno templo blumenauense seja totalmente destituído de majestade e de imponência ou que, em seu interior, nos falte o respectivo recolhimento que nos causam as construções góticas na solenidade de suas arcadas que melhor nos transmitem o desejo de orar. Nela não encontraremos, verdade seja dita, o silêncio, a escuridão, que tão bem caracterisam o misticismo de outros templos. Opostamente a isso, vamos encontrar suas paredes banhadas pela luz do dia que não se filtra através de vitrais caprichosos, mas sim, coando-se em claras vidraças com desenhos — singelos e graciosos — que nos recordam os jardins da Canaã lendária.

Poucas imagens e reduzidos altares. Uma igreja atualizada, diferente das demais igrejas adjacentes. Foi construida



Digitalizado pelo Arquivo Histórico José Fereira da Silva - Blumenau - SC

de forma a lembrar um imponente navio. Ou melhor, a consagrada barca de Pedro. Lá estão as janelas a lembrar vigias, um passadiço que nos leva ao púlpito e o campanário que representará o gigantesco mastro, apontando para o azul. Um templo que é todo feito de símbolos. Nele, tudo tem a sua especial significação. Não foi preciso recorrer à arte pictórica, para as explicações. São as próprias paredes que falam. As colunas e as janelas. O batistério e a rosácea por trás do altar mor. Uma obra de arte. Uma igreja alegre, espaçosa, luminosa e ventilada. Novo monumento da arquitetura religiosa, no Brasil contemporâneo.

Figura 4. Publicação de texto de opinião sobre a nova igreja matriz na revista *Blumenau em Cadernos* (edição de maio de 1960).

Fonte: Hemeroteca Digital Catarinense



# PROCESOS DE VERTICALIZACIÓN

# Representações críticas da verticalização e referências do eng. arq. Luiz de Anhaia Mello em São Paulo

**Heliana Angotti-Salgueiro**
Pesquisadora Associada, IEA-USP
angotti@usp.br

*The only way to know the past is to go there...*

Ada Louise Huxtable, *The Tall Building Artistically Reconsidered...*, 1984

Como historiadora da cultura urbana e de suas imagens, vou me referir a algumas representações relativas aos arranha-céus que povoaram o universo visual do professor e engenheiro-arquiteto Luiz de Anhaia Mello (em São Paulo, anos 1920-1950) –representações que tanto explicitam visões positivas e utõpicas das construções em altura, consideradas "símbolo da civilização americana", quanto visões negativas que levantam os *problemas* que esse tipo de construção traria para o espaço urbano.

Um pequeno parêntese sobre o personagem – Luiz de Anhaia Mello foi um dos maiores pensadores do urbanismo no Brasil e fundador da disciplina na Escola Politécnica de São Paulo, nos anos 1920, e, em 1948, da escola de arquitetura da USP, deslocando para ela o ensino do urbanismo – este gesto deu origem ã associação "arquitetura e urbanismo" que se tornou clãssica na denominação destas faculdades no Brasil. Destaco a posição peculiar que o intelectual Anhaia Mello assume, manifestando-se contra o crescimento descontrolado da cidade de São Paulo, na contramão dos discursos ufanistas compartilhados pela maioria de seus compatriotas, e propondo medidas reguladoras da "caótica hipertrofia" de São Paulo – ele afirmava (conforme mostra a Fig. 1) que os *automóveis e os arranha-céus eram o pesadelo dos urbanistas*[76].

[76] Cf. Luiz de Anhaia Mello, *Problemas de Urbanismo. Bases para a resolução do problema técnico*, 1929, p. 15.

Seguindo o principio que imagens materializam ideias que os textos veiculam, as representações permitem identificar apropriações relativas aos significados, usos e críticas dos arranha-céus como parte do universo visual da geração de Luiz de Anhaia Mello. Assim, ao construir visualmente os argumentos deste *paper*, parto do principio que Anhaia Mello *viu* certamente as imagens críticas da verticalização que trago aqui, cartoons e fotografias, pois ele se referia constantemente às fontes em que foram publicadas, especialmente jornais e autores norte-americanos, ao tratar dos *problemas* da cidade que estes denunciavam. Voltarei aos temas que essas imagens sugerem.

A cultura visual, presente nas páginas amareladas de periódicos, hoje esquecidos, e de livros, que ninguém mais solicita nas bibliotecas, mas que circulavam internacionalmente nos meios profissionais entre os anos 1920-40, eram citados por ele em suas conferências, cursos e publicações. Entre suas fontes mais relevantes, destaco o jornal *The American City*, além de livros que ia adquirindo sofregamente para sua biblioteca pessoal, uma das mais importantes do país sobre o urbanismo, senão a mais importante preservada (ainda que não inteiramente). Analisando esta biblioteca e os textos que ele deixou, destaco autores na base das posições críticas do erudito professor, objeto de meu trabalho já há alguns anos[77] – autores que são familiares dos estudiosos do urbanismo, e que ganharam fortuna critica em torno das linhas seguida por Anhaia Mello: Ebenezer Howard, Patrick Geddes, Lewis Mumford, Clarence Stein, Charles Ascher, Clarence Perry, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Catherine Bauer...

O conteúdo de sua biblioteca demonstra que ele estava perfeitamente a par da bibliografia internacional na área, ciente do que se devia ler sobre o planejamento e

[77] Ver meus artigos, Heliana Angotti-Salgueiro. "Crossing Texts, References and Images. A Survey of a City Planner's Personal Library in São Paulo (1920-1960)", *Les Cahiers de la recherche architecturale, urbaine, et paysagère*. Materiaux de recherche, Paris, 2023. A Dossier with two articles: "A Cultural Urban History's Case Study: A Network of Actors and Readings", https://journals.openedition.org/craup/12281 and "Images Representing Urban Ideas", https://journals.openedition.org/craup/12334

as transformações urbanas, especialmente autores da literatura norte-americana, em um tempo que já se caracterizava por uma "circulação" sem fronteiras de referências consultadas pelos urbanistas de sua geração, muitas das quais pouco conhecidas hoje[78].

Ressalto, porém, que os conceitos "circulação" e "recepção" devem ser sempre colocados entre aspas quando fazemos a história de nossas cidades latino americanas e estudamos o pensamento de seus urbanistas pioneiros. Pois embora se possa, esporadicamente, encontrar nas grandes bibliotecas internacionais da área obras de autores brasileiros, esquecidas nas reservas ou nos chamados *vertical files* (como é o caso de um texto de Anhaia Mello que encontrei em Harvard sobre o Plano Regional para São Paulo), tenho dúvidas que o mesmo, escrito em português e relativo a uma cidade brasileira, tenha sido consultado ou citado. Em contrapartida, é impressionante o conhecimento e a atualização das referências norte-americanas sobre *city planning* que ele tinha, partilhando da ampla visão interdisciplinar da disciplina no seu tempo.

Os periódicos e livros citados por ele revelam, como anunciei, não apenas representações da fascinação pelos arranha-céus, como também a crítica e o temor dos crescentes problemas trazidos por eles. Destaco algumas posições em que se apoiava Anhaia Mello encarando o crescimento de São Paulo com pessimismo e contrapondo seu discurso alternativo à narrativa épica corrente (*a cidade que mais cresce no mundo*), por um "urbanismo em escala humana".

Ele defendia o planejamento regional e a descentralização da metrópole por meio da polinucleação de um habitat salubre, em unidades de vizinhança ou em uma série de cidades-jardins isoladas da metrópole por uma muralha verde. O direito a

[78] Entre muitos dos livros e periódicos citados em seus textos, alguns desapareceram de sua coleção pessoal o que me levou a pesquisá-los em uma das mais completas bibliotecas especializadas do mundo, a Frances Loeb Library da Graduate School of Design, em Harvard, da qual trago aqui a maior parte das imagens do powerpoint que acompanha este *paper.*

um ambiente adequado para morar constituía para ele, citando Herbert Gray (*Housing and Citizenship*) uma das bases de um país democrático[79]. Lembremos de que Anhaia Mello foi um dos principais articuladores do Primeiro Congresso da Habitação em São Paulo em 1930 (durante breve período em que foi prefeito da cidade), congresso em que defendia a moradia individual e condenava os prédios de apartamentos. Ele se referia a um *civic design* no qual se inscreveria a habitação humanizada, dissociada da circulação congestionada causada pelos "grandes edifícios em fileiras intermináveis e uniformes ", os *ribbon building* da cidade vertical. Ele criticava os "gabaritos absurdos" permitidos pelos regulamentos "a serviço da mais revoltante exploração imobiliária" – (questões que veem se repetindo atualmente nas últimas revisões dos planos diretores de São Paulo, resultando em uma nova fase de verticalização desenfreada e sem limites, a qual trará certamente mais congestionamentos, e saturação das redes de esgoto e outras infraestruturas antigas, inadaptadas a esse crescimento).

O tipo perfeito de aglomeração urbana para Anhaia Mello era segundo suas declarações a "New England village ", em meio a áreas verdes, sol, ar puro, recato, calma – condições normais das pequenas áreas residenciais – nesse sentido, ele citava as *neighborhood unities*, estudadas por Clarence Perry, bem como outros loteamentos norte-americanos em que as "habitações deviam estar isoladas da circulação, por meio das cortinas verdes"[80]. (Mais tarde, em artigo de 1957, ele associa Le Corbusier a essas referências).

Para difundir seus ideais, ele se apoia e convoca sobretudo autores americanos e os meios de propaganda e persuasão da opinião pública, entre os quais o cinema – além do cinema, os periódicos divulgam *posters*, que ele usa em artigos e conferências para a educação urbanística, buscando formar um ambiente propicio à

[79] Luiz de Anhaia Mello, "O problema da habitação", *Digesto Econômico*, n. 72, nov. 1950, p. 25.
[80]Ver entre outros, de Luiz de Anhaia Mello, "Urbanismo em escala humana", *Digesto Economico* n. 28, março 1947, p.36-43, especialmente p. 50.

conscientização cívica e associativa da população pelos problemas de sua cidade. Nesse mesmo sentido, ele preconiza a criação da Comissão do Plano da Cidade, e da Sociedade dos Amigos da Cidade em 1935 inspirada no exemplo argentino.

Voltando às criticas da verticalização, estas se associavam aos referidos "problemas" do urbanismo, como anunciei – aliás titulo do primeiro livro de Anhaia Mello, em 1929 –comentados no âmbito da rica história da gênese do *city planning*, sendo alguns ligados à eclosão dos edifícios em altura. Nesse sentido, Anhaia Mello foi um autor pioneiro em São Paulo sobre a critica e a regulamentação do crescimento vertical da cidade por meio de leis a que vou me referir.

No entanto, na literatura local e mesmo internacional, a representação dos edifícios em altura era quase sempre encarada positivamente como símbolo da "cidade moderna", funcionando como dispositivo concreto da dinâmica do progresso nas visões futuristas dos modelos arquiteturais norte-americanos – apropriações possíveis se davam também na cidade de São Paulo – para citar um só exemplo, a estrutura escalonada dos volumes do Instituto Biológico, cuja construção se iniciou em 1928, que lembra a forma dos arranha-céu americanos publicados em periódicos da época e os dos desenhos de Hugh Ferris (Fig. 2).

Trabalhando nos escritórios da Casa Ramos de Azevedo, um dos primeiros edifícios da cidade, Anhaia Mello, então um jovem de 30 anos, pode visualizar as transformações e o processo de intensa ocupação e verticalização da paisagem central de São Paulo a partir dos anos 1920, potencializada ao longo dos anos 1940 e 50[81]. Porém, detentor de capital cultural e social familiar, além de econômico pelo lado de sua esposa, seus ideais não impediram que fosse sócio de um

[81] A lista dos edifícios que se podia visualizar dos janelões da casa Ramos de Azevedo está no texto de Beatriz P. Siqueira Bueno, "A cidade que Anhaia Mello via crescer das janelas do escritório F. P. Ramos de Azevedo e Severo & Vilares", in Angotti-Salgueiro H. e Simões Junior, J.G., *Luiz de Anhaia Mello, um pioneiro do urbanismo paulistano*. São Paulo, Editora Mackenzie, 2020.

empreendimento imobiliário da empresa em que trabalhou toda a vida, constando como proprietário de dois andares do edifício Britânia, construído por essa empresa.

Além de professor e de acionista das importantes empresas de Ramos de Azevedo e Severo-Vilares, Anhaia Mello foi vereador  no começo dos anos 20 e autor da lei 2.611 de 1923, a chamada nova lei dos arruamentos que determinava larguras especificas para o traçado das vias,  além do controle da expansão periférica, além de permitir ruas curvas, coibindo assim os vazios urbanos e a fragmentação, típicos do relevo acidentado da cidade e visível em mapas dos anos 20 – a lei buscava ainda a criação de áreas verdes e foi precursora do zoneamento – medidas de urbanidade setorizada, que embora nem sempre aplicadas a risca, vigoraram durante anos, alterando a feição da cidade.

Em 1954, Anhaia Mello propôs a Lei 5.261 (quando a cidade completava 400 anos e tinha 3 milhões de habitantes), promulgada apenas em 1957, que reduziria a densidade de ocupação e a excessiva verticalização das áreas centrais, introduzindo o coeficiente de aproveitamento, rompendo o partido urbanístico histórico de ocupação perimetral (dos lotes estreitos e compridos, herança do traçado colonial), que permitia recuos e alterava a volumetria das edificações verticais[82]. Mas a lei chegou tarde demais para alguns setores da cidade, e vigorou apenas até meados dos anos 60, embora em alguns bairros residenciais (como Higienópolis) que se verticalizavam, ela foi eficaz. Mas, na área central, que já começara a ser renovada nos moldes norte-americanos há muito tempo – a exemplo do icônico edifício eclético Martinelli, em 1929 –,  a tendência à verticalização se afirma a partir dos anos 1940. (Fig. 3)

[82] Angotti-Salgueiro e Simões Jr., *op. cit*, p. 215.

Anhaia observara já em 1933 que "a vida econômica do edifício da cidade moderna é muito curta e não passa de 27 a 30 anos, em média" [83] ; ele criticava a "deterioração econômica" das construções em altura: sua *obsolescence, supercession, inadequacy*[84] , citando Clark e Kingston, *The Skycrapper. A Study of its Economic Height*. No registro arquitetural, a lógica do *descarte* se observa na cidade, conforme ressalta Beatriz Bueno na sua análise do crescimento em altura do centro: o Art Deco vai suplantando os edifícios ecléticos paulatinamente (como e o caso do edifício Altino Arantes), até que o modernismo se instala a partir dos anos 1950-60. (Fig. 4, a exemplo, o Copan, de Oscar Niemeyer, e o edifício Itália, de Franz Heep).

Anhaia Mello criticava os arranha-céus como "cortiços de luxo", fixando na lei limites e recuos para edificações verticais de uso residencial e comercial e alterações de sua volumetria, segundo postulavam autores norte americanos como Geo B. Ford, em seu famoso livro, *Buiding Height, Bulk and Form*, editado em Harvard, em 1931 – porém, de fato, Geo B. Ford não era contra o arranha-céu em si, desde que seu desenho respeitasse fatores físicos (luz, iluminação solar, direção dos ventos, e não trouxesse congestionamento, sendo calculado em relação à situação no espaço urbano). Posição e ambiguidade de tantos outros autores da época que se referem aos arranha-céus, também lidos por Anhaia Mello, entre eles, Joseph Hudnut (*dean* em Harvard – ver o texto "Second Thoughts on the Skycraper", de 1945).

Compatriotas urbanistas argentinos como Della Paolera compartilhavam criticas aos edifícios americanos, analisando negativamente a heterogeneidade do centro de Buenos Aires, que se povoava de edifícios verticais (como se lê no documento *Proposal of the City Planning Department of the City of Buenos Aires*, de 1938) "contrários às mais elementares leis de higiene e estética urbana (...) envolvendo

[83] Luiz de Anhaia Mello, "A Econômica da terra urbana" (artigo de uma série de 3), *Revista Polytechnica*, n. 107, jan. fev. 1933, p. 432.
[84] Termos citados no artigo, "A Econômica da terra urbana", *op. cit.* p. 433.

seus habitantes em sombras e ar confinado". (Apesar do ideal de urbanistas cultos como Anhaia Mello e Della Paolera que preconizavam a "harmonia" do *skyline,* São Paulo e Buenos Aires competiam na verticalização daqueles anos.

Ainda em relação ao referencial norte americano de Anhaia Mello, sobre as citadas opiniões e olhares críticos sobre as construções em altura, interrogava-se sobre os *problemas* de *habitação, tráfico congestionado* e *crime* - questões da *cidade grande* - como mostra um desenho da *The American City* em 1926. Os arranha-céus revelavam o *laissez faire* e a falta de planejamento urbano, embora desde a lei do *zoning* em New York, em 1916, a busca de regulamentação tenha se imposto. Nas aulas de urbanismo do professor Anhaia Mello, os problemas de verticalização eram associados aos do *zoneamento* (localização, uso, altura e área do entorno dos edifícios). A questão é tema de uma, das duas únicas ilustrações de seu primeiro livro, retomada de obra norte-americana dos anos 20, pertencente à sua biblioteca[85].

Em relação às moradias, mencionei a preocupação e preferência explicita em seus artigos sobre unidades de vizinhança e cidades-jardins, em nome da descentralização, do planejamento regional – estas unidades se justificavam pelo tráfego congestionado e os atropelamentos, especialmente de crianças, nas ruas na cidade – tema recorrente nas imagens dos jornais consultados por ele como o citado *The American City*, bem como em *posters* utilizados pela propaganda e filmes. Dai sua luta pelos parques e áreas de "recreação ativa e organizada" nos moldes americanos, entremeando as zonas urbanas e o entorno das habitações (Ver "Start parks and stop skyscrapers", ou "Skyscrapers kill children", artigos e *cartoons* em *The American City*, Fig. 5).

[85] Ver o cartoon referente ao *zoning* no meu capitulo, "Considerações sobre a biblioteca de Luiz de Anhaia Mello", in Angotti-Salgueiro H. e Simões Junior, J.-G., *op. cit.*, p. 86.

A taxa populacional de SP crescia mais do que as de NY, Chicago e Buenos Aires, e não se percebia a gravidade desse crescimento salvo por vozes isoladas como a sua, e imagens reveladoras do congestionamento de transeuntes e veículos na zona central adensada e verticalizada de São Paulo, com seus problemas de estacionamento e de transporte público (ver nas fotos as filas enfrentadas pela população para pegar os ônibus).

Enfim, as ideias de Anhaia Mello pelo menos resultaram em algumas politicas públicas de urbanidade: a proteção do zoneamento ainda que restrita a determinados bairros residenciais e a criação de alguns equipamentos urbanos, como os parques infantis, embora a cidade como um todo e as classes populares ficassem praticamente a margem dessas iniciativas não concretizadas pelas elites dirigentes, que optaram por outro caminho... [86] .

De toda forma, reverter o ciclo metropolitano era o mote de seu pensamento utópico, em nome do regionalismo e a contenção da cidade – para ele a imobilização do organismo urbano seria a única forma de evitar a "morte da cidade"[87] . As frases duras nos seus últimos artigos sobre a imperativa limitação do crescimento, sobre os males da cidade tentacular, apoiam-se em velhas referências como o poeta belga Émile Verhaerem, ou em Patrick Geddes e Lewis Mumford, referindo-se aos seis estágios de crescimento inorgânico, ao "declínio da civilização", à cidade-necrópolis, repisando as denúncias da São Paulo megalópole, numa critica marcada pelo pessimismo do intelectual humanista em fim de carreira, desiludido diante da evolução da cidade e do "analfabetismo cívico" (*civic illiteracy*[88], como dizia.

---

[86] Candido Malta Campos, *Os Rumos da Cidade, Urbanismo e Modernização em São Paulo* São Paulo, SENAC, 2000, p. 530.

[87] A imagem mostrada no powerpoint, "Finis", apresenta um cemitério em primeiro plano e os edifícios atrás, do livro de Henry S. Churchill, *The City is the People,* de 1945.

[88] Luiz de Anhaia Mello, "Planejamento, arquitetura e engenharia: contrastes e confronto". *Habitat*, n. 38, 1957, p. 3.

Sua contribuição à história da critica urbanística no país restringiu-se em grande parte a leitores paulistas da academia, pois, na verdade, a partir de meados dos anos 1950, na contramão da ideologia do progresso e do desenvolvimentismo vigente das propostas da época, intelectuais críticos como Luiz de Anhaia Mello não têm mais voz: naquele momento as elites políticas urbanas se distanciam deles e a ideologia progressista ganha o terreno das ideias e da evolução construtiva da cidade.

Ao longo dos decênios seguintes os ideais anti-urbanos e humanistas de Anhaia Mello por uma São Paulo "orgânica", tornaram-se letra morta. Os diferentes autores que ele lia e as imagens do seu universo intelectual constituem hoje apenas elementos de uma história crítica da gênese do urbanismo e da luta pela urbanidade – *utopias e representações* que evidenciam o abismo entre a cidade imaginada pelos estudiosos e a megalópole real e insustentável dos especuladores do mercado imobiliário, "claramente discriminatória"[89].

**Referências citadas**

Angotti-Salgueiro, H. (2023). Crossing Texts, References and Images. A Survey of a City Planner's Personal Library in São Paulo (1920-1960), *Les Cahiers de la recherche architecturale, urbaine, et paysagère*. Materiaux de recherche, Paris. A Dossier with two articles: A Cultural Urban History's Case Study: A Network of Actors and Readings, https://journals.openedition.org/craup/12281 and "Images Representing Urban Ideas", https://journals.openedition.org/craup/12334

Angotti-Salgueiro, H. (2020). Considerações sobre a biblioteca de Luiz de Anhaia Mello, in Angotti-Salgueiro, H. e Simões Junior, J.-G. *Luiz de Anhaia Mello, um pioneiro do urbanismo paulistano*. São Paulo, Editora Mackenzie.

Anhaia Mello, L. de (1929). *Problemas de Urbanismo. Bases para a resolução do problema técnico.* São Paulo, Escolas Profissionais Salesianas.

Anhaia Mello, L. de, (1933). A Cidade Celular: quadras, superquadras e células residenciais. *Boletim do Instituto de Engenharia*, v. 18, n. 94, set.

[89] Expressão de Nadia Someck, in *A Cidade vertical e o urbanismo modernizador.* São Paulo, Editora Mackenzie e Romano Guerra, 2014, p. 225 (reedição do original de 1994).

Anhaia Mello, L. de, (1933). A Econômica da terra urbana, *Revista Polytechnica*, n. 107, jan. fev.

Anhaia Mello, L. de, (1947). A Cidade Jardim *Digesto Econômico*, n. 36. nov.

Anhaia Mello, L. de, (1950). O problema da habitação, *Digesto Econômico*, n. 72, nov.

Anhaia Mello, L. de, (1957). Planejamento, arquitetura e engenharia: contrastes e confronto. *Habitat*, n. 38.

Campos, C. M. (2002). *Os Rumos da Cidade. Urbanismo e Modernização em São Paulo* São Paulo, SENAC

Della Paolera, C.M. (1938). *Proposal of the City Planning Department of the City of Buenos Aires*, May. Instituto Cultural Argentino-Norte-Americano. Vertical Files, Frances Loeb Library, Harvard University.

Siqueira Bueno, B.P. (2020). A cidade que Anhaia Mello via crescer das janelas do escritório F. P. Ramos de Azevedo e Severo & Vilares, in Angotti-Salgueiro H. e Simões Junior, J.G., *Luiz de Anhaia Mello, um pioneiro do urbanismo paulistano*. São Paulo, Editora Mackenzie.

Someck, N. (2014). *A Cidade vertical e o urbanismo modernizador* (reedição do original de 1994). São Paulo, Editora Mackenzie e Romano Guerra.

*The American City,* New York, (1925–1935). vários volumes. Frances Loeb Library, Harvard University.



Fig. 1. Vista da Praça da Bandeira, vale do Anhangabaú e viadutos do Chá e Santa Ifigênia, c. 1967. São Paulo – SP. Foto: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles.



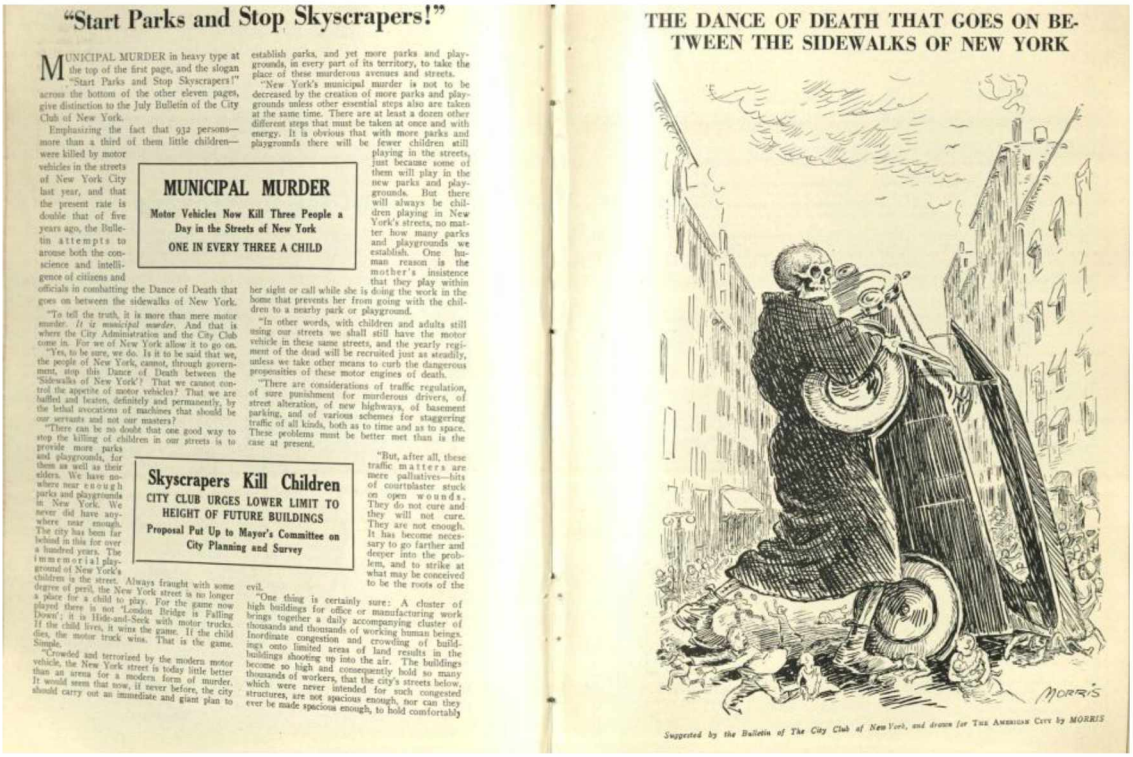

Fig. 2. Foto aérea do edifício do Instituto Biológico, em São Paulo, c. 1930, foto E.N.F.A. e Capa do periódico *The American City*, nov.1931.




Fig. 3. Vista do centro da cidade de São Paulo, com destaque para os edifícios Martinelli e Altino Arantes (a esquerda). Foto de Thomas Farkas, Acervo do Instituto Moreira Salles.



Fig. 4 - Edifício Copan, projeto de Oscar Niemeyer, em primeiro plano à direita, e edifício Itália, o mais alto ao fundo, c. 1967, Avenida Ipiranga, Centro de São Paulo – SP. Foto Marcel Gautherot, Acervo do Instituto Moreira Salles.



"Start Parks and Stop Skyscrapers!"

MUNICIPAL MURDER in heavy type at the top of the first page, and the slogan "Start Parks and Stop Skyscrapers!" across the bottom of the other eleven pages, give distinction to the July Bulletin of the City Club of New York.

Emphasizing the fact that 932 persons—more than a third of them little children—were killed by motor vehicles in the streets of New York City last year, and that the present rate is double that of five years ago, the Bulletin attempts to arouse both the conscience and intelligence of citizens and officials in combatting the Dance of Death that goes on between the sidewalks of New York.

**MUNICIPAL MURDER**
**Motor Vehicles Now Kill Three People a Day in the Streets of New York**
**ONE IN EVERY THREE A CHILD**

"To tell the truth, it is more than mere motor murder. *It is municipal murder.* And that is where the City Administration and the City Club come in. For we of New York allow it to go on.

"Yes, to be sure, we do. Is it to be said that we, the people of New York, cannot, through government, stop this Dance of Death between the 'Sidewalks of New York'? That we cannot control the appetite of motor vehicles? That we are baffled and beaten, definitely and permanently, by the lethal avocations of machines that should be our servants and not our masters?

"There can be no doubt that one good way to stop the killing of children in our streets is to provide more parks and playgrounds, for them as well as their elders. We have nowhere near enough parks and playgrounds in New York. We never did have anywhere near enough. The city has been far behind in this for over a hundred years. The immemorial playground of New York's children is the street. Always fraught with some degree of peril, the New York street is no longer a place for a child to play. For the game now played there is not 'London Bridge is Falling Down'; it is Hide-and-Seek with motor trucks. If the child lives, it wins the game. If the child dies, the motor truck wins. That is the game. Simple.

"Crowded and terrorized by the modern motor vehicle, the New York street is today little better than an arena for a modern form of murder. It would seem that now, if never before, the city should carry out an immediate and giant plan to establish parks, and yet more parks and playgrounds, in every part of its territory, to take the place of these murderous avenues and streets.

"New York's municipal murder is not to be decreased by the creation of more parks and playgrounds unless other essential steps also are taken at the same time. There are at least a dozen other different steps that must be taken at once and with energy. It is obvious that with more parks and playgrounds there will be fewer children still playing in the streets, just because some of them will play in the new parks and playgrounds. But there will always be children playing in New York's streets, no matter how many parks and playgrounds we establish. One human reason is the mother's insistence that they play within her sight or call while she is doing the work in the home that prevents her from going with the children to a nearby park or playground.

"In other words, with children and adults still using our streets we shall still have the motor vehicle in these same streets, and the yearly regiment of the dead will be recruited just as steadily, unless we take other means to curb the dangerous propensities of these motor engines of death.

**Skyscrapers Kill Children**
**CITY CLUB URGES LOWER LIMIT TO HEIGHT OF FUTURE BUILDINGS**
**Proposal Put Up to Mayor's Committee on City Planning and Survey**

"There are considerations of traffic regulation, of sure punishment for murderous drivers, of street alteration, of new highways, of basement parking, and of various schemes for staggering traffic of all kinds, both as to time and as to space. These problems must be better met than is the case at present.

"But, after all, these traffic matters are mere palliatives—bits of courtplaster stuck on open wounds. They do not cure and they will not cure. They are not enough. It has become necessary to go farther and deeper into the problem, and to strike at what may be conceived to be the roots of the evil.

"One thing is certainly sure: A cluster of high buildings for office or manufacturing work brings together a daily accompanying cluster of thousands and thousands of working human beings. Inordinate congestion and crowding of buildings onto limited areas of land results in the buildings shooting up into the air. The buildings become so high and consequently hold so many thousands of workers, that the city's streets below, which were never intended for such congested structures, are not spacious enough, nor can they ever be made spacious enough, to hold comfortably

THE DANCE OF DEATH THAT GOES ON BETWEEN THE SIDEWALKS OF NEW YORK

MORRIS

*Suggested by the Bulletin of The City Club of New York, and drawn for* THE AMERICAN CITY *by* MORRIS

Fig. 5. Página do periódico *The American City*, anos 1920, com desenho de Morris, cartunista da época. Acervo Frances Loeb Library, Graduate School of Design, Harvard University.

# Verticalização em São Paulo nas décadas de 1920 a 1940

**Beatriz Bueno**
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e de Design, Universidade de São Paulo
beatrizbueno@usp.br

**Resumo**

A verticalização em São Paulo nas décadas de 1920 e 1940 ainda permanece pouco estudada pela historiografia paulistana e brasileira. Trata-se de exemplares construídos no perímetro central da capital do epicentro econômico da Nação, no crepúsculo da Primeira República, nas fronteiras entre o Ecletismo e o *Art Déco*. Casas bancárias e palacetes comerciais mesclam-se a alguns exemplares institucionais, elevando-se em altura e arranhando os céus, rompendo o *skyline* e convertendo-se nos novos ícones de modernidade da metrôpole em processo de gestação e afirmação como tal.

O *Escritório Técnico F. P. Ramos de Azevedo & Cia*, depois *Severo & Villares*, assinou um conjunto significativo de arranha-céus ainda carente de estudo. Novos materiais, técnicas e sistemas construtivos foram mobilizados. Em se tratando do maior escritório de arquitetura, engenharia e construção da capital paulista, manteve prãticas de controle das obras por meio do registro cotidiano em fotografias. Essa série iconogrãfica - associada aos projetos arquitetônicos e aos exemplares construídos - hoje permite conhecer materiais, técnicas e sistemas construtivos mobilizados ã altura, aquilatar racionalidades em meio a arcaísmos nos canteiros de obras e imaginar engenheiros e arquitetos rompendo paradigmas e vencendo desafios tectônicos.

A série de c. 4.000 negativos de vidro pertencente ao acervo da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP carece de luz e serã objeto do presente *paper*, em meio ao processo de metamorfose da cidade.

**São Paulo palimpsesto**

Nossos estudos sobre a história da urbanização do centro histórico de São Paulo têm algumas peculiaridades. Foge da perspectiva em vôo de pássaro mais habitual e aproxima a lente das ações individuais, atentando para o processo social de transformação material da cidade, com foco no papel da arquitetura na composição da tessitura urbana e buscando aquilatar seus agentes produtores, lógicas de produção, dinâmicas, ritmos e temporalidades.

O método consiste em entrecruzar fontes seriais variadas e espacializá-las no *Mapa Digital da Cidade* (2004-2006), com vistas a pôr luz no bota-abaixo que transformou São Paulo em verdadeiro canteiro de obras no âmbito de um aquecido mercado imobiliário rentista, motivador do investimento na transformação material da cidade.

A transformação de São Paulo do ponto de vista de seu processo de produção ainda permanece inexplorada pela historiografia. Com raras exceções, a imagem que temos é aquela cristalizada nos cartões postais com os resultados finais alcançados, sem que percebamos os ritmos, os percalços, os estímulos e os atores envolvidos – proprietários, construtores e usuários – na substituição de uma cidade de taipa de pilão por outra de tijolos e, não raro, por outra de concreto armado, num curto período.

O desafio é ensaiar uma metodologia capaz de desvelar as camadas desse palimpsesto, tateando alguns vestígios e inferindo as lógicas que presidiram sua produção e apropriação.

Nesse sentido, aproximamo-nos do que os historiadores da Cultura Material chamam de Arqueologia da Paisagem, inventando uma metodologia com evidentes paralelos com o que o grupo de Bernard Gauthiez vem desenvolvendo para o caso de Lyon, e com o qual trocamos experiências no âmbito do Projeto USP-COFECUB.

Estudos dessa natureza permitem entrever o processo de transformação dos espaços, rua a rua, lote a lote, imaginando os imóveis e as quadras em obras. Com foco nos pormenores, buscamos reconstituir a fábrica urbana em transformação, questionando as lógicas que entreteciam interesses públicos e privados, e atentando neste *paper* para as lógicas materiais de produção da arquitetura da cidade, com foco em alguns canteiros de obras.

Com foco na rua 15 de Novembro e no Vale da Anhangabaú, a ideia é pôr luz nas seguintes questões: a) características do processo de verticalização de São Paulo nas suas diversas temporalidades, do último quartel do século XIX à década de 1940, com foco nas tipologias/programas edilícios e comitentes; b) escritórios de arquitetura-engenharia-construção envolvidos; b) desafios tecnológicos e construtivos e produção material das edificações com foco em alguns canteiros de obras; c) produção social da arquitetura com foco nos atores envolvidos, do gabinete ao canteiro de obras.

**São Paulo em busca das alturas**

Por meio do *SIG Histórico*, georreferenciamos um conjunto de edificações na Planta Digital da Cidade de São Paulo de 2004, articulando cada lote a um banco de dados, permitindo assim entrecruzar diversos tipos de documentação, tais como impostos prediais (as Décimas Urbanas de 1809), permissões de construção localizadas no Arquivo Histórico Municipal, projetos arquitetônicos, iconografia e legislação incidente.

Para além de uma análise planimétrica, o exercício ensejou uma análise volumétrica do caso da rua 15 de Novembro, realizando um exercício estratigráfico de modo a mostrar o processo de verticalização ocorrido no coração financeiro da cidade durante a Primeira República, valendo-se do estudo de caso como metonímia do conjunto. (Fig. 1)

São Paulo se diferencia de outras cidades que passaram por reformas durante a era do capitalismo industrial por sua dinâmica de transformação e reconstrução em alta velocidade. Alguns parâmetros são úteis para avaliar suas peculiaridades em comparação com casos semelhantes.

Só para se ter uma ideia, em 1808 São Paulo tinha 7.000 habitantes vivendo no perímetro urbano. Em 1872 a cifra subiu para 26.040 pessoas e, em função da economia cafeeira no oeste paulista, da imigração europeia e êxodo de excravizados do campo para cidade (decorrente de uma Abolição da Escravidão tardía, em 1888), a população explodiu para 47.697 em 1886, 64.934 em 1890, quadruplicando na década seguinte e atingindo, em 1905, 300.569 habitantes e, em 1913, 460.261 cidadãos. Desde então, a população não parou mais de crescer, totalizando, em 1920, 579.000 habitantes, em 1930, 900.000 habitantes e, em 1940, 1.326.261 de indivíduos.

A primeira dimensão a ser explorada é o próprio conceito de verticalização. Convém destacar que a colina onde ocorreu a fundação da cidade - situada a 30 metros de altura na confluência dos rios Tamanduateí e Anhangabaú - não sofreu grandes operações de *Melhoramentos e Embelezamentos Urbanos*. A remodelação se deu ao sabor dos interesses da iniciativa privada, no âmbito de um efervescente mercado imobiliário rentista até a Lei do Inquilinato em 1942. Orquestrada pelo poder público por meio de legislação edilícia, coube à iniciativa privada remodelar a aparência da cidade no chamado perímetro central.

Nesse sentido, notam-se diversas fases no processo de verticalização: De 1906-7 até o *Edifício Guinle* (1912/3) e o *Casa Médici* (1912), as edificações são de tijolos e monumentais em face à cidade de taipa de pilão vigente, com no mínimo dois pavimentos exigidos pelo Código de Posturas de 1886. Portanto, de 1902-5 a 1912, sobressai uma cidade alta comparativamente à cidade colonial, mas ainda baixa comparativamente às camadas posteriores. Após a introdução do cimento armado,

pioneiramente usado no *Guinle* e *Casa Médici* em 1912, predominam as estruturas de concreto armado e alvenaria de tijolos e as edificações elevam-se de 5 a 7 pavimentos. Do *Guinle* à década de 1920, nota-se o progressivo alteamento induzido pelo Padrão Municipal de 1920; entre as décadas de 1920 e 1940 surgem os arranha-céus e o elevador generaliza-se permitindo a concretização da verticalização efetiva. Normativas impostas pelo Código de Obras Arthur Saboya, em 1929, estabelecem alturas proporcionais à largura das ruas e introduzem o escalonamento nos andares superiores para garantir a insolação nas ruas ainda de matriz colonial.

Uma segunda dimensão a ser explorada é a estrutura fundiária da *Colina Histórica*. Ao redesenhar a malha urbana a partir do *Mapa Digital da Cidade de São Paulo de 2004-2006* (MDC), pode-se ver a colcha de retalhos resultante dos diversos tempos.

Em termos planimétricos, à primeira vista sobressai a trama de matriz colonial (ruas tortuosas, quadras irregulares e lotes também irregulares, predominantemente de testada estreita e profundos).

Notam-se lotes integralmente ocupados, com pequenas áreas de iluminação no seu interior - exigidas pela legislação. Além da tipologia do lote, do passado colonial subsistiu o tipo predominante de ocupação sem recuos frontais e laterais.

Outro remanescente do passado colonial decorrente da ausência de recuos frontais e laterais, é o tratamento bidimensional das edificações, cuidando-se apenas de projetar a fachada frontal, sobrando residualmente empenas cegas (*medianeras*) nos demais lados. As empenas são recorrentes tanto na cidade de tijolo, como na de concreto armado que a substituiu, ganhando altura à medida que as edificações foram arranhando os céus. O quadro é alarmante quando visto do alto, mas dificilmente perceptível ao transeunte. As empenas cegas eram revestidas de propaganda, disciplinadas pela legislação vigente.

A esmerada arquitetura bancária sobressai no *skyline* e os exemplares ainda hoje remanescentes atestam o esplendor da nossa primeira verticalização ainda de feição Eclética. Destacam-se o *Banco Alemão (1897/1910),* o Banco Italo-Belga (1910), o *Banco do Comércio e Indústria de São Paulo* (1912), a *Banca Francese e Italiana per l'America Del Sud* (1918), o *Banco Português do Brasil* (1920), o *Banco do Brasil* (1923), o *London* & *River Plate Bank* (anterior a 1924), entre outros. As diversas nacionalidades espelham o cosmopolitismo vigente na América do Sul e a arquitetura esmera-se ao saber das estéticas predominantes em cada país, em geral assinadas por arquitetos patrícios.

O *Banco Francês e Italiano* foi assinado pelo florentino Giulio Micheli e sua arquitetura rememora o Palazzo Antinori de Firenze. Por sua vez, o *Deutsch Bank* foi assinado por Guilherme Krug (1897) e August Fried (1910) e esmera-se num românico de acento germânico. Já o *Banco Português do Brasil* tem assinatura do Escritório Técnico F. P. Ramos de Azevedo & Cia, acentuando-se seu caráter neocolonial de matriz ibérica característico de Ricardo Severo, engenheiro sócio daquela firma. Também o *Banco do Comércio e Indústria*, assim como os bancos ingleses optaram pelo escritório F. P. Ramos de Azevedo & Cia, sendo que o *London & River Plate Bank* destaca-se pelo estilo neogótico característico da Inglaterra.

Uma segunda fase de cariz *art déco* sucede a anterior, representada pelo *Banco de São Paulo* (1935-1936, Arquiteto Álvaro Botelho) e o *Banco do Estado de São Paulo* (1939-1946, Plínio Botelho do Amaral).

Em todas as etapas, o mobiliário, ornamentos e a serralheria artística foram encomendadas aos artesãos do *Liceu de Artes e Ofícios*, instituição à época capitaneada por Francisco de Paula Ramos de Azevedo e por seus sucessores Ricardo Severo e Arnaldo Villares, sócios do maior, mais longevo e moderno escritório do período.

Aos bancos somam-se os palacetes comerciais. As residências progressivamente deslocaram-se para os novos bairros envoltórios, prevalecendo na área central o uso comercial e de serviços, em meio aos edifícios administrativos e de lazer. (Fig. 2)

São Paulo também teve seus "palacetes comerciais" à maneira de Paris e outras cidades mundo afora, uma tipologia nova e constante no centro a partir da primeira desde 1905, destacando-se nas esquinas com seus chanfros ou torreões arredondados, elegantes e salientes. Em altura, superaram as igrejas e se tornaram marcadores simbólicos de uma nova fase da arquitetura da metrópole do café.

Na década de 1920 afirmou-se uma terceira tipologia, o *commercial style*, arranha-céus ecléticos exclusivamente devotados a escritórios e lojas, de nítida inspiração norteamericana, pertencente a um único proprietário. O ícone mais representativo dessa tendência é o *Edifício Sampaio Moreira*, projetado em 1923 por Christiano Stockler das Neves para José Sampaio Moreira, com enorme sucesso imobiliário. Embora menos conhecidos, são de mesma tipologia programática a *Casa Ramos de Azevedo* (1922), o *Casa Palmares* (1922) e o *Condessa Siciliano* (1924), configurando na rua Boa Vista um conjunto característico da década de 1920, de cariz Eclético, embora de cimento armado e com elevador. (Fig. 3)

Na contramão da tendência do deslocamento das moradias do perímetro comercial, o Comendador Giuseppe Martinelli optou por conciliar moradias a escritórios, serviços e lojas no *Edifício Martinelli*, projetado em 1927, ele próprio morando no topo para dar credibilidade ao empreendimento mais alto da cidade àquela altura, e sensibilizar o público nacional que era bom e seguro habitar nas alturas. O negócio demorou para decolar, afundando financeiramente o promotor. A propaganda no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1944, ressalta tratar-se de venda em consórcio, à essa altura dentro da lógica da organização condominial, cuja lei data de 1928. A tipologia afirmou-se sobretudo no "centro novo".

A retórica do progresso incessante tem base concreta. São Paulo de fato não parou e, entre meados dos anos 1930 e ao longo de toda a década de 1940, a tessitura da *Colina Histórica* se reescreveu mais de uma vez, ganhando altura, fundindo lotes. Hoje, os exemplares do *ecletismo* paulistano apequenam-se em meio aos arranha-céus *art déco* característicos dos anos 1935-40 e *modernistas* desde então.

**Engenheiros-Arquitetos da modernidade em altura**

No âmbito desse efervescente mercado imobiliário rentista da Primeira República, motivo de orgulho, os nomes dos promotores aparecem estampados nas fachadas lado a lado às assinaturas dos profissionais envolvidos com seu desenho e construção, como um diferencial do empreendimento. Nota-se inclusive a fidelidade de certas famílias a certas grifes, seja por questão de gosto, seja por *feeling* estratégico.

Assim como em Paris, Buenos Aires, Montevidéu e Santiago do Chile, os profissionais que assinaram os projetos no centro de São Paulo deixaram nas fachadas *epígrafes* que nos permitem quantificar e qualificar seu papel na produção de um certa camada da paisagem urbana.

Ao longo da primeira década do século XX, num momento de recente institucionalização do ensino da arquitetura e da engenharia em São Paulo, vemos inicialmente afirmar-se um grupo de estrangeiros aqui chegados na última década do século anterior, com destaque para Júlio Micheli, Maximilian Emil Hehl (1861-1916), Jorge (George) Krug (1869-1919), Ricardo Severo, Augusto Fried e Carlos Ekman.

Entre os filhos da terra diplomados no estrangeiro, num quadro ainda carente de profissionais alinhados à nova estética arquitetônica do *ecletismo*, assumiu posição de liderança Francisco de Paula Ramos de Azevedo, formado na Bélgica, republicano e maçom de primeira linha que, com seu dileto amigo Antônio Francisco de Paula

Souza, protagonizaram a fundação em 1894 da primeira escola de engenharia e arquitetura de São Paulo – a *Escola Politécnica* –, e açambarcaram as grandes obras e cargos públicos, encabeçando inclusive o movimento de renovação do ensino profissionalizante no *Liceu de Artes e Ofícios*, instituição fundada em 1873, dando-lhe novos rumos a partir de 1895.

Um terceiro grupo, atuante desde 1905 e imperante especialmente nos anos 1920, é composto de profissionais formados nas primeiras turmas do curso de engenheiro-arquiteto da *Escola Politécnica* de São Paulo, muitos relacionados tanto à docência como à prancheta, tais como: Alexandre Albuquerque, Augusto de Toledo e Hippolyto Gustavo Pujol Junior.

Além dos supracitados, tiveram atuação destacada Samuel Augusto das Neves e seu filho Cristiano Stockler das Neves, que militaram na formação do *Curso de Engenharia do Mackenzie College*, fazendo frente ao evidente monopólio dos politécnicos.

O grupo de profissionais predominante no centro da cidade é composto de diplomados, comprovadamente com formação na área em escola de ensino superior reconhecida internacional e nacionalmente.

Embora individualmente eternizados pela historiografia, esses nomes raramente atuaram sozinhos, compondo sociedades em escritórios que tinham a particularidade, àquela época, de mesclar arquitetura, engenharia e construção, ocupando-se muitas vezes de toda a cadeia produtiva.

**Canteiros de obras e desafios tecnológicos**

No centro da cidade marcaram a paisagem exemplares ecléticos encomendados por particulares, envolvendo projetos de uso misto, bancos, hotéis e outras tantas demandas da metrópole do café em expansão. A partir da década de 1930

sobressaem exemplares *Art Déco* de inspiração nova-iorquina, como o *Edifício Azevedo Villares.* Por sua vez, os edifícios *Britânia* e atual *Cia Paulista de Seguros* auxiliam na composição da fachada do Vale do Anhangabaú. Embora atendessem às demandas de um mercado imobiliário rentista efervescente, os projetos e as obras esmeravam-se em qualidade.

Os desafios impostos pela verticalização e pelo uso do concreto armado ensejaram inovações muitas vezes só sequenciadas décadas mais tarde. Esse é o caso, por exemplo, da sede da *Cia Paulista de Seguros*, cujo solo nas encostas do Vale do Anhangabaú cedeu 50 cm, implicando o congelamento do terreno por longos dois anos, com tecnologia importada da Bélgica, só aplicada nos anos 1980 nas obras do metrô.

Os canteiros do Palácio do Comércio, do Clube Comercial, do Edifício Azevedo Villares e do Cia Paulista de Seguros dão a medida das mutações nos padrões da construção civil em São Paulo.

Decorrente da metodologia taylorista de racionalização da construção e controle das obras, podemos aquilatar aspectos do canteiro de algumas obras graças à série de negativos de vidro legada pelo escritório F. P. Ramos de Azevedo, Severo & Villares hoje guardada na Biblioteca da FAUUSP. Os cerca de 4 mil negativos de vidro mostram aspectos desconhecidos do cotidiano dos canteiros.

Seriadas, as fotografias revelam o ritmo de produção das obras. As fotografias revelam também pormenores das fundações, bem como a estrutura de cimento armado, os andaimes e invólucros de madeira que envelopavam os edifícios até que ficassem prontos, bem como os revestimentos e ornamentação eclética aplicados às fachadas e interiores.

Arcaísmos e modernidades coexistem no canteiro do Clube Comercial (1927), onde as estruturas metálicas mesclam-se a modos de produção artesanais. Pipas com

areia e água e modos de produção das lajes de concreto são notáveis, assim como todo o processo de acabamento do edifício realizado por artesãos do Liceu de Artes e Ofícios. (Fig. 4) (Fig. 5)

Por sua vez, o caso do *Cia Paulista de Seguros* é emblemático para entendermos os desafios impostos à verticalização em solos de encosta da colina histórica. Notícia intitulada *"São Paulo Tower is Righted with Jacks"*, publicada na revista *"Engineering News Record"*, em outubro de 1948 menciona:

"Torre de São Paulo é endireitada com macacos hidráulicos. Um edifício comercial de 21 andares em São Paulo, que inclinou mais de 60 centímetros em relação à vertical após o assentamento de um dos cantos de sua fundação, foi endireitado por meio de processos engenhosos. Estes envolveram o congelamento do solo, como forma de deter o movimento que levou a fundação a solapar, com a posterior instalação de profundos pilares de concreto e o uso de macacos hidráulicos. No final de agosto, após 21 meses de trabalho, o edifício já está inclinado a menos de 2cm da vertical.

O edifício, construído com uma estrutura de concreto de 91 metros de altura, já estava praticamente pronto em julho de 1941, quando foi descoberto por engenheiros da instalação de elevadores que um dos cantos havia cedido. O movimento foi tão impactante que o edifício ultrapassou 7,77 metros em relação à calçada e inclinou 7,2 metros em relação ao terreno adjacente, onde estava ocorrendo uma escavação para construção de outro edifício. Uma investigação mostrou que tal escavação havia provocado movimentação em uma lente de areia fina e úmida que cercava um conjunto de estacas de concreto, as quais sustentavam aquele canto do edifício.

Esforços iniciais para consertar a inclinação incluíram o uso de rejunte de cimento e a injeção de sal de alumínio como forma de coagular o solo, porém ambos os

métodos falharam. Isso levou à decisão de se congelar o solo, processo no qual foram utilizados 160 tubos de circulação com parede dupla, com 5 e 10 centímetros de diâmetro, respectivamente. As tubulações foram levadas até 18,2 metros de profundidade, chegando em um solo firme abaixo da lente de areia fofa, a qual se encontrava próxima à superfície.

Após 8 meses em que houve a circulação de salmoura pelos canos, o solo se encontrava congelado a uma temperatura de -20°C. Buracos com cerca de 10cm de diâmetro foram escavados adjacentes às colunas do edifício por meio do porão do edifício, atravessando a terra congelada e chegando no solo firme, e então foram preenchidos com concreto, formando pilares.

Os pilares, cuja profundidade ultrapassa ligeiramente a das colunas, serviram para suportar macacos hidráulicos. No concreto dos pilares foi utilizada uma mistura de cloreto de cálcio de modo a permitir o enrijecimento do material (que não teria sido possível sob a anormal temperatura baixa do solo). Incidentalmente, o frio era tão intenso que as talhadeiras usadas para a escavação frequentemente quebravam após alguns minutos de uso.

Um total de 49 macacos hidráulicos, variando de 100 a 950 toneladas cada, foram utilizados para endireitar o edifício. Diversas rachaduras pequenas apareceram na parede de tijolos do prédio, mas acredita-se que sua estrutura está sólida. O custo da reforma irá totalizar cerca de 50% do custo original da construção.

O trabalho está sendo feito por Severo, Villares & Cia, Ltda, de São Paulo, que foi também quem desenhou e construiu o edifício. As operações de endireitamento foram feitas sob o comando de Arnaldo Dumont Villares, sócio e engenheiro civil da empresa. As estacas da fundação foram instaladas pela Estacas Franki Ltda [Franki Pile Company], subsidiária da empresa belga de mesmo nome. O edifício é propriedade da Companhia Paulista de Seguros."

**As faces dos construtores da arquitetura da cidade**

A historiografía eternizou os protagonistas, mas ainda carece de analisar meandros dos escritórios de engenharia/arquitetura/construção do período, pondo luz nos diversos atores que compunham a complexa cadeia produtiva do gabinete ao canteiro.

Imagens do Escritório Técnico Ramos de Azevedo, Severo & Villares revelam aspectos inusitados dos escritórios daquela época. Ao comemorar 60 anos e 3.000 realizações em em 1946, a *Severo & Villares*, herdeira do F. *P. Ramos de Azevedo & Cia* documentou sua estrutura e a face dos tantos invisibilizados que compuseram o cotidiano do gabinete do escritório, sediado primeiro no Casa Ramos de Azevedo (1922) e depois em dois andares do Edifício Britânia, e organizados em seções e departamentos compostos por engenheiros e "engenheirandos" ainda em formação. (Fig. 6)

A foto do 13º andar do *Edifício Britânia* nos dá a medida da cadeia produtiva, mostrando arquitetos, engenheiros e desenhistas engravatados, trabalhando em pranchetas modernas, lembrando os escritórios contemporâneos, como o de Norman Foster por exemplo.

A historiografia eternizou Ramos de Azevedo (Lemos, 1993; Ficher, 2005; Carvalho, 2000), mas sozinho não teria dado conta de tantas obras em simultâneo se não fosse a equipe que soube compôr.

Nessa direção, vimos buscando pôr luz nos rostos menos conhecidos dos integrantes da equipe, ambicionando no futuro cruzá-los com as múltiplas assinaturas que ornamentam os convites e cartões comemorativos.

Os projetos dão a ver também que o Escritório cuidava do geral aos pormenores, desenhando a serralheria artística, o letramento e por vezes o mobiliário, depois executados pelos artesãos do *Liceu de Artes e Ofícios* com notável coerência estética

Da mesma forma, o cotidiano das tantas obras realizadas em simultâneo foram minuciosamente documentados, como vimos, na coleção iconográfica legada pelo Escritório Técnico *Ramos de Azevedo, Severo & Villares*, hoje sediada na Biblioteca da FAUUSP. As fotografias dos canteiros de obras revelam que eran majoritariamente operados por descendentes ou ex-escravizados, mesclados a imigrantes recém-chegados. Nota-se certa especialidade de funções, cabendo a portugueses natos certa habilidade para trabalhos de "frentista" e aplicação dos ornamentos em "pedra artificial" nas fachadas. Italianos predominavam nos arremates finais, nas pinturas, esculturas, no mobiliário, trabalhos de marcenaria e serralheria artística junto ao Liceu de Artes e Ofícios. Nos canteiros, observa-se inclusive a presença de asiáticos.

No discurso proferido na comemoração do seu septuagésimo aniversário, Ramos de Azevedo (1851-1928) agradece aos tantos colaboradores por seu imenso sucesso, dando a medida da linha de montagem que soube criar em 1886, quando chegou em São Paulo, levada a cabo por seus sucessores até 1980, quando o escritório fechou as portas.

"A todos os [meus colaboradores] que não citei nominalmente, e a todo o operariado anônimo, em cuja família tenho vivido patriarcal- mente, desde o início de minha carreira profissional, uma saudação e um agradecimento fraternal. Tenho trabalhado entre operários portugueses, italianos, espanhóis, franceses, belgas, alemães, ingleses, japoneses, etc., nem sei quantos nem de quantas mais procedências.

/.../ a todos os operários, desde o mais modesto auxiliar, devo eu e devemos nós todos a obra imensa de civilização. Sou como os demais, um simples operário no vasto atelier dessa grande obra ...". (Ficher, 2005, p.6)

O mais longevo escritório de arquitetura, engenharia e construção de São Paulo totalizou quase cem anos de existência. Impressiona a sua capacidade de produção, assinando cerca de 4.500 projetos na capital e fora dela, a maioria nossas principais referências em termos de Patrimônio Cultural hoje.

**Bibliografía**

Bueno, B. P. S. (2018). *A cidade como negócio: Mercado imobiliário rentista, projetos e processo de produção do Centro Velho de São Paulo do século XIX à Lei do Inquilinato (1809-1942)* [Tese de livre-docência, Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo].

Bueno, B. P. S. (2015). *Escritório Ramos de Azevedo: A cidade e sua arquitetura* [Catálogo de exposição]. São Paulo: Espaço Cultural dos Correios.

Carvalho, M. C. W. (2000). *Ramos de Azevedo*. São Paulo: EDUSP.

Ficher, S. (2005). *Os arquitetos da Poli*. São Paulo: EDUSP.

Gauthiez, B., Bueno, B. P. S., Fonseca, F. P., De Biaggi, L., Kantor, I., Kuvasney, E., Oliva, J. T., Chareire, O., Dutenkefer, E., Rocha, L. F. T., & Zoboli, L. (2021). Un conte de deux villes: une géohistoire comparée de São Paulo et Lyon, 500 000 habitants en 1920A tale of two cities: a compared geohistory of São Paulo and Lyon, 500,000 inhabitants in 1920Um conto de duas cidades: geohistória comparada de São Paulo e Lyon, 500.000 habitantes em 1920. CONFINS. PARIS.

Lemos, C. (1993). *Ramos de Azevedo e seu escritório*. São Paulo: PINI.

Samimi, S. A. B., Rozestraten, A., & Bueno, B. P. S. (2025). City profile: Transformations and challenges of São Paulo's historic triangle. Cities 156 10552

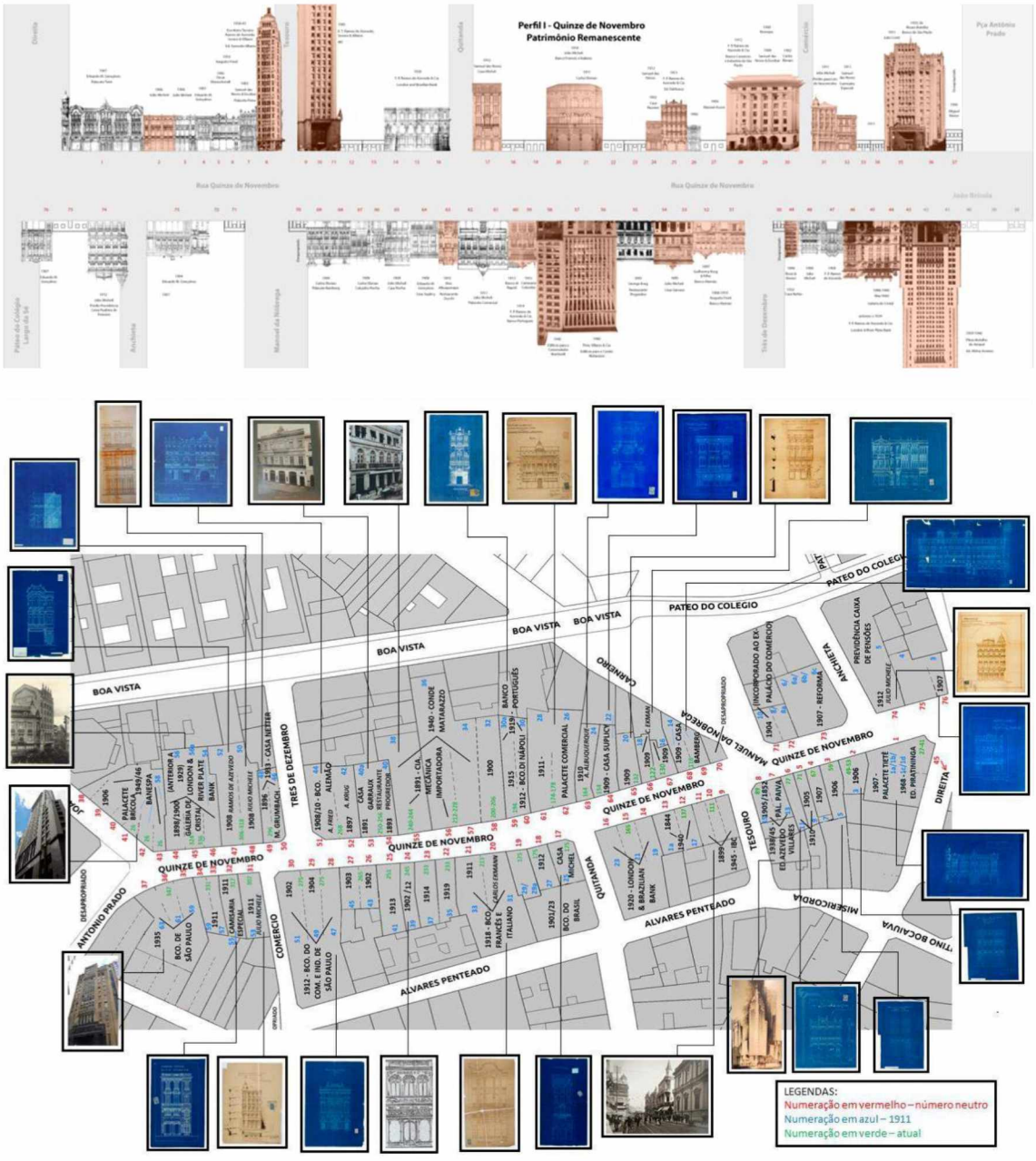



Fig. 1. Exercício Estratigráfico da rua 15 de Novembro realizado pela autora.

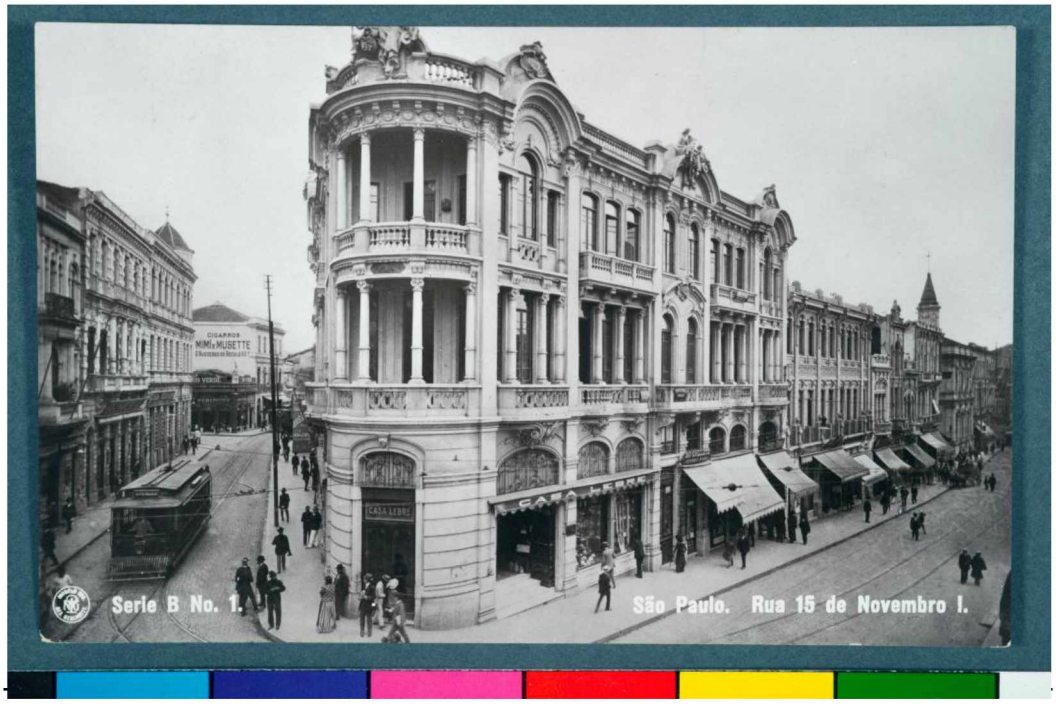



Fig. 2. Rua 15 de Novembro. Museu Paulista, USP




Fig. 3. Edifício Casa Ramos de Azevedo, 1922. Acervo da Biblioteca da FAU-USP.

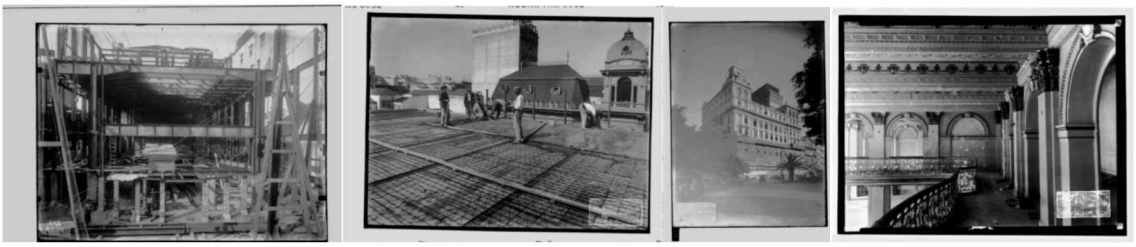


Fig. 4. Clube Comercial. Acervo da Biblioteca da FAU-USP



# Sao Paulo Tower is Righted with Jacks

**A 24-STORY OFFICE BUILDING in Sao Paulo, Brazil, that leaned more than 2 ft. out of plumb when one corner of the foundation settled, has been righted by ingenious means involving the freezing of subsoil, installation of deep concrete piers and hydraulic jacking. At the end of August, after 21 months of work, the building had been pushed back within 4 in. of its original plumb condition.**

A 300-ft. high reinforced concrete frame structure, the building had almost reached completion in July, 1941, when it was discovered by elevator installation engineers that it had settled at one corner (far right in the picture). The movement was such that the building was 25.5 in. out of plumb on the street side and it also leaned 23.6 in. toward the side adjacent to the excavation being made for another building. Investigation showed that this new excavation had started movement in a lense of fine, wet sand surrounding a group of concrete piles that supported one corner of the building.

Initial efforts to halt the settling included first the use of cement grouting, which was unsuccessful, and then injection of an aluminum salt in an effort to coagulate the soil; this latter method likewise proved futile. This led to the decision to freeze the soil, using for this purpose 160 double-walled circulation pipes, of 2 and 1 in. diameter, respectively. These pipes were driven to a depth of 60 ft. into firm ground that lay beneath the lense of quicksand, which was quite close to the ground surface.

Following an 8 months' period of circulating brine solution through the pipes the block of ground was frozen to a temperature of minus 20 deg. C. Holes of about 4 ft. diameter were then excavated through the basement of the building down into the frozen block into the firm soil. These holes, located adjacent to the columns of the building were then filled with concrete to form piers.

The piers, poured to an elevation slightly below the existing column footings, served to support hydraulic jacks. The concrete used in the piers contained an admixture of calcium chloride to accelerate setting which otherwise would not have taken place under the abnormally cold temperature prevailing in the frozen ground. Incidentally, the cold was so intense that the jack hammer chisels used for making the excavation became so brittle that they frequently broke after a few minutes of use.

A total of 10 jacks, ranging in size from 100 to 950 tons each, were employed to right the building. Numerous small cracks have appeared in the plastered brick walls of the building, but it is believed to be structurally sound. The cost of realignment work will total about 50 percent of the original construction cost of the building.

The work is being done by Severo, Villares & Cia., Ltda., of Sao Paulo, Brazil, who also designed and constructed the building. The straightening operations were developed and executed under the direction of Arnaldo Dumont Villares, partner and civil engineer of the firm. Foundation piles were placed by Estacas Franki, Ltda., a subsidiary of the Belgium company of similar name. The building is owned by the Companía Paulista de Seguros.

*Serious settlement of a corner of this tall concrete building was recovered by jacking it onto new piers sunk through artificially frozen sand.*

ENGINEERING NEWS-RECORD • October 21, 1948 NEW YORK U.S.A. (Vol. p. 623) 113

Fig.5. São Paulo Tower is Righted with Jacks. *Engineering News Record*. New York, October, 1948. Acervo dos Herdeiros de Arnaldo Dumont Villares.

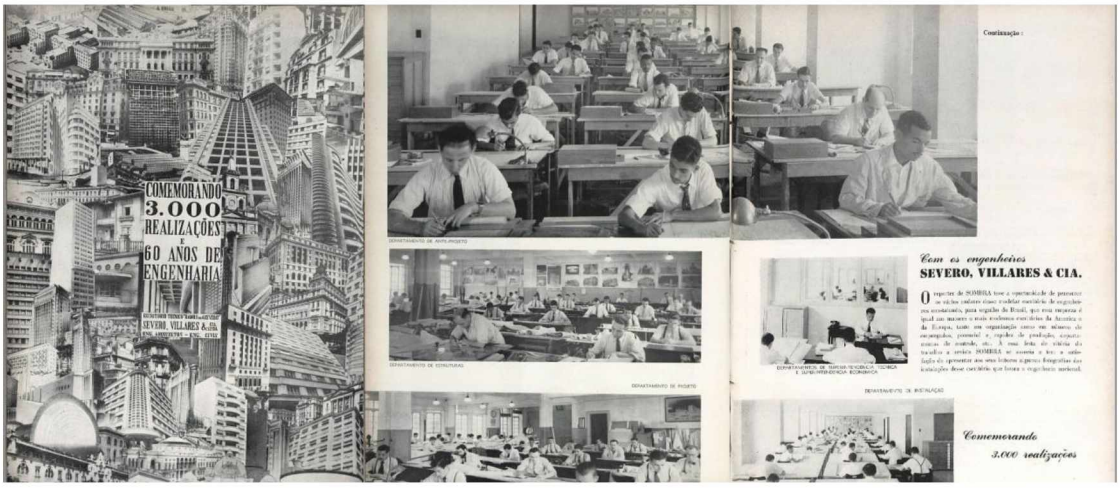



Fig. 6. *Revista Sombra*, Rio de Janeiro, 1946. Hemeroteca Digital da BNRJ.

# A Verticalização da área central da cidade de São Paulo em meados do Século XX: aspectos urbanísticos, arquitetônicos, econômico-financeiros, socioculturais e normativos presentes no caso da Avenida São Luiz

**Josẽ Eduardo de Assis Lefẽvre**
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo
jealef@usp.br

O processo de verticalização em cidades é processo complexo envolvendo aspectos particulares a cada uma. Similaridades ocorrem, mas a diversidade desses fatores é que torna fascinante o estudo das transformações urbanas ao longo do tempo, nos campos de estudo envolvidos, com suas diferentes metodologias e teorias.

Avaliar esse processo em cada caso envolve definir recortes para evitar generalizações embaçando a percepção das peculiaridades. É o que foi feito na pesquisa da qual este trabalho é resultado,[90] com a definição de uma ãrea pequena localizada no atual centro da cidade de São Paulo, circunscrita ã envoltõria de uma curta rua que, de um estreito beco localizado fora do que se poderia identificar como centro da cidade no século XIX, se transformou em uma larga avenida totalmente verticalizada muito movimentada na segunda metade do século XX.

Seguindo esse princípio, a pesquisa envolveu diferentes arquivos e fontes, de registros de operações imobiliãrias e inventãrios de heranças ã identificação de moradores e proprietários em catálogos telefõnicos por endereço e por famílias, de fotografias de diferentes momentos a mapas cadastrais disponíveis e entrevistas com profissionais e familiares de pessoas relacionadas ao tema.

---

[90] A pesquisa mencionada resultou na Tese de Doutoramento do autor: Lefèvre, J.E.A. (1999). *Entre o discurso e a realidade: a quem interessa o Centro de São Paulo?* .FAU USP, São Paulo, SP. Foi publicada como livro: Lefèvre, J.E.A. (2006). *De beco a avenida: a história da Rua São Luiz.* São Paulo, SP: EDUSP. As informações constantes deste trabalho constam da tese e de sua publicação. As imagens constam da tese e do livro, com as devidas autorizações legais.

Em meados do século XX o processo de construção de edifícios na cidade de São Paulo passou por uma mudança de paradigmas. Desde o crescimento acelerado da economia e da concentração demográfica ligado à economia cafeeira de meados do século XIX, ao início de uma atividade industrial e à implantação de uma rede ferroviária dinamizadora centralizada na cidade, prevalecia a atividade construtiva, para uso próprio ou locação, por parte de indivíduos que acumularam recursos provenientes de diferentes fontes e disponibilizaram-nos para investir nessa atividade lucrativa. A verticalização que teve início nos anos 1920 na área central da cidade foi baseada nesses recursos privados e também na implantação da rede de transportes sobre trilhos, de trens e bondes, que possibilitava o deslocamento e concentração de pessoas em atividades na área.

Em 25 de junho de 1928 foi editado pela administração do Presidente Washington Luiz o Decreto Federal N° 5.481, que instituiu a propriedade condominial de edifícios de apartamentos.[91] Esta inovação revolucionou a produção imobiliária e começou a ser utilizada imediatamente no antigo Distrito Federal, conduzindo à verticalização do bairro de Copacabana nos anos seguintes, retardada pelos efeitos da crise de 1929. Em São Paulo, entre os primeiros prédios de apartamentos construídos pelo sistema condominial estava o conjunto dos edifícios São Thomaz, Santa Virgília e Santa Rita, de 1944, localizados na Rua de São Luiz. Alguns anos antes o sistema foi empregado na construção de prédios de escritórios e consultórios na então recém criada Rua Marconi, nas suas imediações.

Com o sistema de condomínios se abria um caminho de saída para a retração na realização de empreendimentos imobiliários, decorrente da perda de interesse em investir em prédios para locação, devida à promulgação do Decreto-Lei N° 4.598, de 20/08/1942, que alterava profundamente as regras de locação de imóveis, dificultando a retomada de imóveis pelos seus proprietários, e à reposição de perdas

[91] Site da Presidência da República Federativa do Brasil – Casa Civil – Subchefia para Assuntos Jurídicos.

ocasionadas pela inflação, que variou entre 15 a 20% ao ano entre 1942 e 1945. Este Decreto-Lei se integrava às medidas tomadas pelo Governo Federal, do governo Getúlio Vargas, com vistas a incentivar investimentos privados na produção industrial, ao invés de imobilizar recursos no setor imobiliário (Bonduki, 1998: 227 e 241).

Outro fator importante marcou o mercado imobiliário na área central da cidade de São Paulo: a incerteza quanto ao uso de imóveis a construir: uso comercial ou residencial. Ambos usos ofereciam oportunidades de investimentos, mas qual seria o mais rentável? diversos projetos foram aprovados e abandonados, substituindo os seus usos.

Na chácara foi aberta estreita viela, o Becco Comprido, e além de abrigar a construção mais Além disso, o perfil de investidores se alterou, com a presença significativa de profissionais de origem europeia oferecendo serviços para investidores também de origem europeia, movimento devido à Segunda Guerra Mundial e suas consequências, que foram substituindo os protagonistas locais, menos experientes nas novas características do mercado, como mostrou magistralmente Anat Falbel, em sua tese sobre a atuação do arquiteto Lucjan Korngold (Falbel, 2023).

A área escolhida foi uma chácara da família Souza Queiroz, de propriedade do Brigadeiro Luiz António de Souza Queiroz, no caminho de ligação da cidade com o interior da província. Família de importância política e social na província desde o século XVIII (Torres, 1966), possuía diversos outros imóveis no centro urbano e seus arredores.

Na chácara foi aberta estreita viela, o Becco Comprido, e além de abrigar a construção mais antiga, a sede da Chácara Velha, passou a ser ocupada pela

construção de palacetes para filhos do Senador Francisco Antônio de Souza Queiroz, que recebera o título de Barão e havia herdado a chácara do Brigadeiro, seu pai.

A área da chácara foi subdividida entre filhos do Senador e sete novos palacetes foram construídos entre 1880 e 1900 para sua moradia, e a antiga sede da Chácara Velha foi ampliada (figura 1). Todos imóveis faziam frente para o Becco Comprido, que passou a se chamar Rua São Luiz, e cinco também tinham frente para ruas limítrofes. A Rua São Luiz, bastante estreita, era praticamente uma rua particular e tanto a rua quanto os lotes foram muito arborizados.

As casas foram ocupadas por famílias numerosas, algumas tendo sido vendidas para famílias também de nível social elevado, conforme oscilações na economia do café e por falecimentos, nascimentos e casamentos. Entre 1900 e 1920 alguns dos grandes terrenos foram subdivididos para venda e construção de casas menores. Um dos palacetes foi vendido em 1909 para a Cúria Metropolitana, para moradia do arcebispo de São Paulo.

O crescimento acelerado da cidade de São Paulo no último quartel do século XIX, impulsionado pela cultura do café, pela imigração crescente, pelo desenvolvimento da rede ferroviária que se estendeu pelo interior do estado, base para a fundação de uma constelação de cidades, pelo crescimento do comércio e pelo início da produção industrial, teve como resultado alterações em todo o ambiente urbano, com a substituição concomitante de construções antigas de taipa de barro por construções de tijolos e mais tarde com a introdução do concreto armado, nova pavimentação das ruas, introdução de arborização em praças e em ruas, pela ocupação intensa de atividades de comércio e serviços na área central, pela implantação de transporte por bondes e tílburis, pela implantação de iluminação a gás, depois elétrica e o início de verticalização na década de 1920 na área do centro hoje conhecida como Centro Velho. E também pela introdução dos automóveis, especialmente depois de 1910 e depois da 1ª Grande Guerra.

A concentração de atividades e estabelecimentos comerciais e de serviços na área central foi concomitante e associada ao espraiamento de construções residenciais em áreas vizinhas, seja para instalação dos extratos sociais de elite, como Campos Elíseos e Higienópolis, populares, como Brás e Moóca, ou de classe média, como Bela Vista, Vila Buarque e Santa Ifigênia. Além das construções feitas para uso próprio, as construções para locação vieram atender à demanda crescente por moradia e uso comercial. A área da Rua São Luiz ficou, apesar da proximidade com o centro, durante os anos 1920 e 1930, à margem das transformações físicas, como um bolsão de grandes lotes arborizados entremeados por construções residenciais de menor porte que as iniciais (figura 2). No entanto, mudanças foram ocorrendo na ocupação dos antigos palacetes. Com o falecimento de diversos dos antigos chefes de família, nos anos 1920 seis viúvas se tornaram seus titulares, com membros de suas famílias convivendo nas grandes instalações. Com as mudanças na área envoltória, algumas casas de menor tamanho foram ocupadas por pensões, convenientes para pessoas que trabalhavam no centro.

A expansão do transporte coletivo com os bondes elétricos, cuja operação foi iniciada no princípio do século XX, a difusão do transporte por ônibus, nos anos 1930 e do transporte individual em automóveis, acelerado nos anos 1920, possibilitaram que um número crescente de pessoas frequentasse o centro e morasse em bairros distantes. A circulação de pessoas entre bairros afastados gerava também uma elevada porcentagem de viagens atravessando o centro. O aumento do número de pessoas trabalhando, estudando, circulando, fazendo compras na área central aumentou a pressão por mudanças na área da Rua São Luiz.

A intensificação da circulação de veículos diversos na cidade gerou, nos anos 1920, congestionamentos de trânsito, levando à necessidade do alargamento de vias estreitas e abertura de vias mais largas. Já em 1924 foi elaborada pelo engenheiro João Florence de Ulhoa Cintra, proposta para a criação de avenida circular em torno

do centro, denominada Anel de Irradiação, consolidada em um estudo mais amplo publicado em 1930, coordenado pelo engenheiro Francisco Prestes Maia com o título de *Estudo de um Plano de Avenidas para a Cidade de São Paulo* (Prestes, 1930), que marcou o horizonte de intervenções na cidade por décadas e foi implantado em grande parte ao longo do tempo.

Nas propostas de traçado desse Anel de 1924 e de 1930 o seu leito seguia um percurso paralelo à Rua de São Luiz, exigindo a expropriação de parte da antiga Chácara e a demolição de ao menos dois palacetes.

O ambiente dessa área permaneceu relativamente estável até meados dos anos 1930. Além das mudanças de proprietários, alguns usos sem precedentes passaram a estar presentes, como uma pensão e até mesmo um laboratório de produtos farmacêuticos. Dois edifícios em altura foram construídos em terrenos que foram ocupados por palacetes da família Sousa Queiroz: em 1937 o terreno em que ficava a sede da Chácara Velha do Barão de Souza Queiroz foi desapropriado pela Prefeitura da cidade para ali instalar a nova Biblioteca Municipal. O prédio que abrigaria a Biblioteca, de 22 andares, foi projetado pelo arquiteto de origem francesa Jacques Pilon e construído entre 1938 e 1942. Em 1935, os herdeiros de Augusto de Souza Queiroz e de sua viúva, d. Jessy, venderam parte do seu imóvel, na esquina da Rua Sete da Abril com a Praça da República, para a Usina Esther S.A., que ali construiu o Edifício Esther, entre 1936 e 1938, edifício em altura pioneiro da arquitetura moderna em São Paulo, com projeto do arquiteto carioca Álvaro Vital Brasil, com onze andares e uso misto, de escritórios, incluindo a sede da empresa empreendedora, residencial, com apartamentos de diferentes dimensões, e comercial no térreo. O projeto é composto por dois blocos, incluindo o edifício Arthur Nogueira, separado do primeiro bloco por uma rua em área tornada pública, a Rua Gabus Mendes, que possibilitou uso comercial ampliado ao nível da rua. (figura 3)

A construção desses prédios levou a uma alteração nos planos de ampliação do sistema viário da área central, tal como proposto no Plano de Avenidas publicado em 1930 e elaborado pelo Engenheiro Francisco Prestes Maia com a colaboração de João Florence de Ulhoa Cintra, que previa a abertura de um Anel de Irradiação circundando a área central, pois estavam localizados exatamente onde seria aberto o Anel. Em maio de 1938 Prestes Maia foi nomeado Prefeito de São Paulo e em setembro do mesmo ano editou o Ato 1470, que estabelecia o alargamento da estreita Rua São Luiz para implantar o Anel de Irradiação.

No entanto, o projeto e a construção dos dois prédios em altura no interior do perímetro da Chácara, na segunda metade da década de 1930, a Biblioteca Municipal e o Edifício Esther, levaram à revisão do traçado original após maio de 1938, quando Prestes Maia foi nomeado Prefeito de São Paulo. Em setembro desse ano foi editado o Ato nº1470, que, entre outras providências, estabelecia o alargamento da Rua São Luiz para 33,00 metros, que somados aos 4,00 metros de recuo de frente para qualquer construção a ser feita em ambos os lados da rua, que pelas novas normas seriam incorporadas sem qualquer obstrução às calçadas públicas, elevando a largura da avenida para 41,00 metros.

O alargamento foi feito de forma a preservar a robusta arborização de jacarandás da estreita Rua de São Luiz, ficando as árvores que estavam do lado par da numeração dos imóveis no canteiro central da via alargada. (figura 4).

Iniciadas em 1941, as obras de alargamento da Rua São Luiz, em setembro de 1942 já estavam bem adiantadas, com a demolição de quatro casas do lado par da rua. A grande dimensão dos imóveis facilitou a negociação para novos investimentos. Apesar da época de guerra, na qual o Brasil entrou em agosto de 1942, e da carência de suprimentos para obras, novos prédios em altura vieram a ser projetados. Um dos primeiros a se juntar ao Edifício Esther foi o Edifício São Luiz, localizado na esquina da nova Avenida Ipiranga com a extensão da Rua São Luiz aberta no terreno da

antiga Escola Normal, que dava frente para a Praça da República. Construído por um único investidor que adquiriu a área em junho de 1939, tinha lojas no térreo e 12 andares mais ático, para uso residencial e comercial por locação. O Decreto-Lei nº 4598, de 20/08/1942, conhecido como Lei do Inquilinato, praticamente encerrou o ciclo de investimentos desse tipo, com forte desestímulo para construir para alugar. O prédio ficou pronto em fins de 1944 e era o primeiro na região com apartamentos para um público de poder aquisitivo alto.

As obras de alargamento e todas as demais alterações na área aceleraram o afastamento das antigas famílias dos palacetes. Novos prédios em altura foram projetados e construídos com a aproximação do final da guerra, e com a adoção da forma de propriedade imobiliária em condomínio usado no Rio de Janeiro e que em São Paulo era uma novidade. O exemplo mais notável é o conjunto de três prédios São Thomaz, Santa Virgília e Santa Rita, com térreo, sobreloja e 22 andares. O terreno desse imóvel se localiza na esquina da Avenida Ipiranga com a Rua São Luiz. Em particular o Edifício São Thomaz ocupa justamente a esquina e apresenta apartamentos de grandes dimensões, com uma unidade por andar. (figura 5)

O início da verticalização em São Paulo ocorreu no Centro Velho, com prédios destinados a escritórios (Somekh, 1997). Em 1926, registrava-se a presença de 29 edifícios com mais de 25 metros de altura em São Paulo, sendo apenas cinco na área do Centro Novo, onde ficava a área da Rua São Luiz, sendo um de uso hoteleiro, um para sede de empresa e os demais destinados a escritórios. Nos anos seguintes os prédios em altura foram destinados majoritariamente a uso comercial, com uma porcentagem menor para uso residencial. Em meados dos anos 1940 ocorreu uma indecisão quanto à destinação dos investimentos imobiliários na região central. Na área da Rua São Luiz três projetos foram aprovados pela Prefeitura e substituídos por projetos com outra destinação. Em 1944 um projeto destinado a uso residencial foi aprovado e em 1945 substituído por outro para escritórios. Em 1946 e em 1947

foram apresentados dois projetos para escritórios, substituídos na sequência por projetos para uso residencial. Entre 1944 e 1973, quando se completou a verticalização da área da Rua São Luiz, foram construídos dezesseis edifícios, sendo 9 para uso residencial, cinco para escritórios, um para uso misto, comercial e residencial, todos com uso comercial no pavimento térreo, além do prédio público da Biblioteca Municipal.

O prestígio da qualidade ambiental da área dos palacetes repercutiu no nível social elevado da destinação e ocupação de boa parte dos prédios de uso residencial e das lojas do seu térreo. No período de "boom" imobiliário após a Segunda Guerra Mundial, apesar da carência de materiais de construção, arquitetos se destacaram por projetos de concepção e linguagem moderna lado a lado com projetos ecléticos. Essa diversidade ressaltava suas características, contribuindo, no entanto, para o interesse despertado pelo ambiente construído. Arquitetos vindos da Europa trouxeram repertório de qualidade notável, par a par com arquitetos brasileiros notáveis.

A motivação para construir na área selecionada variou ao longo do tempo, acompanhando as mudanças na economia e finanças e no panorama social e cultural. A construção por um único investidor, para uso próprio ou para locação, foi substituída pela construção por um ou diversos investidores em conjunto para venda de unidades autônomas em condomínio, ou ainda para locação, como no caso do Hotel Eldorado Boulevard cuja propriedade é da Santa Casa de Misericórdia.

Cada um dos edifícios construídos tem a sua história e suas particularidades. Mas a construção de cada um sofreu as condicionantes do momento de sua concepção e materialização. Não é o caso de detalhar cada um neste trabalho. Foi escolhido um caso para exemplificar a interação entre essas condicionantes. Foi escolhido o Conjunto Metrópole. O palacete original, construído em 1898, pertenceu ao filho do Senador Queiroz, Frederico de Souza Queiroz, nascido em 1846 e falecido em 1908.

Sua viúva, D. Augusta de Souza Fleury, assumiu a propriedade e em 1916 alienou uma parte do terreno com 22 metros de frente, para Antônio Carlos Assumpção, seu genro, prefeito de São Paulo entre 1933 e 1934, onde construiu casa para sua moradia, com projeto do prestigiado arquiteto Carlos Ekman. Esse imóvel foi vendido em 1944 para a construção do Edifício Princesa Isabel.

D. Augusta faleceu em 1930 e durante algum tempo a casa em que morava foi alugada para o Collegio Paulista. Em 1933 esse imóvel foi vendido para o LPB - Laboratório Paulista de Biologia, que produzia vacinas e outros produtos farmacêuticos, para abrigar sua sede e instalações produtivas. Nos onze anos seguintes o LPB executou diversas ampliações no imóvel, tendo adquirido em 1940 uma área localizada nos fundos do imóvel vizinho, de Antônio Carlos Assumpção. Em 1956 o Laboratório contratou um projeto para novas instalações no bairro da Vila Guilherme e em 1959 vendeu o imóvel da Rua São Luiz para a Companhia São Paulo de Hotéis e Imóveis, que ali iria construir o Conjunto Metropolitano. A casa foi demolida em seguida.

Um condicionante imprevisto e decisivo para o destino dessa área foi a edição do Ato 1470 (14/09/1938), que previa a ligação da recém criada Rua Marconi (12/01/1938) com o novo traçado do Anel de Irradiação, definindo a desapropriação do imóvel que pertencia à Cúria Metropolitana, que mantivera o palacete de Carlos de Souza Queiroz. O subsequente Decreto-Lei nº 23, de 1940, evitava a demolição do palacete que pertencia ao LPB e criava um espaço público que se tornaria a nova Praça Dom José Gaspar, integrando o prédio da Biblioteca Municipal, que seria inaugurada em 1942.

A nova configuração do espaço público permitiu que o projeto assumisse o térreo como ligação contínua em galeria entre a Avenida São Luiz, a Rua Basílio da Gama e a Praça Dom José Gaspar. (figura 6)

A aprovação desse projeto exigiu mudança nas diretrizes construtivas para os edifícios em altura na área central, que exigiam que até o décimo andar a construção encostasse nas divisas laterais. A concepção do projeto previa que a torre de dezenove andares para escritórios ficasse isolada das divisas até o ático, mantendo as quatro fachadas circundando o núcleo de caixas d'agua e casa de máquinas de elevadores, com apenas o bloco horizontal de duas sobrelojas encostando na divisa com o Edifício Princesa Isabel, até o nível do quarto andar deste prédio.

Cada edifício apresenta aspectos episódicos próprios. Sua justaposição ao ocorrido em outros edifícios contemporâneos permite extrair noção mais geral dos condicionantes de suas transformações.

**Bibliografía**

Bonduki, N. (1998). *Origens da habitação social no Brasil.* São Paulo, SP: Estação Liberdade: FAPESP.

Falbel, A. (2023). *Lucjan Korngold, arquiteto.* São Paulo, SP: Romano Guerra.

Lefèvre, J.E.A. (1985). *O papel do transporte coletivo como agente transformador da estruturação do centro da cidade de São Paulo.* (Dissertação de Mestrado). FAU USP, São Paulo, SP.

Lefèvre, J.E.A. (1999). *Entre o discurso e a realidade: a quem interessa o Centro de São Paulo?* (Tese de Doutoramento). FAU USP, São Paulo, SP.

Lefèvre, J.E.A. (2006). *De beco a avenida: a história da Rua São Luiz.* São Paulo, SP: EDUSP.

Lefèvre, J. E. A. (2008, setembro). In *Anais do Seminário Latino-Americano Arquitetura e Documentação.* Uma pesquisa, diversos acervos: uma maneira de pesquisar a História da Arquitetura e do Urbanismo. (Comunicação 3, Sessão 1.2, Sala 2 - 11/09). UFMG, Belo Horizonte, MG.

Prestes Maia, F. (1930). *Estudo de um Plano de Avenidas para a Cidade de São Paulo.* São Paulo, SP: Melhoramentos.

Somekh, N. (1997). *A cidade vertical e o urbanismo modernizador*. São Paulo, SP: Nobel, EDUSP, FAPESP.

Torres, M. C. T. M. (1966). *Um lavrador paulista do tempo do Império*. São Paulo, SP: Separata da Revista do Arquivo Municipal, nº 172, Secretaria de Educação e Cultura, PMSP. Reimpressão: Piracicaba, Equilíbrio, 2010.

*Decreto Federal nº 5.481, de 25/06/1928*. (1928). Estabelece as bases legais para instituir as propriedades em condomínio. Site da Presidência da República Federativa do Brasil – Casa Civil – Subchefia para Assuntos Jurídicos.

*Decreto-Lei nº 4598, de 20/08/1942*. (1942). Altera as regras de locação de imóveis, conhecido como Lei do Inquilinato. Site da Presidência da República Federativa do Brasil – Casa Civil – Subchefia para Assuntos Jurídicos.

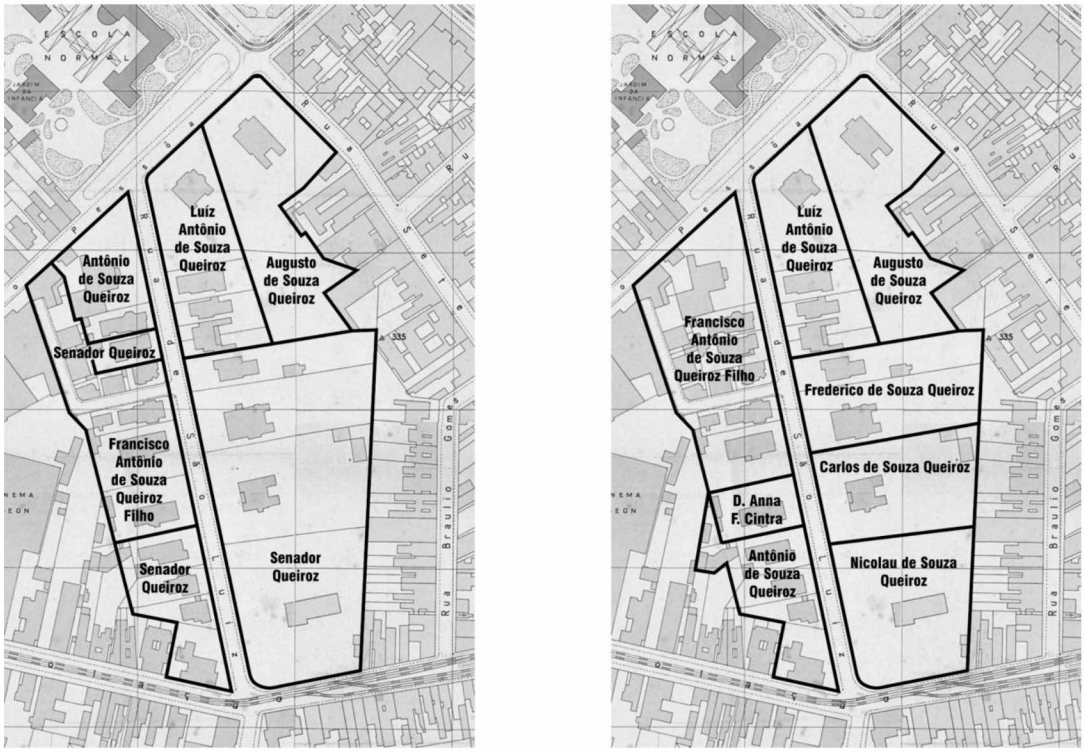



Figura 1. Subdivisão da Chácara Velha da família Souza Queiroz nos anos de 1880 e 1900



Figura 2. Aspecto da Rua São Luiz e seus palacetes em 1930. O palacete à esquerda pertenceu a Antônio de Souza Queiroz (planta à esquerda na Fig.1). Ali funcionou o clube Circolo Italiano. Depois de demolido ali foi construído o Edifício Itália.



Figura 3. Os edifícios Esther, de frente para a Avenida São João, e Arthur Nogueira, separados pela Rua Gabus Mendes, cerca 1942. A Rua São Luiz já aparece alargada, à direita. O palacete localizado na esquina pertenceu a Luiz Antônio S. Queiroz. Depois de demolido ali foi construído o conjunto dos edifícios São Thomaz, Santa Virgília e Santa Rita.



Figura 4. Rua São Luiz em 1944, já alargada. Através das árvores se vislumbra o vulto do prédio da Biblioteca Municipal, edificado onde ficava a sede da Chácara Velha, onde morou Nicolau S. Queiroz (ver planta à direita na Fig.1). O palacete que fica à esquerda na foto pertenceu a Frederico S. Queiroz (ver Fig. 1) e ali funcionou o Laboratório Paulista de Biologia. No seu local foi construído o Edifício Metrópole. As árvores localizadas entre esse palacete e a Biblioteca Municipal passaram a integrar a Praça Dom José Gaspar. O ângulo em que esta foto foi produzida é aproximadamente o mesmo da imagem à direita na Fig.6.




Figura 5. O conjunto de edifícios São Thomaz, Santa Virgília e Santa Rita em construção. À esquerda se vê o Edifício Esther.




Figura 6. O Edifício Metrópole, localizado entre a Avenida São Luiz, a Praça Dom José Gaspar e a Rua Basílio da Gama

# Ensamblar la metrópolis en su dimensión vertical. Controversias sobre las transformaciones espaciales de la verticalización en Bogotá

**Germán Montenegro-Miranda**
Pontificia Universidad javeriana Bogotá
montenegrog@javeriana.edu.co

## Introducción

Desde finales del siglo XIX, en ciudades como Chicago y Nueva York, se han entendido los rascacielos como una edificación que crece notablemente en altura a costa de avances tecnológicos, cambios culturales y transformación del entorno construido. Este tipo de arquitectura ofrece claras ventajas en términos de aprovechamiento del suelo, tanto económico como en densidad urbana. Por otro lado, desde principios del siglo XX en Europa, emergen propuestas teóricas que conciben la metrópolis como un desarrollo vertical compuesto por centros donde predominan rascacielos, geométricamente organizados y científicamente calculados, para permitir mayor espacio libre y natural entre ellos. Estos enfoques marcaron las ideas que impulsaron el crecimiento vertical de las metrópolis del mundo que hoy día constituyeron auténticos símbolos de poder económico, tecnológico y de conocimiento (Montenegro, 2024). Dese el inicio, este crecimiento vertical ha sido objeto de múltiples controversias, por su potencia para transformar los tejidos urbanos preexistentes y redefinir el paisaje urbano dando lugar a siluetas dominadas por volúmenes cada vez más elevados.

Este proceso se analiza a través de la Teoría-Actor-Red —TAR de Bruno Latour (2005), como un ensamblaje sociotécnico producido entre agencias humanas y no humanas, y su impacto, aplicado aquí, a la construcción de la metrópolis vertical. Los edificios más altos constituyen los protagonistas principales de esta realidad material, como un resultado de la interacción entre políticos, empresarios, tecnócratas y profesionales

del urbanismo, la arquitectura y la ingeniería, quienes, mediante el impulso económico, técnico y legal, contribuyen a la construcción de estructuras emblemáticas en el paisaje metropolitano. En este contexto, la TAR permite conceptualizar la ciudad como un objeto múltiple y descentrado, que puede ser explicado a través de la sociología de las relaciones, de donde surgen cinco incertidumbres fundamentales propuestas por Latour: la de los actores, las acciones, los objetos, los hechos y el conocimiento. Estas incertidumbres se entrelazan en diversas formas para ensamblar la dimensión vertical de la metrópolis.

Aplicado a lo urbano, Farias (2011) describe esta red como un rizoma, un enredo de hechos, conocimientos, actores y acciones centrado en los objetos materiales —edificaciones, espacio público e infraestructuras—. Esto permite entender los edificios altos como un problema de agencia, es decir, como estímulos que incitan a los actores a actuar en el mundo y a satisfacer diversos intereses. Así, las redes sociales y económicas de los actores desencadenan procesos y transformaciones que afectan estos objetos a lo largo del tiempo, como un ensamblaje sociotécnico que requiere una racionalidad híbrida para identificar y abordar las incertidumbres y controversias entre ellos. Las controversias se producen cuando aparecen nuevas maneras de pensar frente las formas imperantes, ocasionando cambios en las actuaciones.

Es así que desde las acciones de los actores estimulados por los hechos y conocimientos el texto identificó cuatro controversias que a la vez marcaron los cambios físicos y del paisaje vertical bogotano: la primera, sobre la continuidad o ruptura morfológica que se debatían sobre los principios del urbanismo cerrado —de calle y manzana— y del urbanismo abierto —de torres exentas—, que terminó entre la primacía del modo norteamericano y el sincretismo entre ambos. La segunda, entre la tendencia progresista que consagra la tipología de la caja acristalada del estilo internacional como símbolo del capitalismo global y la respuesta emancipadora de los arquitectos que formulan una arquitectura del lugar que controvierte dicha

rigidez expresiva. La tercera, entre el diseño cualificado de la experiencia de la arquitectura del lugar que termino siendo una expresión de elite, y la producción masiva de vivienda soportada en los mecanismos de finacierización impulsados por el UPAC.[92] Y la cuarta, después de altibajos termina incrementando la producción masiva de vivienda, cada vez más dependiente del sistema financiero global, con compromiso ético de resolver las necesidades del deterioro ambiental y de segregación socioeconómica, lo que decanta la discusión por la ciudad compacta y difusa.

**Del urbanismo cerrado al urbanismo abierto**

Los primeros edificios de altura incipiente —-entre siete y nueve pisos— surgen en Bogotá a partir de la segunda década del siglo XX y coinciden con la formación de la centralidad de la avenida Jiménez, una vía construida sobre la canalización del cauce del río San Francisco, que durante la colonia limitó la ciudad. Los grandes capitales de la industria fortalecidos a partir de los hechos globales del crac del 30 y la el Segunda Guerra Mundial, tuvieron su correlato en los primeros edificios corporativos de mayor altura que se fueron asentando sobre esta avenida, por lo general, diseñados por los primeros arquitectos nacionales o arquitectos inmigrantes expulsados de la guerra europea: Hoteles, oficinas de renta y sedes empresariales, bancarias y de aseguradoras, empezaron a llenar las manzanas para reconfigurar el paramento, continuo y zigzagueante del anterior cauce rivereño. Las edificaciones ordenadas de manera continua en manzanas respondían a la tendencia del orden culturalista (Choay, 1979) europeo del ensanche, el cual aplicaba el principio de la alineación de fachadas para determinar el espacio de las calles trazadas por la retícula.

[92] Unidad de Poder Adquisitivo Constante (UPAC), fue implementada en Colombia a partir de 1972, para establecer un sistema de Corrección Monetaria que aplicarían las Corporaciones de Ahorro y Vivienda (CAV), prontamente asociadas al sector financiero, para captar los recursos de ahorradores y luego canalizarlos a la construcción de vivienda.

En contraposición, las ideas de la Carta de Atenas (1949) comenzaron a generar controversias sobre la manera de implantarse, puesto que las edificaciones deberían estar separadas entre ellas para facilitar ventilación, asolación y vista sobre el paisaje circundante expresamente tratado como "verdura". Ante la imposibilidad de demoler grandes superficies de ciudad preexistente para cambiar el patrón de manzana a edificios exentos gravitando entre la verde —según se ilustraba en la revista Proa, de auge en esa época—, los proyectos respondieron con implantaciones aisladas dentro de los predios en la manzana, ocasionando rupturas en la continuidad del paramento que dejaban las medianeras de los viejos edificios al descubierto como una fachada ciega que se hacía más visible en la medida que el nuevo edificio se retranqueaba. El ajuste de la manzana, al urbanismo abierto promulgado de la Carta de Atenas (1949), marcó el paisaje heterogéneo y diverso del centro en las metrópolis latinoamericanas, reproduciendo la manera en que se implantaban los primeros rascacielos de Nueva York y Chicago a finales del siglo XIX, que encontró soluciones alternativas mediante la norma del *set back*[93] neoyorquino de 1916. Así la controversia cobraba una dimensión global ente la practicidad de las ordenanzas y la utopía de las teorizaciones urbanísticas europeas de Sant'Elia (1914), Perret (1922), Van Der Rohe (1923), Hilberseimer (1924) y Le Corbusier.

El Manual de Urbanismo de Karl Brunner (1940) resalta la enorme capacidad de los rascacielos de Nueva York para combinar los volúmenes verticales y horizontales para acomodarse a diversos tipos de uso. Sin embargo, desde la perspectiva europea surgía la crítica sobre la acumulación aleatoria y desordenada de edificios —ya que no se ajustaba a ningún eje ni retícula que dejaran los edificios flotando en medio de verdura—, por tanto, resultaba "un paisaje desorientado por el afán desmedido de lucro y la inconciencia sobre los requerimientos básicos espaciales para la residencia y el trabajo" (1940: T2,324), refiriéndose especialmente a las necesidades de

[93] Set back hace referencia a la norma de retrocesos escalonados, a partir del eje de la calle, que debían cumplir los edificios altos en Nueva York, según la ordenanza de 1916.

iluminación, ventilación, vista, etc. Desde su tradición europea, promotora del ensanche amanzanado, Brunner criticaba los resultados de la gran altura construida ceñida al predial y a la manzana, la cual producía "edificios chalecos", únicamente con fachadas frontales y posteriores para dejar muros ciegos laterales. Aspecto que se había resuelto en Nueva York con la norma del *set back* de 1916, que propiciaba la articulación de la caja horizontal que pegaba a los edificios vecinos, encima de la cual surgía la torre escalonada exenta con cuatro fachadas.

En síntesis, no solo en Bogotá sino también en varias de las metrópolis Latinoamericanas, esta controversia por el cambio morfológico de cerrado a abierto se resolvía más por la vía norteamericana, a través de la implantación independiente de rascacielos, que se insertaban entre los edificios prexistentes de las manzanas ya consolidadas. Esto se constata en los reemplazos de la manzana edificada, como ocurre en Sao Paulo y Bogotá: el edificio del Predio Martinelli (1934) de 30 plantas enquistado en la manzana con una fachada neoclásica que conforma la calle y fachadas menores al interior de la manzana y algunos planos ciegos que insinuaban pegarse con otro de la misma altura para completar la manzana. En contraste, el *Altino Arantes* (1947) un rascacielos de treinta y seis pisos que reproduce las formas del *Empire State Building* de Nueva York, resulta un ejemplo claro de aplicación del retroceso Neoyorkino para resolver la articulación horizontal con los pisos bajos de las construcciones vecinas, y erigirse verticalmente con cuatro fachadas retrocedidas. Estas dos actitudes constituyen un ejemplo de la transición, guardadas las proporciones de la altura, que se produce también en la avenida Jimenez de Bogotá.

**Emancipación local a la dependencia desarrollista**

La posguerra, marcada por una acuciosa necesidad de reivindicación económica en el contexto de la Guerra Fría entre capitalismo y socialismo, implicó para Latinoamérica una creciente injerencia de las políticas desarrollistas los Estados Unidos a través de la banca multinacional. Estas políticas tenían como objetivo principal el crecimiento

económico para superar la pobreza, las cuales, en Bogotá encontraron la oportunidad del Bogotazo (1949), cuyos incendios había dejado un saldo clamando por reformas y reconstrucciones urbanísticas.

En 1952, Le Corbusier presentó el *Plan Piloto* para Bogotá que proponía la ambiciosa meta de borrar el trazado urbano preexistente para reemplazarlo por racimos de torres y bloques aislados, entre amplias áreas verdes. No obstante, la reglamentación en detalle, que dependía del *Plan Regulador* (1953) encargado a los arquitectos Wiesner y Sert, nunca fue aprobada a nivel legislativo. Ante la imposibilidad de eliminar casi por completo la estructura urbana existente, la respuesta de los arquitectos locales vio una salida más efectiva en el desarrollo predio a predio que caracterizó el *zoning* de Chicago y Nueva York, produciendo así soluciones con base en un sincretismo entre las ambas tendencias foráneas.

Así, durante las décadas de 1960 y 1970, la arquitectura de los grandes edificios en Colombia se distinguió por un sincretismo entre las ideas modernas y las posibilidades locales. Primero, se reinterpretó el edificio caja combinando materiales autóctonos, como la piedra bogotana y el ladrillo, con el cemento armado, lo que dio lugar a texturas excepcionales; segundo, el atrevimiento fue más allá al romper en encajonamiento con lenguajes plásticos heterogéneos. Estas formas, que bien sabían aprovechar los efectos cromáticos y de luz y sombra, con el uso del ladrillo., que se orientaban para responder a su entorno, fue reconocida internacionalmente en la exposición *Architectures Colombiennes* del Centro Georges Pompidou de París (1980-1981). Más tarde fue teorizada como una *arquitectura del lugar* (Arango, 1989) por su estilo propio, que claramente controvertía de la rigidez de la arquitectura moderna e internacional. La huella de esta arquitectura aún caracteriza paisajes urbanos Bogotanos con torres terracota, de volumetrías fragmentadas y orientadas hacia valores paisajísticos.

La obra de la firma Camacho & Guerrero sintetiza esta tendencia en cuatro tradiciones fundamentales: en primer lugar, la reflexión sobre la experiencia espacial dentro de los edificios; en segundo lugar, el uso del ladrillo, explorando sus posibilidades compositivas y constructivas para adaptarlo a las construcciones en altura, lo que permitió aprovechar la textura del muro vertical como una forma expresiva; en tercer lugar, la conciencia del contexto y del entorno geográfico en las decisiones formales, lo que llevó a la adopción de una plástica geométrica caracterizada por pliegues y fragmentaciones en el volumen, con una notable capacidad perceptiva; y, finalmente, la reinterpretación de arquetipos arquitectónicos de la ciudad tradicional, como zaguanes, patios, calles y pasajes, que se convirtieron en elementos esenciales de una arquitectura contemporánea. Proyectos emblemáticos de Camacho & Guerrero, como el conjunto residencial Carrera 30, como se aprecia en la figura 2, se distingue por su forma fragmentada, versatilidad cromática y el uso expresivo de las texturas de ladrillo.

Por otro lado, las Torres del Parque, diseñadas por el arquitecto Rogelio Salmona, representan la máxima expresión de la plástica arquitectónica como acto de rebeldía formal. Según Urrea (2010), estas torres constituyen una respuesta crítica y contundente a la estandarización de los edificios-caja del movimiento moderno. A partir de la década de 1970, la diversidad de formas, colores y texturas en las torres de Bogotá fueron complejizando su argumento con manifestaciones posmodernas que iban desde la reinterpretación historicista, inspiradas en los proyectos de Philip Johnson en Nueva York, hasta exploraciones más excéntricas y anecdóticas.

Ejemplos de ello se observan en el edificio mostrado en la figura 3a, cuyo el rigor simétrico basado en la interpretación del estilo Tudor, predominante en algunos barrios bogotanos de los años treinta. También el diseño extravagante de la torre 57 (figura 3b), cuyo muro pañetado se derrite para dejar al descubierto el tratamiento clásico de fachada acristalada. Estas y otras construcciones ampliaron el espectro de

diversificación formal y fomentaron una mezcla estilística que acentuó un paisaje de contrastes materiales, cromáticos y volumétricos.

Ya en los noventa, la propuesta de la *Ciudad del Globo Cautivo de* Rem Koolhaas (1997) planteaba entender la metrópolis como un resultado diverso de formas arquitectónicas acumuladas en el tiempo. La perspectiva axonométrica de la propuesta explica como las manzanas son ocupadas por rascacielos de diferentes orígenes y épocas, para demostrar la *cultura de la congestión*, como una explosión de diversidad poblacional, arquitectónica y tecnológica.

**Giro hacia la finacierización y la producción masiva de vivienda**

A pesar de las innovaciones espaciales, constructivas y estructurales que nutrieron las decisiones de diseño de la arquitectura del lugar, en las décadas siguientes se produjo un giro hacia la producción masiva de vivienda cada vez más obsesionada por la rentabilidad. Hay que recordar cómo la década de los setenta comienza a notar el enorme salto demográfico causado por la migración campo-ciudad, el debilitamiento económico por los hechos globales de la guerra de petróleo, el decaimiento de la construcción de torres y bloques de gran altura. La política colombina reacciona con medidas que comprometen el ahorro de los ciudadanos como recurso fundamental para inyectar poder protagónico al sector financiero y a los constructores de vivienda, a partir del UPAC. La intención emancipadora de los arquitectos colombianos de la época anterior se controvertía por la voracidad de rentabilidad, que reaccionaba a favor de la tendencia de adoptar lo novedoso que viene de afuera, en lugar de continuar la experimentación arquitectónica local. Por tanto, la arquitectura del lugar quedo limitada a una expresión de élite insuficiente para consolidar una cultura de continuidad, según lo declara Trujillo (1990:23) en su momento: “la tradición del medio profesional colombiano está caracterizado por la lenta decadencia del continuismo de los valiosos logros alcanzados por los arquitectos de los años 60 y 70”. En consecuencia, se produce un vuelco hacia una producción arquitectónica regulada

por el capital financiero, "dando la sensación de respuestas que privilegian un sentido de mercadotecnia espacial que sacrifica la ciudad que se quería construir" (1990:27).

La producción masiva trae consigo la proliferación de conjuntos cerrados de vivienda en altura, para la demanda de estratos socioeconómicos medios y altos, que comienzan a ocupar las áreas de expansión al interior urbanos. La tipología de agrupación de vivienda responde según la norma, con formas de ocupación y construcción en distintos grados de densidad según las demandas previamente catalogadas por una estratificación socioeconómica. El promotor inicia la construcción cuando se haya producido el cierre financiero, de las unidades de vivienda aseguradas generalmente por crédito que logra conseguir el comprador. Aun cuando las fórmulas normativas permiten estándares variados de espacio libre, ocupado, número de unidades de vivienda y equipamientos, lo cierto es que a nivel fisonómico no muestran diferencias notables entre sí, configurando un paisaje homogéneo que caracterizan ciertos barrios del borde metropolitano (figura 4).

La producción masiva aliada a la finacierización propicia un cambio sustancial en las maneras de producción y gestión de estos proyectos, tanto en la organización interna empresarial como en la habilidad para responder según la capacidad económica de la demanda. Es decir, se convierte en un mecanismo automático de segregación socio-espacial debido a la respuesta diferencial en localización, superficie per cápita, calidad del diseño y dotaciones complementarias, dependiendo del tipo de endeudados compradores que logran el cierre financiero del proyecto. Y los que pueden acceder a las viviendas, se encierran entre rejas, alambrados punzantes y electrificados, y controles vigilados, como respuesta al imaginario de seguridad, que los desconecta de la vida pública del entorno.

A finales del siglo XX, la apertura económica a los mercados globales mediada por el neoliberalismo refuerza el vuelco hacia la finacierización de la economía y el marketing urbano, convirtiendo las firmas de arquitectura en estructuras

empresariales complejas. En lo técnico, empiezan a sobresalir los mecanismos organizacionales corporativos de inversión y financiación —consorcios, Crowdfunding, etc.—, muchas veces por encima de las cualidades del diseño, cuyas innovaciones parecen estancadas frente a la dramática reducción del área habitable per cápita.

**Ciudad compacta versus ciudad difusa**

A principios del siglo XXI la alarma por la crisis ambiental y los crecientes niveles de segregación y polarización socio-espacial desembocan en controversias entre la ciudad compacta y difusa. El hacinamiento en la ciudad informal, ejemplo de la compactación extrema, en contraste la ciudad difusa de construcciones dispersas en suelo rural suburbano, que expulsa los servicios ambientales a costa de mayor infraestructura, enfrenta a los defensores del ambiente y del equilibrio social, a los defensores de la propiedad y del usufructo personal de quien las posee. Todo esto, en un contexto neoliberal de evolución de los sistemas de finacierización en un mundo globalizado, de apertura económica y libre mercado que desemboca en la desregulación del Estado. Además, en medio del acelerado desarrollo tecnológico digital que reduce los tiempos de construcción. En otras palabras, la compactación urbana desde la teoría que le apunta a la ciudad sostenible (Ruada, 2005) dista mucho de la saturación impulsada por el marketing urbano que promueve intervenciones veloces cada vez más hinchadas por el ansia de rentabilidad. En este contexto, las tendencias de ocupación vertical continúan su curso en múltiples manifestaciones:

Como primera medida, la carrera hacia arriba distingue los rascacielos que siguen reemplazando los tejidos edificados alrededor de los brotes de rascacielos icónicos más significativos, los que usualmente aparecen en las postales mostrando el poder económico y tecnológico global. Por un lado, se trata de una verticalización en los bordes del centro tradicional, urgidos por la necesidad de renovación urbana por los problemas de deterioro físico y social, El atractivo por echar para arriba en los

rascacielos contiguos a los más altos resulta un fenómeno curioso de estudio por la forma silenciosa en que se produce y por los paulatinos impactos que dejan en su entorno, no sobra decir que aquí no faltan las propuestas de altura delirante que quedan en los renders, sin salida efectiva para promotores e inversionistas (figura 5, al fondo).

Por otro lado, la proliferación de conjuntos cerrados de vivienda implantados en los intersticios sobrantes de la urbanización informal (figura 5, al frente abajo), suelo que hasta ahora no había sido el más apetecido para la inversión por el estigma de la pobreza. Aquí resulta evidente la oportunidad de rentabilidad de proyectos en lotes vacantes u obsoletos, propicios para responder a la demanda de una población que ha logrado el ascenso económico para acceder a ellos. La altura de dichos proyectos constata notablemente con la baja altura prexistente en el entorno autoconstruido. Además de fragmentar socialmente el territorio, controvierten el capital social relacionado con la vida en la calle tradicional de barrio. Después de décadas de esfuerzo para lograr legalizar la informalidad, aparecen los proyectos de conjuntos cerrados de vivienda, generando un contraste y controvirtiendo el sentido original de estos barrios.

Por último, la altura incipiente de los edificios que empiezan a surgir sobre los corredores de acceso regional, que insinúan a través de una verticalización incipiente, una presencia notable en medio de las casitas dispersas propias de la suburbanización difusa. La concentración de la capacidad de consumo incita la proliferación próxima de colegios, universidades, hospitales, parques regionales, campos de golf y servicios empresariales, algunos de los cuales brotan superando la altura de las urbanizaciones campestres. Los servicios empresariales empiezan a notarse con un tímido incremento (hasta 7 pisos), según se aprecia en la figura 6.

**Bibliografía**

Arango, S. (1989). *Arquitectura en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

Brunner, K. (1940). *Manual de Urbanismo*. Imprenta municipal de Bogotá.

Centro George Pompidou (1980). Catálogo exposición "Architecture Colombienne", Paris, nov. 1980-feb.1981.

Choay, F. (1970). *Urbanismo, utopías y realidades*. Lumen, Barcelona.

Koolhaas, R. (1997). *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*. The Monacelli Press.

Le Corbusier & José Luis Sert (1942). Carta de Atenas.

Latour, B. (2005). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red.* Manantial, Buenos Aires.

Montenegro. G. (2024). *La dimensión vertical de la metrópolis. Origen evolución de los edificios altos en Bogotá (1920-2017).* Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Rueda, S. (2005) "Un nuevo urbanismo para una ciudad más sostenible". *Primer Encuentro de Redes de Desarrollo Sostenible y de Lucha contra el Cambio Climático*. Vitoria-Gasteiz.

Sierra, D. (2014). *La Tradición en el Edifico Kodak de Camacho y Guerrero*. Universidad Nacional de Colombia.

Trujillo, S. (1990). *Colombia, los años ochenta para la arquitectura colombiana. In Arquitectura en Latinoamérica 1980-1990* PROA (pp. 26–39).

Urrea, T. (2010). *De la calle a la alfombra: construcción de espacios colectivos en Bogotá, durante los años 60 el caso de las torres del parque*. Tesis UPC, Barcelona.

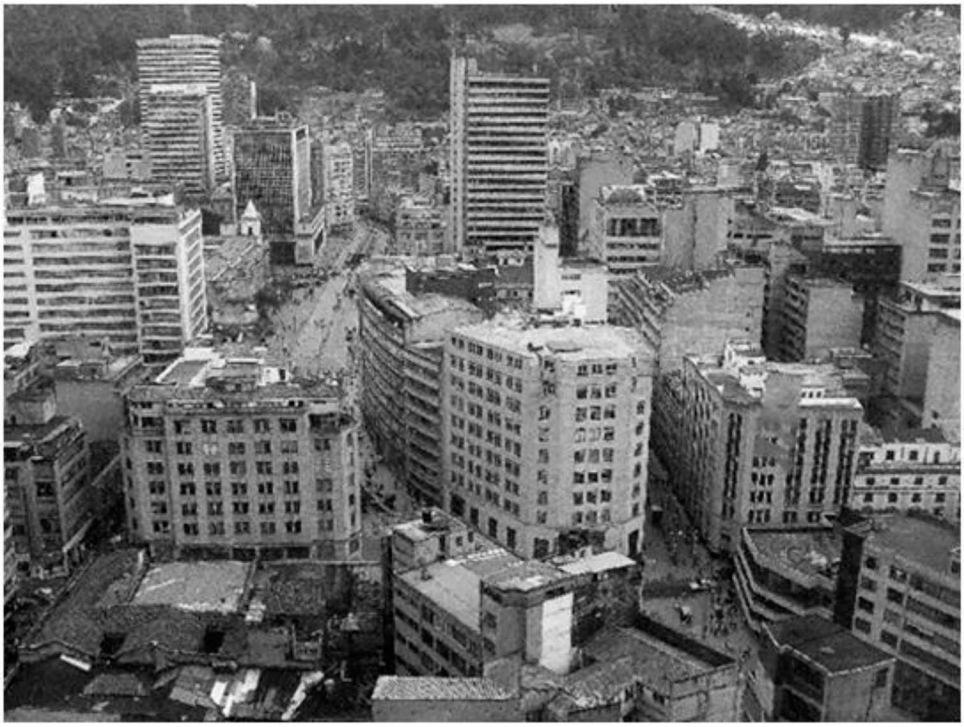


Figura 1. Edificios altos ceñidos al patrón de manzana en la Avenida Jimenez de Bogotá.
Fuente: fotografia del autor



Figura 2. Conjunto residencial Carrera 30 de Camacho & Guerrero.

Fuente: foto del autor, 2015



(a) (b)

Figura 3. (a) Torre que reinterpreta el Tudor, Bogotá, (b) Torre calle 57, Bogotá.

Fuente: fotografías del autor



Figura 4. Producción masiva de conjuntos cerrados de vivienda en altura, Colina Campestre en Bogotá. Fuente: Fotografías del autor.



# HABITAR EN ALTURA

# Apuntes sobre el conjunto de viviendas del Instituto de Previsión Social en Tucumán: Mitroblocks (1955)

**María Laura Cuezzo**
Instituto de Historia "Arq. Alberto Nicolini". Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Nacional de Tucumán
laura.cuezzo@herrera.unt.edu.ar

## Introducción

En San Miguel de Tucumán la mayor parte de los conjuntos de viviendas en altura se disponen fuera del área central. En algunos casos, las propuestas se localizan en continuidad y, en otros, totalmente desconectados de la mancha urbana existente; en tejidos abiertos, ocupando terrenos de poca valía, dotados de escasa o nula infraestructura. En el tiempo, el deterioro fue creciente pues no hubo mejoras ni adaptación a la dinámica urbana. Mientras el mantenimiento de los edificios y sus espacios comunes fue deficiente, se tornaron lugares degradados, complejos de gestionar.

El conjunto aquí analizado expone algunas disonancias con este relato. En principio su localización privilegiada en un área de valor arquitectónico y paisajístico de la ciudad[94] supuso notables ventajas respecto del resto de las propuestas, sin embargo, el proyecto en sí posee condiciones que le permiten destacarse.

Con una solución novedosa para nuestro medio, Rodolfo Mitrovich resuelve un programa complejo que suma usos comerciales y de esparcimiento a la estricta función de vivienda. Acorde con el espíritu de los tiempos, las exploraciones aquí realizadas denotan interés por la resolución de una arquitectura social eficiente, pero a la vez participativa, consciente de las demandas del habitar en una versión

[94] Los cuatro blocks se insertan en un entorno de valores arquitectónicos y paisajísticos singulares. Actualmente reconocido por el Código Planeamiento Urbano de San Miguel de Tucumán como AE3: Zona de la ciudad con valores patrimoniales y funcionales especiales, caracterizada por su edificación en perímetro libre y predominio de superficies verdes (CPU, 1998)

ampliada y propia. La planimetría revela un cuidadoso estudio de los aspectos técnicos y constructivos y una acertada elección de materiales que le han permitido mantenerse en buen estado a pesar del escaso mantenimiento que en general tiene este tipo de arquitectura de gran escala.

A lo largo de los años este conjunto de viviendas se ha consolidado como un hito en la ciudad, en este sentido, el trabajo indaga en las características arquitectónicas y la novedad de la propuesta, pero también en sus implicancias urbanas.

**En clave contextual**

El conjunto de viviendas del Instituto de Previsión Social de Tucumán[95] sobre avenida Sarmiento fue proyectado en 1955, apenas unos años después de la promulgación de la Ley de Propiedad Horizontal (1948); normativa que representó un punto de inflexión en la construcción de la nueva ciudad. Desde ese momento, se comenzó a gestar el protagonismo del edificio en altura principalmente bajo la tutela de la inversión privada. En consonancia con esta situación, en Tucumán se iniciará un proceso de densificación del área central en el que también se impondrá esta dinámica.

Así, avanzada la mitad del siglo XX, la problemática se pensará parcela a parcela, sin previsiones respecto de la infraestructura ni del tratamiento del espacio público. Claramente, variables de suma importancia en intervenciones de gran escala. La concepción de la práctica arquitectónica, individual y especulativa, contribuirá a la reproducción de edificios inconexos, sin aporte alguno en la construcción colectiva de la ciudad. En este sentido, iniciado el s. XXI, el Informe GEO (2007) alerta sobre la compleja situación funcional y ambiental de San Miguel de Tucumán; en el foco

[95] La concepción de esta institución se remonta a la gestión del gobernador Luis F. Nougués quien en 1907 mediante Ley N° 919 crea un fondo de jubilaciones y pensiones para funcionarios, empleados y personal de la administración pública. En 1951 adquiere la denominación de Instituto de Previsión Social de Tucumán.

estará el centro histórico-área central, espacio de alta centralidad, y sumamente atractivo para este tipo de edificaciones.

Por su parte, los *Mitroblocks*, localizados en el borde del área central, se conciben en un fragmento compuesto por cuatro manzanas con edificios singulares de perímetro libre en un tejido abierto y atravesadas por el ex *boulevard* Sarmiento; un espacio cualificado creado para el tránsito vehicular y el paseo peatonal que incorporó el verde en su platabanda. Situación muy lejana a la actual, pues el ensanchamiento de cada mano y la consiguiente desaparición de la plataforma de paseo. No obstante, el arbolado se mantiene y, aunque la idea inicial se haya devaluado, persiste el carácter paisajístico diferenciado que la distingue de las otras avenidas.

La consolidación de este sector de notable espesor histórico se produce entre 1872 y 1980 cuando se construyen cinco edificios claves. Los primeros se realizan en 1890, se trata de la Cárcel de Contraventores (luego Brigada de Investigaciones) y la Cárcel Penitenciaria.[96] En 1911 se refuerza el espíritu liberal del área y se erige el conjunto compuesto por el Hotel Savoy, el Casino y el Teatro Odeón. Actualmente Casino, Biblioteca de la legislatura y Teatro San Martín. Mientras, en la manzana opuesta y ocupándola en su totalidad, se ubica el Colegio Nacional Bartolomé Mitre (1915). Hacia el frente de la institución educativa, en una manzana completa se localiza el espacio público que tensiona el sector, la Plaza Urquiza (1872).[97] En 2008, en la misma manzana que el conjunto de viviendas, se levanta la nueva Legislatura proyectada por el estudio SEPRA; esta torre, a diferencia del conjunto diseñado por Mitrovich, rompe con el equilibrio alcanzado en la composición urbana del área.

[96]Sustituida para construir allí los cuatro blocks de vivienda colectiva.
[97] Intervenida en dos ocasiones, en 1979 y 2011.

**Mitroblocks: definiciones arquitectónicas y urbanas**

**Una cuestión de autoría**

Este conjunto de viviendas surge como iniciativa del Instituto de Previsión Social de Tucumán, para su proyecto se convoca al arquitecto Rodolfo Mitrovich quien trabaja junto a dos colaboradores Juan de Lassaletta y Juan Carlos Viola. Los tres profesionales combinan la actividad independiente junto a la docencia en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Incluso Mitrovich y De Lasaletta liderarán el equipo que años después proyectará otro hito de la arquitectura moderna tardía local, el Centro Universitario Roberto Herrera de la UNT (1968-70) en la ex Quinta Agronómica.

Formado en la mítica Escuela de Arquitectura, participó cuando aún era estudiante, como dibujante del proyecto de la Ciudad Universitaria[98]. Claramente atravesado por las teorías de la arquitectura moderna, sus propuestas así lo reflejarán, pero también transmitirá estas ideas en su paso por la facultad. En 1955, luego de la diáspora que lo aparta del ámbito académico por motivos políticos es convocado como Profesor Extraordinario de Arquitectura y, en 1958, designado Profesor Titular de Taller de Arquitectura; un espacio que funcionó como laboratorio de ideas y donde se promovía reflexionar sobre grandes temas arquitectónicos y urbanos.

**Arquitectura y ciudad – ciudad y arquitectura**

Ahora, según la planimetría original consultada el proyecto de los *Mitroblocks* data de 1952, mientras el llamado a licitación recién se realiza en diciembre de 1957.[99] La empresa a cargo fue Sollazzo Hnos, en la memoria descriptiva del pliego refiere que la presente obra cuenta con un total de 180 departamentos, 45 en cada block, 6

[98] Proyecto liderado por Eduardo Sacriste, Jorge Vivanco, Horacio Caminos, Hilario Zalba y Eduardo Catalano junto a otros colaboradores (1947-55) para la Universidad Nacional de Tucumán en el Cerro San Javier.

[99] Planimetría y pliego de licitaciones en Archivo Empresa Sollazo disponible en Centro Documental- IHP FAU.

locales en planta baja, salón y dependencias destinadas a la cooperativa de Empleados y Jubilados de la Provincia, servicios comunes, garaje cubierto, ramblas cubiertas, espacios exteriores de jardinería y playa de juegos infantiles.

La superficie ocupada es amplia, alrededor de 10.800 $m^2$ donde se disponen las unidades a 50 metros de distancia entre ellas, con una limitada ocupación de suelo que privilegia el uso de las áreas verdes y comunitarias. Se construyen cuatro blocks de planta baja y diez pisos, cada uno tiene la misma resolución. Según consta en una publicación de la época, el plan era aún más ambicioso, y consideraba la posibilidad de implantar ocho[100].

Los edificios se encuentran vinculados por un basamento, aproximadamente se dispone de 2/3 del total del terreno que es ocupado parcialmente por un plano horizontal sobreelevado que unifica y conecta las unidades. Este basamento se constituye a la manera de una calle en la que fluye la circulación peatonal vinculando los accesos a cada block, las áreas comerciales en planta baja y los espacios de recreación contenidos hacia el centro del conjunto para el descanso de los mayores y el juego de los niños. En el primer piso una terraza también unifica y conecta los edificios. Este planteo se interpreta como la traducción de un concepto desarrollado por Alison y Peter Smithson en Inglaterra a la lógica local; el trabajo a partir de *layers* o capas. En este caso Mitrovich y su equipo proponen dos planos horizontales que cosen los volúmenes favoreciendo la consolidación del conjunto como un sistema integrado. El primero, la calle peatonal cubierta a nivel del basamento y de carácter semipúblico (figura 1). El otro plano, a nivel del primer piso trabajado con pérgolas metálicas que definen y contienen el espacio exterior y con acceso limitado a los propietarios que utilizan las salas de estar comunes o los usuarios de la guardería de niños (figura 2).

El programa del conjunto resume las inquietudes del período: la concentración en el uso del espacio, la priorización de las áreas verdes y la plurifuncionalidad. Apuesta a la complejidad y resuelve el problema de la vivienda en un radio de preocupación mayor que el habitual trasladándolo también al espacio urbano. Sin dudas el planteo no se reduce a la resolución de ciento ochenta departamentos, tiene el valor de conjugar el tradicional espacio residencial con una zona comercial accesible, áreas de trabajo con oficinas; espacios comunes abiertos y cerrados para el esparcimiento con la intención de fortalecer la vida en comunidad y otros servicios adicionales como la guardería de niños. Vale recordar los diferentes usos que se desarrollaron a lo largo de los años en el basamento comercial, un reconocido supermercado de la ciudad, la receptoría del histórico diario La Gaceta y comercios menores que sirven como soporte de la demanda diaria de los habitantes (figura 3). Mientras en la esquina con acceso independiente se mantiene a lo largo del tiempo la función de bar.

Si bien el conjunto se caracteriza por su impronta multifuncional cada block resuelve de manera clara y efectiva el sector residencial. En un perímetro de 16, 20 m por 24 m y en base a una modulación estructural de 6 m, en su mayoría cada piso cuenta con 4 unidades que a la vez responden a tres tipos de soluciones de dos, tres y cuatro ambientes y algunas variaciones en estos dos últimos cuando suman la habitación de servicio. La superficie de cada unidad varía de 53 $m^2$ a 100 $m^2$. Es notable que se diferencie como extra la superficie del balcón que varía de 10 $m^2$ a 21 $m^2$ respectivamente. En porcentaje, el área asignada para este espacio transicional representa aproximadamente del 20% del total del departamento, lo cual revela la significación que tiene en su concepción. Cada nivel se organiza de manera racional en un núcleo interno que concentra las circulaciones verticales, el espacio común para el ingreso a cada departamento y los conductos que albergan las instalaciones generales.

Cada volumen tiene igual terminación exterior, el tratamiento está definido en función de las orientaciones. De esta manera las fachadas norte y sur, donde se ubican las áreas privadas y las sociales, son livianas. Se definen mediante balcones continuos que favorecen la conexión directa con el verde del parque. La transparencia total se controla parcialmente con parasoles metálicos móviles que, con unos pocos elementos combinables, ofrece una solución flexible para cada unidad evitando la excesiva incidencia de la radiación solar. Por su parte las fachadas este y oeste que contienen las zonas de servicio se conforman como volúmenes cerrados que rompen con la línea predominante del block. Ambas caras unifican su tratamiento con ladrillo cerámico que les permite incorporar textura y color a estos planos.

Resulta de interés analizar el diseño de los límites del conjunto, entre ellos presentan variantes que exponen las diferentes formas en que se relaciona con el entorno. Hacía avenida Sarmiento se presenta permeable, física y visualmente (figura 4). Se plantea un recorrido peatonal delineado por la caminería que conduce hasta la galería de ingreso y una percepción total del espacio común aún desde la Plaza Urquiza. La situación se modifica sobre calle 25 de mayo que mantiene parcialmente en coincidencia la línea municipal con la línea de edificación, además se establecen diferencias de nivel en el acceso al conjunto y se dispone de los portones para el ingreso a los estacionamientos. Esta resolución se revela como un diafragma que impide el paso directo, la intención no es anular sino ejercer el control y filtrar. El cambio más notable es sobre calle España donde el predio se cierra, el sector destinado a los autos se transforma en un borde que se materializa con vegetación. Este límite representa el corte más claro entre el espacio público y el privado. En definitiva, el tratamiento del perímetro adquiere un valor especial pues los autores piensan en cada una de las situaciones de manera particularizada y deciden moldearlo en función del uso de quienes viven allí o lo visitan y de la relación que se quiere establecer con la ciudad. Sin dudas los cambios en la textura

existente, ciudad tradicional y conjunto decimonónico, son tomados como datos para proyectar las conexiones con el entorno.

**Algunas reflexiones**

El conjunto de viviendas diseñado por el arquitecto Rodolfo Mitrovich y su equipo nos ofrece una lección sobre la introducción positiva y acertada de los postulados modernos en el ámbito local. Aun cuando expone cambios en la materialidad, un importante salto de escala y cuatro volúmenes asentados con contundencia en el predio, no interfieren con la alfombra continua verde que caracteriza al área; al contrario, la refuerzan. La propuesta tiene la capacidad de mantener el diálogo con el antiguo conjunto decimonónico reforzando notas comunes como la concentración de la edificación y la permeabilidad visual y física hacia el interior de las manzanas.

También adquiere relevancia la inclusión de los habitantes en la concepción del proyecto, priorizando la incorporación de múltiples áreas para la circulación peatonal y el encuentro. Se trata de la construcción de un espacio vívido e inclusivo que explore la experiencia de comunidad hacia su interior y que también sea percibida de igual forma por los demás ciudadanos. Los diferentes planos horizontales son fundamentales para conseguir este propósito. Podríamos distinguir tres: el natural, el basamento y la terraza, entre ellos entretejen, a la manera de una red continua, los volúmenes, articulados en esta idea de sistema. El plano superior, la terraza, supone la recuperación del suelo ocupado y su transformación en un área para uso recreativo y comunitario; sólo accesible desde cada block para los habitantes del conjunto.

En líneas generales se puede asegurar su buen estado de conservación. Evidencia de una factura constructiva de calidad que ha permitido que este conjunto de gran envergadura se mantenga en condiciones pasadas seis décadas. La mayor

vulnerabilidad se observa en el sistema de protección – parasoles- dispuestos en la totalidad de los frentes principales. Respecto de la novedad programática, en el presente se ha visto desvirtuada pues los comercios y espacios comunes de las terrazas no tienen el uso proyectado, con lo cual queda expuesta la dificultad que subyace en la gestión y administración posterior de estos consorcios. La construcción de comunidad, condición esencial de estos proyectos, resulta la más valiosa propuesta del periodo, pero a la vez, el mayor desafío.

A modo de cierre, interesa destacar que este conjunto a lo largo de los años se ha consolidado como un hito en la ciudad, como un gran ejemplo de buena práctica arquitectónico-urbana que ha recibido el reconocimiento del ámbito académico y también de la comunidad en general.

**Bibliografía**

Arribillaga, A. (1966). Grupo de viviendas colectivas en Tucumán. *Revista de Arquitectura y Planeamiento. Número 7.* A&P, (pp 5-14).

Caminos, R. Bomba, H. Casares, M. y Di Lullo, R. (2007). *Perspectiva del Medio Ambiente Tucumano. GEO San Miguel de Tucumán.* (1ed.) Tucumán: Edit. UNT.

Municipalidad de San Miguel de Tucumán. (1998). *Código de Planeamiento Urbano. Ordenanza* 2.648/98. Tucumán: MSMT.

Rega, A. (2006). Rodolfo Guillermo Mitrovich. En Paterlini, O. y Villavicencio, S. (Ed.) *Arquitectura del siglo XX del NOA: el conjunto de Localizaciones Universitarias* (pp 119-128). Tucumán: Edit. UNT.

Vidotto, M. (1997). *Alison + Peter Smithson.* Barcelona: GG.



Figura 1. Vista de la calle peatonal cubierta semipública que cose el conjunto. Fuente: Archivo fotográfico de la autora



Figura 2. Plano superior que conforma terrazas de uso privado y vincula los diferentes blocks.
Fuente: Archivo HIII – IHP.



Figura 3. Comercios y otros usos en basamento y en el espacio común del conjunto. Fuente: Archivo fotográfico de la autora

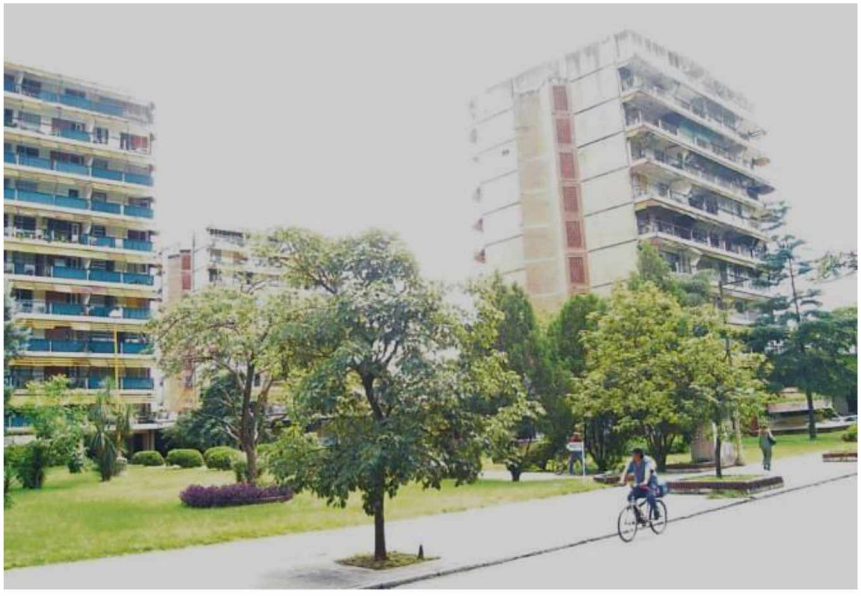


Figura 4. Permeabilidad del conjunto e integración con el espacio urbano. Fuente: Archivo fotográfico de la autora

# Una experiencia de modernidad en Córdoba. Definiciones proyectuales [en el plano cero] del edificio Ames

**María Laura Giorgiotti, Paola Sarbag, Natalia Destefanis**
FAUD, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

[...] *las formas materiales de la sociedad actúan sobre ella, no en virtud de una limitación física como la de un cuerpo que actúa sobre otro, sino por la conciencia que tomamos de ella, como miembros de un grupo que perciben su volumen, su estructura física y sus movimientos en el espacio.*

*Halbwach*

## Introducción

El edificio Ames -ubicado en la ciudad de Córdoba- cuenta con escasos registros documentales y los existentes provienen todos del campo de la arquitectura. Estos registros, están pensados desde una perspectiva profesionalista[101] centrada en cuestiones programáticas, técnicas y estéticas. En esta ponencia incorporaremos lecturas posibles hechas desde las memorias familiares o las historias vividas, para ensayar una posible biografía del edificio que busca completar un relato que consideramos incompleto y que durante años, se fue consolidando siempre, como mencionamos más arriba, desde una perspectiva única del campo de la arquitectura. Leer el edificio desde esta otra perspectiva, permite echar luz sobre aspectos que no habían sido considerados relativos a cómo fue proyectado,

[101] Primer registro: en la revista Nuestra Arquitectura en 1962 -se desconoce la autoría del artículo- y la segunda: el artículo "Aspiraciones y Frustraciones de la Arquitectura Moderna en Córdoba" del Arq. Martín López, en Clásicos de Arquitectura: Edificio y Calería Comercial AMES/ Ávila Guevara, Moyano y Zarazága. Recuperado de: https://www.archdaily.cl/cl/02-348670/clasicos-de-arquitectura-edificio-y-galeria-comercial-ames-avila-guevara-moyano-y-zarazaga.

habitado y apropiado tanto por sus comitentes y propietarios como por otros usuarios (inquilinos, transeúntes, familiares entre otros) lo que explica y da sentido a situaciones particulares que presenta el edificio en cuanto a cuestiones tipológicas, espaciales y de inserción urbana entre otras posibles.

Vemos la necesidad de incluir en la lectura del objeto memorias personales, usos sociales y tradiciones culturales familiares para reconstruir un pasado que es " mucho más que el pasado aprendido por la historia escrita" teniendo como base las tensiones que Maurice Halbwach (2004) plantea entre los términos de "historia" y "memoria" con el fin de articular aquella historia escrita que se "nos ofrece en general como una representación incompleta" (2004: 60), y a la que hoy podemos acceder a partir de publicaciones especializadas, con relatos orales de quienes habitaron el edificio considerando que "la historia no es todo el pasado pero tampoco es todo lo que queda del pasado" ya que, "junto con la historia escrita hay una historia viva que se perpetúa y renueva a través del tiempo" (2004:66). Por último, es importante señalar también que, los procesos de modernización y metropolización en Córdoba estuvieron atravesados por procesos en extremo más complejos y que centrarnos en el campo de la arquitectura desde la antropología de la memoria nos sirve para ensayar múltiples formas posibles de posicionarse frente a la condición moderna de la arquitectura en Córdoba. Tal posición juega a superar la pretensión de unicidad, haciendo lugar "a la coexistencia de numerosos proyectos de grandes relatos, a partir de diferentes, globales centros de emisión, donde podría o debería buscarse la riqueza de esta "nueva historia" (Liernur, 2010:287)

Proponemos entonces trabajar sobre la hipótesis de que los requerimientos particulares de la familia condicionaron las lógicas proyectuales de los arquitectos y que, aun respondiendo a las premisas modernas del habitar, proyectaron y construyeron un edificio que dialoga con tradiciones familiares y culturales. Siguiendo esta lógica, abordaremos el edificio Ames desde diferentes visiones,

articulando el relato de la historia escrita (que obtendremos desde las publicaciones de la prensa especializada) con relatos de la historia vivida a partir de una entrevista realizada en noviembre de 2023 a un descendiente de la familia Ames. En el primer apartado expondremos aspectos referidos al edificio y su enclave urbano, la complejidad de un programa mixto con un marco normativo casi inexistente y la entonces reciente Ley de Propiedad Horizontal. Estos, si bien fueron procesos mayores y externos a los comitentes y los diseñadores también fueron aprovechados oportunamente por ambos. En un segundo apartado, haremos referencia a la manera en que se resolvió el plano cero del edificio contrastando fuentes escritas y la entrevista mencionada para visibilizar un proceso que osciló entre lo deseado, lo proyectado y lo apropiado.

**El Ames en Córdoba. Rastros de una verticalidad imaginada**

El edificio Ames se visibiliza por primera vez en el ámbito disciplinar a partir de la publicación realizada en la revista Nuestra Arquitectura N° 387 en febrero de 1962.[102] En esta publicación, dentro de la sección "Obras", se documenta dos edificios de vivienda colectiva del estudio Ávila Guevara-Moyano-Zarazaga, ambos ubicados en el área central de la ciudad de Córdoba. El primero en la intersección de las calles Buenos Aires y Entre Ríos (edificio AMES) y el segundo, en Av. General Paz 30 (edificio sobre galería Mitre, mencionado sin una denominación específica).

De la información que se presenta en la revista, podemos señalar al menos dos cuestiones que aportan a nuestro planteo: la primera orientada a resaltar el factor mercantilista aplicado a la resolución de un programa mixto y sus consecuentes apuestas proyectuales y la segunda, está dada por el intento de señalar arquitecturas locales concebidas bajo lineamientos funcionalistas consagrados en

[102] Nuestra Arquitectura (1929-1986) de alcance nacional, publicada en Buenos Aires, dirigida por Walter Hylton Scott. Nos resulta interesante que se reconozca el papel de un estudio cordobés dentro del dossier de la revista. De las diferentes etapas, según el diccionario de Arquitectura, esta etapa fue dirigida por Raúl Birabent y Juan Casasco.

especial, los promovidos por el "Estilo internacional". Si bien ambas cuestiones están relacionadas, esta última está ligada con mayor claridad a la línea editorial de la revista los tamaños entra en consonancia con la renovación de la arquitectura local de la mano de arquitectos ya consagrados no solo en el ámbito profesional sino en el académico, marco dentro del cual no resulta llamativa la elección de este estudio de arquitectura ya que, para 1962 los integrantes del estudio, Rodolfo Ávila Guevara, Marcelo Moyano y Raul Zarazaga; cordobeses, egresados de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Córdoba,[103] habían conformado un estudio de renombre, ejercían la docencia en la carrera de arquitectura y habían ocupado alternadamente la presidencia y la vicepresidencia de la división Córdoba de la Sociedad Central de Arquitectos.[104] Así mismo, daban cuenta de su interés no solo en la arquitectura sino en la gestión activa por parte de los arquitectos (más allá del proyecto en el desarrollo, la ejecución y la financiación) La reciente incorporación de los edificios de vivienda en altura,[105] en sintonía con los tiempos que corrían a partir de la sanción de la Ley de Horizontal en 1948, marcó un hito en cuanto al rol del profesional arquitecto y la mercantilización de viviendas en Argentina (impulsada por el estado pensando en la inversión privada) y que puede ser leída, en este caso y entre otras formas posibles, a favor de la calidad constructiva, los tamaños de las unidades y la infraestructura de servicios teniendo en cuenta su destino de renta.

[103] Sebastián Malecki desarrolla brevemente dos de esos roles en La Ciudad Dislocada. (2015). https://doi.org/10.53872/2422.7544.n13/14.11288

[104] De esto da cuenta la Revista de Arquitectura en sus diferentes ediciones durante las décadas de 1940 y 1950.

[105] El segundo edificio que se menciona en el artículo es hoy conocido como Edificio Amuchastegui 1958, Av. General Paz 30. No hallamos registro de otras obras de su autoría. Es importante enmarcar estas búsquedas e investigación tipológica y propuesta de enclave urbano de Moyano, Zarazaga y Avila Guevara dentro de los antecedentes de la vivienda colectiva en altura en Córdoba. Con respecto al ámbito privado y de renta contamos con: La Sudamericana (1936, Roca y Vilar), Edifico Motta Reyna (1938, Roca), Edifico Minetti (1939, Roca) entre otros, que comparten la manera de incorporarse dentro del tejido existente, ocupando un único lote y completando el frente de línea municipal. Se advierte que durante este período, el peronismo introduce la tipología de vivienda colectiva en tira o monoblocks en los barrios Juniors y General Paz

Según la memoria descriptiva de este artículo, el edificio Ames fue presentado como "un edificio destinado a ser alquilado", un caso singular en Córdoba donde eran pocos los emprendimientos que lograban reunir las condiciones económicas y financieras para llevarlos adelante, por lo que sostenemos que este proyecto buscó impulsar procesos de metropolización desde un ideario arquitectónico que quizás fue más *deseado* que *necesario* en una ciudad que apenas superaba en 1950 el medio millón de habitantes, hecho que hace más llamativo aún el desarrollo de este edificio.

Por otra parte, y en palabras de los autores, el edificio respondió a una "solución muy ecléctica" que tuvo tres premisas relacionadas a los pedidos del comitente, la primera: conseguir la mayor cantidad de unidades funcionales posibles para llegar a un alquiler "aceptable" que no supere el 30% del ingreso medio, la segunda: diversificar tamaño y capacidad de las unidades funcionales y tercero: incluir negocios y oficinas.

Derivados de las premisas planteadas y más allá de los requerimientos de los comitentes y las intenciones de los diseñadores, hay tres puntos que señalamos como coyunturales y que fueron esenciales para que esta solución pueda darse: el primer punto, es a partir de su inserción urbana: un lote en esquina de 2100 m2[106] que resultó de la compra (todas por parte del mismo comitente) y unificación de cuatro parcelas de tamaños y formas diversas, producto de los distintos procesos de subdivisión de la traza original de la ciudad.[107] El segundo, es desde el marco normativo vigente que permitía un factor de ocupación de suelo (FOS) de 80% y una altura máxima de 36 metros a partir de los 12 metros de retiro del eje de calle. El tercero, es cómo la Ley de Propiedad Horizontal impulsó nuevas formas de proyectar

[106] El lote rectangular en esquina con 30 metros de frente sobre calle Buenos Aires en sentido norte sur y 70 metros sobre la calle Entre Ríos en dirección este oeste.

[107] Ver el estudio realizado por Irós, G; Garimano, N; et al, (1987). Área Central de la ciudad de Córdoba. Ordenanza de ocupación de suelo y preservación de ámbitos históricos. Córdoba. Dirección de documentación e Imprenta. MC.

la vivienda colectiva en un sentido de reproducibilidad y transparencia[108] y ya no como una unidad morfológica indivisible, a pesar de ser el Ames un caso de viviendas para la renta y no para la venta.

Volviendo al escrito publicado en 1962, asumimos que por el tono de la redacción y por las referencias que en él se hace de los comitentes, si hubiese sido por la decisión de los proyectistas, no hubiese existido la superposición de funciones que propuso, sino que se trataría simplemente de unidades repetidas tal como el antecedente de los mismos autores publicado en la misma revista, el edificio "Amuchástegui" de 1958. Esta mixtura de uso, da cuenta del desfase con la cultura disciplinar del momento bajo el paradigma de los CIAM y que es producto como veremos más adelante, del peso y condicionante de los comitentes como un elemento más dentro de las lógicas de proyecto. Por otra parte, la propuesta se describe en el artículo como diseñada en "dos piezas arquitectónicas". La primera se configura con dos bloques de diez pisos articulados entre sí por una serie de terrazas, ambos retraídos de la línea de edificación y de la medianera, lo que le permitió llegar a diez pisos.

La segunda, una "plataforma de base" que contiene los negocios en planta baja y las oficinas en primer piso con un factor de ocupación casi total de la parcela, cualidad que responde a los lineamientos de la arquitectura moderna funcionalista y es tal vez el gesto más contextual que se podría ensayar en una ciudad como Córdoba si consideramos que "la plataforma de base" (1962:23) fue en cierto modo un intento de mantener el perfil tradicional de la ciudad que en ese momento estaba transitando una renovación dentro de la cual, el antiguo zócalo de la ciudad colonial de 8 metros de alto (planta baja y dos pisos) se mantuvo casi hasta 1940 y, como sostiene Guillermo Irós, la densificación del centro histórico de Córdoba llegó a su disolución entre 1950 y 1960 con la aparición de tipologías de oficinas y locales en

[108] El concepto de reproducibilidad y transparencia lo desarrolla Liernur en "Arquitectura en Argentina. La construcción de la modernidad" (2001:167)

planta baja y unidades de vivienda en las plantas restantes siendo este proceso una primera renovación del centro (1987:65). Fue recién a partir de la década de 1960 que comenzó a permitirse un perfil de 36 metros de alto que en Córdoba se materializó principalmente sobre avenidas, siendo en este contexto, más particular aún la implantación del Ames dentro de la trama fundacional, que más allá de las transformaciones parciales, todavía mantenía las dimensiones de calles y veredas de la ciudad colonial.

Finalmente, en el año 1967 el área que contiene el edificio Ames asume la categoría de "Centro Histórico"[109] de la ciudad por lo tanto, las restricciones de altura y de renovación marcaron el desarrollo del resto de la zona y comenzó a pensarse desde nuevas lógicas. Siguiendo este razonamiento y como conclusión parcial, podríamos aproximarnos a la idea de que el Ames, es no solo el producto de requerimientos particulares de los comitentes sino también de una coyuntura particular y formas de pensar la ciudad desde el estado municipal mismo, acorde también a un contexto más amplio de cómo pensar y ejecutar los procesos de modernización en las ciudades argentinas descendientes de los trazados coloniales.[110]

**Plano cero del edificio AMES**

Como se aclaró en la introducción, consideramos necesario incluir un pasado vivido por la familia que "es mucho más que el pasado aprendido por la historia escrita" y "tiene todo lo necesario para construir un marco vivo y natural en el que puede basarse un pensamiento para conservar y recuperar la imagen" del edificio (2004:71). Particularmente, el plano cero del edificio Ames, condensa una serie de definiciones

[109] Después de varios intentos de protección edilicia sobre los monumentos nacionales comprendidos en el área, en 1967 con la sanción de la Ord. N° 5294 y Decreto-Ordenanza N° 172-67 se delimita y regula el área denominada "Centro Histórico" y se fija la altura máxima de 20 metros en las calles Buenos Aires y Entre Ríos.

[110] Estas lógicas ya estaban presentes en Ciudad de Buenos Aires unos años antes. Ver capítulo VI "Plano Urbano y habitar colectivo. La breve era de la planificación en Buenos Aires 1946 - 1949" apartado "El Código de Edificación: La inserción del pabellón en la ciudad". Ballent, A (2005) Las Huellas de la Política. Quilmes. Buenos Aires

espaciales y funcionales que materializan - además de los principios modernos de la planta libre, la transparencia, la abstracción e improntas culturales propias de la familia comitente. Consideramos necesario comprender y estimular un modo de ver los objetos, que incluye dos sentidos de aproximación:

Si una vivienda nos remite a los modos de habitar, a la estructuración familiar o a la forma de resignificación de elementos simbólicos (...) es indudable que, simultáneamente, estos artefactos nos hablan de un lugar en el desarrollo de un campo de producción disciplinar, de unas técnicas con las cuales se construyeron, de unos materiales que los constituye, de una cantidad de trabajo -organizado en formas específicas- que insumieron en su realización en el tiempo. (Liernur, 2010:30-31)

Siguiendo esta lógica entonces, un análisis exclusivamente hecho desde nuestro campo disciplinar, nos daría una visión incompleta sobre las resoluciones espaciales y funcionales particulares que *a priori* que pueden carecer de sentido tanto para las exigencias o requerimientos "modernos" como para las lógicas de la modernización de orden mercantil y comercial.

Tomaremos como referencia una entrevista realizada a un descendiente de los Ames que habitó el edificio junto con su familia, realizada el 7 de noviembre de 2023 que comenzó con el siguiente enunciado: la historia del edificio "se puede contar según la historia secuencial [tradicional] o se puede contar a partir de lo que ellos [sus abuelos] ya traían de su historia [cultura] en relación a lo que uno ve dentro de esos espacios." Desde aquí, proponemos un análisis e indagación del plano cero y presentaremos tres secuencias espaciales que son relatadas por la entrevistada como la materialización de dinámicas sociales y culturales propias de la familia: la primera secuencia es la articulación entre la vivienda de la familia, el local comercial y los espacios de los halls; la segunda secuencia es la que une las calles Buenos Aires y Entre Ríos perforando la planta baja y generando una

circulación peatonal de uso público en un área privada; la tercera secuencia, es la continuidad de los halls, uno descubierto integrado a la calle Entre Ríos y el otro cubierto, de triple altura, junto al espacio que conforman las dos escaleras en situación de espejo que incluye una serie de espacios articulados que tensionan en un vacío vertical.

**Vivienda, tienda y vestíbulo**

Uno de los puntos más importantes para nuestra interlocutora, era relatar quiénes eran los Ames (primera generación en Argentina) y cómo llegaron a Córdoba: La pareja que dio origen a la familia llegó de Sednaya (Siria) a sus 12 o 13 años por cuestiones referidas a la guerra. En América, incursionaron en la actividad comercial específicamente en la industria textil que funcionó a la vez como nexo entre ellos y la comunidad sirio-libanesa radicada en Argentina.

El primer asentamiento de la familia en Córdoba fue en el barrio Alta Córdoba en la esquina de Juan B Justo y Antonio del Viso, donde ubicaron su primera vivienda que también incluía una tienda de telas. Esta situación de vivienda - comercio, fue replicada por la familia años después en el proyecto del edificio Ames, su segunda vivienda en la ciudad.

Esta correspondencia entre residencias es un dato relevante ya que "si bien [la casa de Alta Córdoba] se construyó con sucesivas ampliaciones, la intención de vivienda con tienda en esquina ya estaba presente en la familia desde antes de la construcción del Ames" al igual que en muchos vecinos del barrio con los que compartían origen migratorio.

Esta mixtura de usos que se dio en el barrio se trasladó al edificio y son prácticas que podrían ser leídas en términos de Beatriz Colomina,[111] como *voyeristas.* La

[111] Beatriz Colomina en *Privacidad y Publicidad*, explora una serie de categorías a partir de la relación entre la arquitectura moderna y los medios de comunicación de masas. En el sexto apartado *Interior*

vivienda familiar ubicada en el segundo piso del Ames, dispone de una terraza en L sobre la esquina de las calles Entre Ríos y Buenos Aires que se convierte en un gran balcón sobre el área pública, una panorámica que se replica en el primer piso donde funcionaban las oficinas de la administración de la tienda de telas y en la planta baja donde funciona la tienda propiamente dicha. La exhibición de la actividad comercial como de la mercadería misma (en los escaparates de fondo abierto y casi al ras del suelo) habilita una desintegración completa del límite. En apariencia, el espectador participa de la escena montada en el escaparate aunque sin saberlo, es visto desde múltiples puntos de vista aparentemente ocultos. Esta situación de balconeo y de miradas cruzadas, es para Colomina (2010) una característica propia en la resolución de espacios desde el impacto de lo moderno en donde se desdibujan los límites entre lo privado y lo público.

**Tienda y galería comercial**

La convivencia de sirios libaneses en una misma área de la ciudad (tanto en Alta Córdoba como en el centro) permitió a la familia Ames conservar tradiciones y establecer redes de relaciones -quizá de alcance nacional- que facilitaron el desarrollo de su oficio. Esta situación no es un dato menor para comprender el edificio Ames ya que, para que "la memoria de los demás refuerce y complete la nuestra, es necesario que los recuerdos de estos grupos no carezcan de relación con los acontecimientos que conforman nuestro pasado" es decir, "la condición necesaria para que haya memoria, es que quien se acuerda (...) tenga el sentimiento de que llega hasta sus recuerdos con un movimiento continuo" (2004:78) movimiento que en este caso, avanza en varias direcciones es decir, no solo se

expone - a partir de las casas Moller (1929) y Muller (1930) realizadas por Loos en Viena y Praga- el punto de vista voyeurista como un mecanismo presente en la arquitectura, y que se experimenta a partir de considerar los distinto campos de observación de la casa como palco y como escenario en donde el espectador [ además del actor] está involucrado (2010:167). Así, continúa Colomina, es esencial, incluso (..) que el actor se comporte como si no fuera visto (y por consiguiente como si no viera a su voyeur), que se ocupe de sus asuntos y siga con su vida como provista de la ficción de la película.

continúa recordando y reproduciendo formas de comerciar (exhibición de la mercadería, trato con los clientes, modos de hacer promociones y descuentos) sino también prácticas a nivel familiar, situación que deviene por ejemplo, en la particularidad de la disposición funcional de los departamentos destinados a la familia misma. En este sentido, para Candau, la memoria y el recuerdo pueden "construirse espacialmente" (2002:37) porque está tanto ligada al tiempo "del mismo modo que lo está al espacio" (2002:38)

Particularmente, consideramos que la dinámica del intercambio a cielo abierto, tiene relación directa con la secuencia espacial introducida en el plano cero del edificio. Nuestra interlocutora describe estas dinámicas como intrínsecas a la cultura sirio-libanesa y le resulta evidente el correlato entre el tipo de actividad comercial desarrollada en las calles de Alta Córdoba, donde los vecinos se encontraban con los comerciantes, los comerciantes con otros comerciantes; las calles donde se exponía mercadería. Estas prácticas se traducen en las dinámicas propuestas en la planta baja del Ames que ofició no solo como paseo comercial sino también como posibilitante de *otras dinámicas transaccionales* que devienen del lugar de origen de la familia. En este sentido, Ana recuerda que por dentro del local de telas mismo circulaba incluso gente que no iba a comprar telas en sí, sino que aprovechaban la apertura de la esquina para acortar camino entre una calle y otra funcionando como una galería dentro de otra. Muchas de esas personas ya conocían a la familia o a los empleados por lo tanto, solían quedarse a conversar o simplemente pasaban y saludaban de modo que, a pesar de que el local comercial no fue diseñado como una galería en sí, en parte funcionó de ese modo.

Ambas galerías, la proyectada y la configurada a partir de las prácticas sociales, se incorporaron a una red de galerías ya presentes en el centro de la ciudad de Córdoba desde 1940. Dicha red hoy se compone de más de 50 galerías y paseos comerciales en el área central, y devienen de modelos urbanos internacionales a la

vez que habilitaron o facilitaron, para Ana, prácticas y tradiciones comerciales de las comunidades inmigrante que llegaron a córdoba a principios del siglo XX, y que con el tiempo y en conjunto con las peatonales del área han configurado un modo singular de la actividad comercial y un rasgo distintivo de la vida urbana del centro cordobés.[112]

**Una escenografía urbana, entre lo público y lo privado**

Ana recuerda haber jugado con sus primos y amigos de pequeña en estos espacios que oficiaban las veces de patio de juego para niños de la familia como también para hijos de familias amigas, inquilinos o pequeños que se encontraban con sus padres comprando en algún local. La conformación material de la explanada de ingreso y el hall permitía tener no solo un control visual sobre quién ingresa o sale del edificio sino también el cuidado de los niños que habitualmente jugaban allí: "el patio de mi infancia fue el hall de ingreso del edificio, el patio de primos, de juegos, de viejitos y escondidas, estatuas y escaleras, de mujeres con peinados altos y durísimos de *spray* que relojeaban entre chisme y chisme, desde la peluquería que balconeaba al primer piso".

En este sentido, para ella "lo moderno [lo novedoso] responde muy fuertemente y se adecua muy fuertemente a una cosa que implica cosas que parecen mágicas y que en realidad no se si lo son (...) en esta cosa de integrar hay toda otra sabiduría y hay un montón de rituales que llevados desde algún lugar uno los puede reconocer. [el grupo de pertenencia de sus abuelos] los tienen como una impronta cultural dentro de sí mismos". Pero además, Ana describe la conformación espacial del primer Hall como que "el edificio se para a una cuadra de la plaza [San Martín] con los brazos abiertos a la ciudad" con la intención de recibir a los vecinos dentro de esos brazos. Así, Ames como empresa y quizás también como familia, realizaba desfiles de moda,

[112] Ver María Elena Foglia y José Eguigeren, Las galerías cordobesas: un ejemplo de centralidad conectiva, Summa, n°122, marzo de 1978.

pesebres vivientes, instalaba árboles de navidad de gran altura como un regalo a esos vecinos, a los clientes y a la ciudad de Córdoba. Es decir, funcionó como una especie de *caja escenográfica* en donde el plano de ingreso a los departamentos junto con su cartel/letrero funcionaba como fondo de imágenes publicitarias, fotografías familiares, promociones de telas fué en sí misma, una especie de tarjeta de presentación, una publicidad comercial que se presentaba a la ciudad "la moda" de la época desde la industria textil tanto como desde el lenguaje arquitectónico moderno, blanco y depurado.

**Reflexiones finales**

Consideramos que al analizar aspectos tipológicos y cuestiones relativas al diseño de los departamentos en función a los hábitos de vida y tradiciones de la familia comitente nos permitió observar una serie de cuestiones importantes sobre aspectos que no se habían sido escritos acerca del edificio.

En primer lugar, referidas al diseño y construcción del mismo en relación a las memorias familiares en tanto "representaciones del tiempo de la sociedad que se considere" que no pueden disociarse de los aspectos que en principio parecen netamente técnicos y exclusivos del campo de la arquitectura. En este sentido, nos resultan sumamente relevantes los recuerdos de Ana tanto como los recuerdos que sus abuelos le transmitieron y ella conservó ya que nos permite remitir a un "tiempo privado" y a un "tiempo anónimo". Un "tiempo privado" que tiene que ver con prácticas, modos de vida, hábitos y costumbres que sus abuelos inmigrantes trajeron a Córdoba. Un tiempo "tiempo anónimo" que nos muestra cómo ellos vivieron personalmente esa migración, cómo reconstruyeron su vida en Córdoba y qué cuestiones arraigadas en sus tradiciones pudieron cristalizar en este edificio.

Además, este "tiempo anónimo" nos permite remitir también a un "tiempo público" en otros dos sentidos: por una parte, nos permite "establecer un puente con un

tiempo" que no pudimos conocer del siglo pasado: un edificio Ames en su momento de esplendor y de auge de "lo moderno" en Argentina (1953) y su relación con otras dinámicas urbanas de Córdoba datos que nos permiten insertarlo en una trama mayor que tiene relación con el establecimiento de ordenanzas municipales, cambios físicos en la ciudad, promulgación de leyes en busca de la metropolización de Córdoba y su crecimiento en altura.

Al respecto de esto último podemos decir que el impulso moderno de renovación y reconfiguración disciplinar que se vio cristalizado en lo que entendemos como arquitectura moderna, debe ser interpelado por una serie de interrogantes provenientes de otros campos de conocimiento que develan -como en el caso del Ames- los límites que se presentan cuando miramos la arquitectura solamente como un artefacto o un objeto material desde aspectos relativos a la técnica y a la espacialidad sin considerar las formas de habitar y sus protagonistas. Queda a futuro indagar acerca de particularidades tipológicas, sobre instalaciones, espacios de transición y cuestiones espaciales de los departamentos pertenecientes a la familia.

**Bibliografía**

AA.VV. Nuestra Arquitectura n° 387 de febrero de 1962.

Ballent, A (2005) *Las Huellas de la Política*. Quilmes. Buenos Aires.

Candau, J. (2002). *Antropología de la memoria.* Buenos Aires. Nueva Visión.

Colomina, B (2010). *Privacidad y Publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas.* Murcia: Centro de Doc. y Est. Avanzados de Arte Contemporáneo.

Foglia, M. E. y Eguigeren, J. (1978) Las galerías cordobesas: un ejemplo de centralidad conectiva. En Summa, n°122, marzo de 1978.

Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva.* Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza.

Irós, G; Garimano, N; et al, (1987). *Área Central de la ciudad de Córdoba. Ordenanza de ocupación de suelo y preservación de ámbitos históricos*. Córdoba. Dirección de documentación e Imprenta. MC.

Liernur, J. (2001). *Arquitectura en Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires. F.N.A.

Liernur, J (2010). *Arquitectura, en teoría: Escritos 1986-2010*. Buenos Aires. Nobuko: SCA.

Liernur, J. y Ballent, A. (2014) *La casa y la multitud. Vivienda, política y cultura en la Argentina moderna*. Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica.

Lopez, M. (S/D) Aspiraciones y Frustraciones de la Arquitectura Moderna en Córdoba. En *Clásicos de Arquitectura: Edificio y Galería Comercial AMES/ Ávila Guevara, Moyano y Zarazága*.. Recueprado de https://www.archdaily.cl/cl/02-348670/clasicos-de-arquitectura-edificio-y-galeria-comercial-ames-avila-guevara-moyano-y-zarazaga.

Malecki, J. S. (2015). La ciudad dislocada. El proceso de urbanización en la ciudad de Córdoba, 1947-1970. *Cuadernos De Historia. Serie Economía Y Sociedad*, (13/14), 195–227. Recuperada de: https://doi.org/10.53872/2422.7544.n13/14.11288

Trecco, A. (1996). Córdoba: guía de arquitectura 1930-2017. Mayúscula: Córdoba.



Figura 1. Fotografía del edificio. Tapa Revista *Nuestra Arquitectura* 387 año 1962[113]

[113] La serie fotográfica del edificio Ames que se incluye en la revista Nuestra Arquitectura pertenece a Jorge R. Schneider, fotógrafo, camarógrafo y documentalista cordobés especializado en cine antropológico y etnográfico.

# Cuidar, servir e apartar: os espaços de serviços nos projetos de edifício de apartamentos em São Paulo (1940-1960)

**Clarissa Paulillo**
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e de Design da Universidade de São Paulo / Universidade Paulista
clapaulillo@gmail.com

## Introdução

Em um anúncio publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, em abril de 1945, uma imobiliária oferecia apartamentos para venda sob alegação de que esse tipo de moradia resolveria dois problemas: o da habitação e o da "criadagem" (O Estado de S. Paulo, 1945). O primeiro problema concerne a mudanças operadas no mercado imobiliário dos anos 1940, com as sucessivas Leis do Inquilinato e o declínio do formato rentista de produção habitacional. Nos dizeres da época, instaurava-se uma verdadeira "crise habitacional" na cidade de São Paulo. A compra de um apartamento bem localizado, com sistema de financiamento a prazo, aparecia como uma possível solução da crise para as classes médias (Rossetto, 2002; Silva, 2013). Já o segundo problema, relativo ã "criadagem", referia-se a uma queixa antiga sobre a suposta falta de mão-de-obra para o emprego doméstico.[114] O edifício de apartamentos, celebrado como um formato de moradia eficiente, poderia ser uma saída para a questão, visto que seu espaço não demandava tantos cuidados de organização e manutenção em relação ã moradia unifamiliar isolada no lote, comportando um modelo de vida menos dependente do serviço doméstico.

---

[114] Ao longo da primeira metade do século XX, verifica-se a diversificação do mercado de trabalho, abrindo outras possibilidades de emprego para mulheres pobres, como o trabalho regulamentado na indústria e no comércio. Muitas dessas mulheres preferiam esse tipo de emprego ao tradicional serviço doméstico, marcado pelo alto nível de informalidade e baixos salários (Matos, 2002). Se por um lado a diversificação do mercado de trabalho não chegou a minar o emprego doméstico, por outro foi capaz de lançar novas bases para as relações trabalhistas, quanto a horas trabalhadas, remuneração, e a opção de se dormir ou não na casa dos patrões. As novas exigéncias por parte das trabalhadoras dificultavam a contratação no ponto de vista patronal – gerando a chamada "crise", que também dizia respeito ao embate das expectativas sobre o trabalho doméstico, não raro ainda visto arraigado às relações paternalistas e servis do passado escravista recente (Souza, 2017).

Com base nessa compreensão, o artigo discute como o trabalho doméstico foi pensado na produção privada da habitação verticalizada na cidade de São Paulo, entre os anos 1940 e 1960. Para tanto, a análise recai sobre o programa e a organização espacial dos diferentes tipos de apartamentos propostos para as classes médias, com enfoque na constituição de seus espaços de serviços. Na análise, considera-se como o edifício de apartamentos foi pensado, desde suas origens no século XIX, como um artefato propício à racionalização e supressão do trabalho doméstico. Verifica-se como essa ideia apareceu na produção dos edifícios de apartamentos paulistanos, entre os anos 1940 e 1960, e como se articulou aos diferentes modelos domésticos e familiares, ao contexto de novas relações de trabalho doméstico, às mudanças operadas no mercado imobiliário e a aproximação à vertente modernista da arquitetura durante esse período. Nota-se que nesse processo, muito mais que racionalizar ou suprimir o trabalho doméstico, a solução mais usual nos apartamentos foi invisibilizar e apartar as "inconveniências" que remetessem ao serviço doméstico.

A investigação faz parte da pesquisa de doutorado em andamento[115] e tem como base o levantamento dos projetos da produção privada de habitação verticalizada publicados na revista *Acrópole* (1938-1971) e de anúncios imobiliários de edifícios de apartamentos do jornal *O Estado de S. Paulo*, entre os anos 1940-1960 na cidade de São Paulo. O estudo focaliza os compartimentos que estruturam o "setor de serviços" dos apartamentos (cozinha, lavanderia/ área de serviço, dependência para empregadas etc.), considerando os acessos e circulações dos espaços, os dimensionamentos, as superfícies de acabamento, os equipamentos, entre outros aspectos que conformam a materialidade e espacialidade dos ambientes. Entende-se que boa parte desses projetos segue os preceitos modernos dos debates arquitetônicos do período, ao mesmo tempo que se alinha aos interesses dos

[115] A tese intitulada "Cuidar, apartar e lavar: O trabalho doméstico e os espaços de serviços nos projetos dos edifícios de apartamentos paulistanos (1940-1960)" está sendo desenvolvida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, sob orientação da Profa. Dra. Joana Mello de Carvalho e Silva.

investidores imobiliários e revela formatos idealizados de morar — sobretudo aqueles ligados aos segmentos médios urbanos, grande público potencial dos edifícios verticalizados.

A abordagem e o desenvolvimento da pesquisa seguem o enfoque dos estudos de cultura material defendido por Ulpiano Bezerra de Meneses, pelo qual a casa e seus espaços não se constituem apenas como objetos de análise de si mesmos, mas "vetores para a investigação de aspectos relevantes na organização, funcionamento e transformação de uma sociedade" (Meneses, 2003). Nesse viés, destacam-se estudos transdisciplinares sobre a casa provenientes da história social e cultural, sociologia, antropologia, design e história da arquitetura e da cidade (Carvalho, 2008; Cowan, 1989; Forty, 2007; Heynen, 2005; Hollows, 2008; Pèrez, 2021; Silva, 2023). Trata-se de trabalhos que investigaram os aspectos materiais e simbólicos da casa, a conexão entre as estruturas sociais e espaciais, a regulação dos corpos, a formação de identidades e, não menos, importante, o trabalho doméstico. Não por acaso, a maioria deles também aborda a questão de gênero e a casa como um lugar *a priori* feminino.

## Edifício de apartamentos e o trabalho doméstico

Desde sua origem nas Américas, em especial nos grandes centros urbanos norte-americanos durante a segunda metade do século XIX, o edifício de apartamentos teve como atratividade, para além do investimento econômico e solução para demanda habitacional, os avanços tecnológicos até então inéditos (Rybczynski, 2002, p. 225) e a possibilidade de novos formatos de arranjos das "tarefas domésticas" (Wright, 1981, p. 153).

Destinados às classes médias e altas, os edifícios de apartamentos, quando comparados a uma casa, eram mais econômicos e eficientes no provimento de aquecimento, água corrente, encanamento interno e, mais tarde, eletricidade. Com

a oferta dessas tecnologias, atenuava-se o encargo das rotinas domésticas, facilitadas ainda pela compactação dos espaços nos apartamentos, a disposição dos cômodos em um único andar e a ausência de quintais e jardins. Havia ainda a vantagem do suporte do meio urbano: as grandes cidades norte-americanas passavam a contar, cada vez mais, com lavanderias comerciais, estabelecimentos de alimentação, padarias, cafés e restaurantes. Eram serviços que substituíam algumas tarefas do trabalho doméstico, tornando dispensáveis grandes áreas para armazenamento e preparação de comida, ou espaços para lavar e secar roupas no interior dos apartamentos (Cromley, 1999).

Todas essas facilidades, sem dúvida, reduziam a necessidade de se contratar empregados domésticos, um problema que, no final do século XIX nos Estados Unidos, já era difícil de resolver. Se o edifício de apartamentos na cidade, por si só, já ajudava a amenizar a questão da falta de mão de obra para o serviço doméstico, alguns modelos de edifícios iam além, oferecendo serviços de limpeza, lavanderia, compras e até preparo de refeições. Inspirados no sistema de hotéis, chegavam a possuir instalações comunitárias como restaurantes e áreas de lazer, e seus apartamentos privativos eram totalmente desprovidos de cozinha ou espaços para serviços.

Gwendolyn Wright (1981, p. 153) explica que esse formato de moradia já era usual entre os hotéis de residência e clubes para o público masculino. Neles, a ausência de cozinha e áreas para serviços nos apartamentos privativos evidenciava uma vida doméstica (masculina) dedicada apenas aos "prazeres tranquilos do entretenimento e da privacidade". O modelo do apartamento-hotel propunha, portanto, uma experiência de domesticidade diferente da normativa que poderia implicar em outros arranjos das funções e das relações familiares. E que estaria disponível então para as famílias das classes médias e altas, possibilitando-as de viver nos centros urbanos e desfrutar de uma vida doméstica centrada apenas em seus aspectos

sociais e familiares — aquilo que para elas "realmente importava". Sem preocupações "pequenas" com empregados ou com trabalho doméstico.

Fosse o modelo do apartamento-hotel ou do apartamento convencional, a ideia era que ambos constituíssem um formato de moradia que comportasse um estilo de vida menos dependente do serviço doméstico. Essa compreensão vigorou no século seguinte e atravessou também os discursos dos agentes da produção privada habitacional brasileira, ainda que de maneira mais genérica e menos enfática que nos contextos estrangeiros. A fase de expansão da verticalização residencial na cidade de São Paulo, entre os anos 1930 e 1940, caracterizada pelas experimentações do mercado rentista, propiciou o aparecimento de variadas combinações de programa e organização espacial, na tentativa de atender às expectativas ainda indefinidas de um novo mercado (Pinheiro, 2008, p. 121).

Nessa fase de experimentações, observam-se proposições que, embora tenham tido pouco prosseguimento posterior, ensejavam novos modelos de domesticidade e de arranjo do trabalho doméstico. Eram tipologias sem cozinha, ou com cozinha e sem outros espaços de serviços; eram edifícios com dependências para empregadas e lavanderias em formatos coletivos; e até empreendimentos com oferta de serviços centralizados. Estes últimos derivavam de um modo de moradia pouco estudado pela historiografia — a casa de pensão. Ao discutir a origem dos edifícios de apartamentos na cidade do Rio de Janeiro, Lilian Fessler Vaz (2002) apresenta uma série de anúncios imobiliários que mostram o uso difundido de serviços centralizados em habitações verticalizadas cariocas durante as décadas de 1920 e 1930. Segundo a autora, esses edifícios possuíam o mesmo esquema de funcionamento das casas de pensão, com a diferença de serem uma nova tipologia arquitetônica (Vaz, 2002, p. 88). Ainda que em número reduzido em relação à antiga capital federal, é possível encontrar divulgações semelhantes na cidade de São Paulo entre os anos 1930 e 1940. Em ambas as localidades, são anunciadas

possibilidades de se alugar um apartamento mobiliado, com ou sem cozinha, com a oferta (muitas vezes facultativa) de refeições e serviços de limpeza, arrumação de quartos, envio de recados etc.

Embora possa ter sido mais usual do que se imagina, o modelo de apartamento-hotel não foi preponderante no mercado brasileiro. A referência do hotel foi mais utilizada na concepção de edifícios de apartamentos sem cozinha (mas sem oferta de serviços centralizados), tornando-se uma modalidade recorrente na cidade de São Paulo no período de estudo. Tratava-se de um arranjo para apartamentos pequenos, ditos mínimos, com dois cômodos ou um único ambiente integrado, além do banheiro. Eram destinados a solteiros e casais sem filhos, embora muitas famílias tenham habitado também esse tipo de moradia. Nos anos 1940 passaram a receber a instalação dos equipamentos de *kitchenette,*[116] consolidando-se no mercado como uma tipologia mínima de moradia com uma versão reduzida de cozinha.

Já nos apartamentos maiores, destinados às famílias, o compartimento da cozinha sempre esteve presente. O que variavam nessa fase de experimentação eram os demais espaços de serviços, como lavanderia ou dependências para empregadas. Ora esses ambientes estavam ausentes nos apartamentos, ora situavam-se nas áreas comuns do edifício e em formatos coletivos, ora estavam completamente interiorizados nas unidades privativas (Pinheiro, 2008, pp. 121-122). Entre as soluções dos espaços compartilhados, observa-se a instalação de lavanderias coletivas no térreo para uso de todos os moradores ou nos pavimentos, para cada grupo de apartamentos. Ou ainda, as instalações sanitárias e vestiários para empregadas nas áreas comuns do prédio ou dependências completas (incluindo dormitório) no ático ou na edícula do edifício.

[116] A partir dos anos 1950, é possível encontrar anúncios nos jornais de equipamentos "três em um" denominados *kitchenettes*. Eram compostos por uma pequena pia, um "fogão elétrico de 2 bocas" e "refrigerador de 4 pés" (Diário da Noite, 1955).

Tal variedade de arranjos reflete e conforma os diferentes formatos de operação e de relação de trabalho doméstico do período em questão. No caso das lavanderias, por exemplo, sua indefinição no programa se explica, em parte, pela tradicional prática da lavagem de roupa fora de casa, a cargo de mulheres que trabalhavam como lavadeiras. Já as acomodações para empregada correspondiam aos diferentes contratos e a natureza da prestação dos serviços, ainda marcados por uma certa especialização da função (cozinheira, arrumadeira, babás etc.) mesmo entre as casas das classes médias. Vestiários e instalações sanitárias para empregadas nas áreas comuns do prédio, quartos e banheiros no ático, apenas "w.c.", ou dependências completas no interior do apartamento, estariam em conformidade com as variadas formas de contrato de trabalho, desde o mensal que exigia a trabalhadora dormir na casa dos patrões, desempenhando todas as funções, até o diário ou por hora, com o serviço contratado eventualmente e apenas sob demanda específica. É possível pensar ainda que a existência e o posicionamento dos cômodos para empregada se articulavam não apenas às formas de contratação estabelecidas, como também aos modos de interação entre patrões e empregados que poderiam ser marcados pela maior proximidade e "familiaridade" (preferindo-se acomodações privativas dentro do apartamento) ou por uma relação mais profissional e impessoal, requerendo maior distanciamento (como quarto e banheiro na área comum do edifício). Nesse ponto, vale mencionar a reprodução de certos costumes estrangeiros (que marcam essa maior impessoalidade) em localizar, por exemplo, as acomodações para empregadas no ático, inspirados provavelmente nos *chambres-de-bonne* parisienses, a mansarda no último andar (Pinheiro, 2018, p. 124).

Se de um lado o mercado da habitação verticalizada se valia de experimentações buscando entender as novas formas de organização do trabalho doméstico, por outro, adotava uma postura mais conservadora, no sentido de reproduzir certas tradições do morar que já estavam consolidadas entre a população. Dessa maneira, o programa e a configuração espacial da moradia unifamiliar isolada no lote se

tornavam também referências importantes para a constituição do edifício de apartamentos, principalmente para captar a grande parcela do público morador formada pelas famílias. Isso significava a necessidade de engendrar na habitação verticalizada espaços similares aos que existiam na casa unifamiliar, tais como o quintal e à edícula (que continha lavanderia e dependências para empregadas).

As proposições de apartamentos que suprimiam espaços destinados a tarefas importantes do trabalho doméstico – preparo das refeições, cuidado com a roupa, armazenamento – não atendiam as necessidades desses grupos domésticos maiores. Além disso, mesmo entre moradores solteiros, casais sem filhos, pequenas famílias, a ausência de ambientes como cozinha, lavanderia, dependência para empregada não significava necessariamente redução ou racionalização do trabalho doméstico, ou que a demanda de certas tarefas deixasse de existir. A própria instalação das *kitchenettes* nos apartamentos mínimos sem cozinha mostra que nem sempre o espaço fora, na cidade, supriria todas as necessidades da vida cotidiana, optando-se pela possibilidade de realizar pequenas refeições em casa. O mesmo procede para área de serviço – ainda que boa parte da lavagem fosse a cargo das lavadeiras, era necessária uma área para o tanque e para secagem da roupa que não era mandada para fora. Era ainda o espaço que faria ligação com as dependências para empregada, cuja adesão maior foi por sua internalização no apartamento. O que revela que, mesmo com diversificação dos tipos de contratos de trabalho (e a aparente crise e escassez da mão de obra), ainda prevalecia a preferência (e a dependência) pelo formato de serviço fixo em que a empregada dormia na casa, submetendo-se inteiramente ao domínio privado da família.

Vale notar, entretanto, que a reprodução do programa e dos padrões de organização espacial da casa isolada, com a introdução e adequação de seus espaços de serviços, não significou que o modelo doméstico esteve isento de conflitos. Se a compactação do espaço era tida como uma das maiores aliadas à racionalização do

trabalho doméstico, era também um dos principais motivos de queixas sobre os apartamentos. A redução dos ambientes implicava na aproximação dos ambientes, como por exemplo a proximidade da sala ou dos dormitórios à cozinha, gerando não apenas a inconveniência dos odores e ruídos do preparo dos alimentos, como também da presença das empregadas, quando estas não "zelavam por muita discrição". Fosse pelas cantorias, pelas conversas umas com as outras, ou pelo contato constante e inevitável com os moradores que o espaço reduzido e desprovido de circulações diferenciadas impunha. A restrição de espaço que obrigava a função constante de vigilância da dona de casa, gerando mais tensão em uma relação que já era marcada por um grau de conflito (Silva, 2023). É incômoda ainda a presença constante da empregada por representar uma figura estranha ao núcleo familiar e um entrave à privacidade da casa.

A compactação dos espaços no apartamento obrigava não apenas a redução dos ambientes como a supressão de lugares, quando comparado às casas isoladas. O quintal, ou o espaço para secagem de roupa, não encontrou um substituto à altura de sua função no apartamento. Quando não eram lavados fora, era comum que roupas e lençóis fossem estendidos nos terraços dos apartamentos ou nas "reduzidíssimas áreas". Intervinha-se nas fachadas dos edifícios, conformando na visão de seus críticos, um "quadro triste, mas ridículo, em uma cidade civilizada: cuecas, combinações etc. balançando ao vento para espanto e admiração dos transeuntes" (Contador, 1957).

**Setorização funcional e os projetos**

Tendo em vista essa constituição do espaço do apartamento, os projetos arquitetônicos passavam a visar a invisibilização das inconveniências que o trabalho doméstico gerava na vida doméstica dos moradores. A preferência pela internalização dos espaços de serviços nos apartamentos, em geral de forma reduzida e próximos aos demais ambientes da casa, propiciou a escolha de

esquemas de organização que setorizassem os espaços de serviços, como já ocorria nas moradias isoladas.

A setorização dos ambientes segundo suas funções sociais, íntimas e de serviços tornava-se um dos expedientes centrais na organização espacial dos apartamentos. A chamada "repartição tripartite" tem origem francesa e foi muito aplicada nos apartamentos da burguesia parisiense entre o final do século XIX e início do XX (Eleb, 1995). De acordo com Roger-Henri Guerrand,

O interior de cada apartamento oferece uma racionalidade que por muito tempo não será igualada. Compreende obrigatoriamente um espaço público de representação, um espaço privado para intimidade familiar e espaços de rejeição (Guerrand, 2009, p. 332).

No que concerne ao trabalho doméstico, essa organização espacial, ao atribuir o rótulo "de rejeição" aos espaços de serviços, ratifica o status de inconveniência e a posição de inferioridade que serviço doméstico e criadagem ocupam socialmente. Além disso, evidencia a intolerância da burguesia à justaposição espacial das desigualdades sociais (Ariés, 1981, p. 279), em um sentimento de repugnância acentuado pelo modelo doméstico em que noções de intimidade e conforto estão intrinsecamente associadas. Isso significa que, em termos de organização espacial, a casa da burguesia francesa vai se constituir a partir de "soluções arquitetônicas que garantissem o menor número possível de contatos com os criados e com as classes menos abastadas" (Homem, 1996, p. 25).

Na cidade de São Paulo, tal concepção do espaço vai servir de referência inicialmente nos palacetes das elites construídos a partir do final do século XIX, logo reproduzindo-se também nas moradias das classes médias e, posteriormente, nos edifícios de apartamentos para todos os grupos sociais. Importante salientar que a

intolerância à proximidade de classes sociais diversas é ainda reforçada, no contexto brasileiro, pela marca racial.

Nessa divisão funcional dos apartamentos, os compartimentos do setor de serviços eram colocados de forma segregada, ocupando os espaços menos privilegiados da planta, com acessos e circulações independentes. Tais recursos apareciam como sinônimo de conforto e comodidade em diversos projetos de edifício de apartamentos publicados na revista *Acrópole*. Foi um aspecto fundamental na transição do mercado de imóveis que, a partir do final dos anos 1940, passava para as mãos da incorporação imobiliária, cuja finalidade das construções era a venda das unidades e não mais o aluguel para a renda. O público-alvo principal dos apartamentos eram as famílias classes médias, justamente um grupo que prezava pela setorização funcional do espaço doméstico.

Para além do compromisso com a venda e o aceite do produto pelo mercado, a divisão e segregação dos espaços de serviços mostravam ser expedientes comuns da prática projetual adepta do funcionalismo, tornando-se sinônimo de uma boa resolução racional e eficiente da planta. Se por um lado a concentração de áreas molhadas (cozinha, área de serviço) se mostrava conveniente em termos de economia e eficiência da construção, por outro liberava os demais ambientes para que fossem projetados priorizando-se a fluidez e integração entre os espaços, com posições na planta e aberturas nas fachadas que proporcionassem as melhores insolações e ventilação, visuais e continuidade com paisagem externa ¾ aspectos valorados da arquitetura moderna que dificilmente eram aplicados aos ambientes de serviços.

O compromisso com a setorização tripartite é um aspecto bastante enfatizado nas publicações, sobretudo dos projetos dos anos 1950 e 1960. Vale lembrar que a *Acrópole* é uma revista especializada em arquitetura, ainda que com viés comercial, mas com matérias escritas e editadas por profissionais da área. De modo que a

ênfase nesse tipo de organização espacial pressupõe que a setorização tenha se tornado um atributo fundamental do planejamento do espaço. Os exemplos de projetos inseridos no circuito moderno continuam reproduzindo essa característica dos apartamentos, de modo que a setorização funcional, mais do que uma "boa prática" projetual, constituía-se como o próprio partido (de concepção) do projeto.[117]

A separação funcional como prática de projeto atende a uma ideia de conveniência em voga, compartilhada entre público morador e agentes de produção da moradia, incluindo-se os arquitetos. Trata-se de um tipo de arranjo espacial coerente aos sistemas domésticos que prezam pelo resguardo do conforto do núcleo familiar. A noção de conforto aqui é tanto no sentido de conveniência e uso eficiente da casa, como também no de ordem — ao enquadrar artefatos, atividades e pessoas em seus devidos lugares, em uma disposição que permitia o maior controle sobre o espaço e o regime de práticas de seus habitantes. É também no sentido associado à noção de privacidade, ao se acomodar o isolamento da família, garantindo espaços de descanso e intimidade entre seus membros; e à noção de distinção social, marcada sobretudo pela separação rígida dos espaços destinados aos serviços domésticos.

## Reflexões finais

Embora o edifício de apartamentos fosse considerado, por si só, um fator de racionalização do trabalho doméstico, a compreensão sobre essa racionalidade foi além dos aspectos de facilitação ou supressão das tarefas, significando também o apagamento das "inconveniências" que esse encargo gerava na vida doméstica. Não se tratava da negação da existência do trabalho doméstico e de quem executava o trabalho, afinal o serviço tinha que ser feito e era somente por meio dele que se produzia o almejado conforto da vida doméstica. Mas era a baixa tolerância àquilo que era percebido como inoportuno ou até mesmo degradante — um entrave à

[117] Camila Santos (2019) e Joana Mello (2023) percebem o mesmo para os projetos de casa unifamiliar publicados na revista *Acrópole*.

domesticidade daqueles que, em sua maioria, estavam distantes de qualquer exercício do trabalho doméstico.

A setorização dos espaços de serviços correspondia à ideia de segregação e rejeição. Entre os princípios que regiam essa organização, destaca-se a clivagem dos espaços de trabalho e de morar, das esferas pública e privada, do universo masculino e feminino, dos grupos que serviam e dos que eram servidos, dos que eram racializados do que não eram. Nessas oposições, a casa era entendida apenas como o lugar do refúgio e do descanso, da vida familiar e afetiva. Não à toa que o protagonismo dos projetos publicados em *Acrópole* era dos ambientes onde se desenrola a vida social e íntima da família, como salas e dormitórios, espaços "naturalmente" mais prestigiados das moradias. Enquanto os espaços de serviços, menos valorizados, eram aqueles que lembravam a existência do trabalho realizado na esfera doméstica, da dependência da mão de obra subalterna, pobre e racializada, cujas presenças tensionavam os valores da domesticidade moderna.

**Bibliografia**

Ariés, P. (1981). *História Social da criança e da família* (D. Flaksman, Trad.; 2a ed). Zahar.

Carvalho, V. C. de. (2008). *Gênero e artefato: O sistema doméstico na perspectiva da cultura material: São Paulo, 1870-1920*. EDUSP/ FAPESP.

Cowan, R. S. (1989). *More Work for Mother: The Ironies of Household Technology from the Open Hearth to the Microwave*. Free Association Books.

Cromley, E. C. (1999). *Alone together: A history of New York's early apartments*. Cornell University Press.

Eleb, M., & Debarre-Blanchard, A. (1995). *L'invention de l'habitation moderne: Paris, 1880-1914*. Hazan Archives d'architecture moderne.

Forty, A. (2007). *Objetos de desejos design e sociedade desde 1750* (P. M. Soares, Trad.). Cosac & Naify.

Guerrand, R.-H. (2009). Espaços privados. Em *História Da Vida Privada 4: Da Revolução Francesa À Primeira Guerra* (p. 302–386). Companhia das Letras.

Heynen, H. (2005). Modernity and domesticity: Tensions and contradictions. Em H. Heynen & G. Baydar, *Negotiating Domesticity: Spatial productions of gender in modern architecture*. Routledge; Taylor and Francis Group.

Hollows, J. (2008). *Domestic cultures*. Open University Press.

Homem, M. C. N. (1996). *O Palacete Paulistano*. Martins Fontes.

Matos, M. I. S. D. (2002). *Cotidiano E Cultura: Historia E Cidade E Trabalho*. Edusc - Editora Universidade Do Sagrado Coração.

Meneses, U. T. B. D. (2003). Fontes visuais, cultura visual, história visual: Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História, 23*(45), 11–36. https://doi.org/10.1590/S0102-01882003000100002

Pérez, I. (2021). Clase media, género y domesticidad: El hogar como espacio de negociación de las distancias sociales en la Argentina de mediados del siglo xx. Em S. E. Visacovsky & E. Garguin, *Argentina y sus clases medias: Panoramas de la investigación empírica en ciencias sociales* (1ª). Editorial Biblos.

Pinheiro, M. L. B. (2008). Arquitetura residencial verticalizada em São Paulo nas décadas de 1930 e 1940. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, 16*(1), 109–149. https://doi.org/10.1590/S0101-47142008000100004

Rossetto, R. (2002). *Produção imobiliária e tipologias residenciais modernas: São Paulo - 1945/1964* [Doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas, Universidade de São Paulo]. https://doi.org/10.11606/T.16.2002.tde-04052022-155101

Rybczynski, W. (2002). *Casa—Pequena História De Uma Ideia*. Editora Record.

Silva, J. M. de C. e. (2013). Habitar a metrópole: Os apartamentos quitinetes de Adolf Franz Heep. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, 21*(1), 141–157. https://doi.org/10.1590/S0101-47142013000100009

Santos, C. M. (2019). *O conflito doméstico no lar: Um olhar sobre as casas burguesas de São Paulo na década de 1950.* [Relatório Final de Iniciação Científica — Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo].

SIlva, J. M. de C. e. (2023). *Pensar a casa com Clarice Lispector: Domesticidade, interseccionalidade e cultura material. (1940e 1960).* [Tese (Livre-Docência),]. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Souza, F. F. de. (2017). *Criados, escravos e empregados: O serviço doméstico e seus trabalhadores na construção da modernidade brasileira (cidade do Rio de Janeiro, 1850 – 1920)* [Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História]. Universidade Federal Fluminense.

Wright, G. (1981). *Building the dream: A social history of housing in America* (1st MIT Press paperback ed). MIT Press.

Vaz, L. F. (2002). *Modernidade e moradia: Habitação coletiva no Rio de Janeiro séculos XIX e XX*. 7Letras.

**Fontes documentais**

Contador, M. (1957, Julho 21). Em luta apaixonada dois gigantes do urbanismo. *Correio Paulistano*. http://memoria.bn.gov.br/DocReader/090972_10/38106

Diário da Noite. (1955, Junho 13). Você é que escolhe... *Diário da Noite*. http://memoria.bn.gov.br/DocReader/093351/35446, acesso em 25 jan. 2025.

O Estado de S. Paulo (1945, Abril 17). Apartamentos residenciais. *O Estado de S. Paulo*. https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19450417-23180-nac-0013-999-13-not

# La verticalización como expresión de nuevos bordes o márgenes de la precariedad habitacional, Santiago de Chile

**Loreto Rojas Symmes**
Centro "Espacio, Sociedad y Territorios". Facultad de Ciencias Sociales. Universidad Alberto Hurtado / Departamento de Geografía, Universidad Alberto Hurtado. Santiago de Chile
lorojas@uahurtado.cl

En Chile, el debate en torno a la precariedad habitacional ha estado históricamente enfocado en los asentamientos informales y las viviendas sociales,[118] dejando fuera de análisis la reciente producción de residencias verticales como una tipología susceptible de vincularse a las categorías teóricas y analíticas de precariedad.

Es importante destacar que fenómenos de hacinamiento precario en residencias verticales ha venido gestándose en numerosas metrópolis alrededor del mundo, siendo observable en ciudades como Hong Kong. Los argumentos asociados comúnmente a este fenómeno convergen en variables similares: la escasez de terrenos y, por ende, el alto costo del metro cuadrado utilizable, una elevada demanda de viviendas y salarios insuficientes.

Con este marco contextual, resulta pertinente analizar el escenario que se inicia en 2008, marcado por un proceso de verticalización sin precedentes en la comuna pericentral de Estación Central, en Santiago.[119] Este proceso, caracterizado por su rapidez y magnitud, se manifiesta en un tipo de producto inmobiliario específico. Áreas previamente de baja densidad comenzaron a convivir con edificios de más de

---

[118] Véase, por ejemplo, Trebilcock, M. P. (2024) *Persistencia y futuro de los asentamientos informales en Chile*. Universidad Alberto Hurtado, CiPP. Donde se advierte la persistencia y futuro de los asentamientos informales en Chile, donde la autora, si bien no se centra específicamente en la producción residencial vertical, analiza las dinámicas que afectan la precariedad habitacional en Chile, cuestión que es el marco basal que subyace al surgimiento de nuevas formas de precariedad.

[119] Esta comuna se ubica al poniente de la comuna de Santiago, donde se encuentra el Palacio de La Moneda rodeada del Barrio Cívico, y se conecta naturalmente a través de la principal arteria de la capital, la Avda. Libertador Bernardo O'Higgins.

30 pisos y más de 1.000 unidades habitacionales, configurando megabloques que se erigen como verdaderas barreras en el paisaje urbano receptor (figura 1 ).

A partir de este contexto, la presente investigación se centra en examinar la urbanización de la precariedad y su impacto en la geografía habitable. Se plantea una distinción clave para comprender cómo la precariedad habitacional se materializa en urbanismos menos evidentes, como los desarrollos residenciales verticales promovidos y gestionados por agentes privados.

Con base en este marco teórico, se propone conceptualizar la ciudad como un espacio de precariedad intensificada, destacando los posibles “bordes o márgenes” que han sido invisibilizados en estudios urbanos previos. Este enfoque se aplicó para analizar los impactos del proceso de verticalización en Estación Central, identificándolo como una manifestación de una nueva forma de precariedad habitacional.[120]

La investigación, siguiendo un diseño mixto, aborda esta problemática desde dimensiones externas e internas, integrando perspectivas cuantitativas y cualitativas. En la etapa cuantitativa, se caracterizó y analizó la infraestructura de las nuevas edificaciones mediante un indicador de precariedad habitacional. Para ello se elaboró un indicador de precariedad habitacional. En función de los planteamientos teóricos al uso para el concepto de precariedad, se buscó redefinir aquellas variables que explican la precariedad desde el punto de vista de las características físicas de la edificación. Este se construyó a partir de seis variables derivadas de un catastro propio, que incluyó aspectos como pisos, número de departamentos, densidad por piso, cantidad de ascensores, estacionamientos y metros cuadrados. Estas variables

[120] La ciudad contemporánea es un espacio donde se manifiestan múltiples formas de precariedad, exacerbadas por dinámicas económicas, sociales y políticas. Diversos autores han abordado este fenómeno, destacando los "bordes o márgenes" invisibles en los estudios urbanos tradicionales, tales como Loïc Wacquant (2008), Harvey (2012), Caldeira (2000), Sassen (2000).

fueron seleccionadas para identificar señales de precariedad en las características físicas de las construcciones.

En la perspectiva cualitativa, la investigación se enfocó en la experiencia de habitar estos espacios, analizando edificaciones con niveles muy altos de precariedad física según el indicador de precariedad construido. Este análisis permite captar los significados atribuidos por los residentes y trabajadores a su realidad habitacional (Taylor & Bogdan, 1994), comprendiendo los diversos puntos de vista que cada actor construye (Hernández, Fernández & Baptista, 2014), lo cual da forma y enriquece el trabajo cuantitativo.[121] El dato se recubre de realidad.

Los resultados de esta investigación revelan que la producción residencial en Estación Central constituye una "*nueva forma de precariedad habitacional*", caracterizada por construcciones densas y verticales promovidas por el sector privado sin regulación efectiva, ubicadas en áreas centrales dinámicas y de renovación urbana. Este fenómeno amplía el concepto de precariedad habitacional más allá de la tipología constructiva, abarcando su localización y el actor productor, lo que supone una contribución teórica significativa para entender nuevas expresiones de precariedad emergentes en Chile, ampliando con ello la visión reduccionista del uso del concepto en el ámbito nacional y aportando, además, una categoría teórica para comprender las nuevas expresiones que emergen a la luz de los recientes desarrollos inmobiliarios.

Estos hallazgos identifican que esta "nueva forma de precariedad habitacional" no es únicamente física, sino también política, económica y social, mostrando una visión ampliada de sus implicancias. Asimismo, se constata que estas torres precarizadas representan un sistema urbano complejo, con dinámicas económicas y

[121] El levantamiento de esta dimensión (cualitativa), se apoya en tres técnicas de recolección de información: entrevistas en profundidad, observación no participante y registro fotográfico. Se aplicaron 30 entrevistas a residentes y 10 entrevistas a trabajadores que laboraban en estos edificios. Las técnicas de análisis de información desarrolladas son análisis de contenido y análisis categorial.

sociales que afectan profundamente a sus residentes y que demandan un análisis sistémico más profundo para entender sus múltiples dimensiones.

Es preciso aquí contextualizar que en los últimos años, Chile ha experimentado un notable incremento en el número de migrantes que ha ingresado al país –legal e ilegalmente. Diversos factores impulsan este fenómeno, tales como búsqueda de mejores oportunidades económicas, situación política y social en los países de origen de los migrantes, como también las políticas migratorias nacionales. Es así como el Servicio de migraciones reportaba al 31 de diciembre de 2023 un total de 1.918.583 personas extranjeras residentes (ingresadas legalmente) en Chile, de las cuales el 38% eran de nacionalidad venezolana, 13,6% peruanos y 10,9% colombianos, juntos los cuales constituyen 1.200.000 inmigrantes residentes[122]. Según data del INE, para el mismo año en la Región Metropolitana se Santiago los migrantes *registrados* alcanzaban a 575.813 personas, en cambio la cifra *estimada* por esta institución era de 1.089.049 personas.[123] como se verá más adelante, este fenómeno tiene especial impacto en la zona de estudio.

Sumado lo anterior a lo ya expuesto, las variables en juego complementan la necesidad de comprender que las distintas expresiones de la precariedad habitacional son parte de un "proceso de producción residencial precario", que va visibilizando en cada dimensión (física, política, económica y social), nuevos bordes o márgenes específicos de la precariedad habitacional, es decir, estados y situaciones de marginalidad, desequilibrio o descuido, que van definiendo un sistema de vida lábil para los residentes que habitan en estas mega estructuras residenciales.

En este contexto, la comprensión sistémica cobra relevancia si se considera que las torres precarias se reconocen como una unidad de análisis urbano en sí misma, no

[122] Véase: https://serviciomigraciones.cl/estudios-migratorios/estimaciones-de-extranjeros/, revisado en 14/3/2025.
[123] Véase: https://www.ine.gob.cl/estadisticas/sociales/demografia-y-vitales/nacimientos-matrimonios-y-defunciones; tabla Excel: "6. Cuadros_estadisticos_2023_EPE2023". Revisado en 14/3/2025.

sólo por su dimensión, sino que también por el tejido de actores que comprende, la estructura de poder que genera, la complejidad en la gestión que demanda, la estructura comercial informal que alberga, etc., todos elementos que impactan en la vida de sus residentes y nos hablan de una estructura residencial de mayor complejidad (figura 2).

Si bien la investigación identifica múltiples dimensiones de la precariedad habitacional, este documento reporta sólo los principales hallazgos desde la dimensión económica, que por supuesto deben ser entendidas dentro de una dinámica sistémica mayor.

Para la mayor parte de los residentes el arribo a las torres precarias representó un ascenso en su movilidad residencial, no fue la opción deseada, sino que la posible, dentro de un sistema de arriendo altamente encarecido. Un efecto claro de un modelo rentista, donde prima el uso de la vivienda como captura de valor.

En este contexto, el tema central y de mayor sensibilidad, es el alto costo que implica para los nuevos residentes vivir en las torres precarias. La investigación informa que incluso llegan a triplicar el gasto en vivienda y destinar casi el 80% de la renta familiar en este ítem, una sobrecarga presupuestaria que excede las posibilidades de sustentación y que lleva a que se precaricen otras dimensiones de la vida familiar: alimentación, educación, salud, entre otras.

Así, el alto costo económico de habitar las torres se constituye en un nuevo borde de la precariedad habitacional, en la medida que condiciona un permanente estado de vulnerabilidad, lo cual lleva a la necesidad de desplegar una serie de estrategias, por parte de los residentes, para sostener la transición y no perder unos de los principales atributos de esta tipología habitacional: la centralidad metropolitana.

Ahora bien, la precarización no sólo se expresa en el alto porcentaje de renta que se destina al ítem vivienda en desmedro de otros, también impacta en los tiempos y

espacios familiares, debido al aumento de la jornada laboral y a la emergencia de los allegados transitorio. Ambas acciones que apuntan a incrementar los ingresos, en un contexto de sobrecarga financiera para las familias que habitan las torres precarias.

El allegamiento transitorio por su parte, refiere al arriendo de un sector de la vivienda por un tiempo reducido (1 a 3 meses) a familiares, compatriotas o amigos, los cuales demandan un espacio habitacional, primero transitorio, compartido y económico, para luego pasar hacia una solución habitacional de mayor estabilidad.

En la práctica implica que extranjeros recién llegados arrienden un dormitorio o un espacio del departamento reconvertido en dormitorio, con acceso a espacios comunes (cocina y baño) por un valor aproximado de 100.000 pesos mensuales (156 dólares).

El mercado habitacional al que aspiran acceder los allegados transitorios se localiza, en promedio, a tres cuadras de distancia de su lugar de residencia actual. Estas son torres en construcción, cuya proximidad facilita la gestión anticipada del arriendo en departamentos que presentan características similares a las edificaciones precarias.

Este proceso de transición representa para los migrantes una oportunidad de evitar el paso por barrios altamente deteriorados o por alternativas habitacionales menos favorables, como piezas con baño compartido. Además, se benefician de la densa red social construida por las dinámicas migratorias, así como del mayor poder adquisitivo que caracteriza a la segunda oleada de migrantes, predominantemente venezolanos (Atisba, 2018).

Esta práctica, principalmente asociada a migrantes, se configura como un mecanismo de apoyo económico mutuo, complementado por la construcción de redes de acompañamiento, ya sean familiares, de amistad o basadas en lazos de

compatriotas. Esto añade un valor agregado a la decisión de optar por la convivencia transitoria.

Otra estrategia que surge en este contexto es la denominada "movilidad residencial descendente," resultado de la presión generada por la imposibilidad de asumir los altos costos asociados a la vida en torres precarias. Bajo este esquema, los residentes se trasladan hacia departamentos de menor costo dentro de la misma torre o en edificaciones cercanas de calidad similar. Esta movilidad es viable gracias a la alta oferta de unidades disponibles y al elevado nivel de rotación en estas construcciones.

Este escenario configura un mercado residencial dinámico, en el que es posible transitar tanto hacia viviendas con mejores atributos y mayor costo (movilidad ascendente), como hacia aquellas de menores características y valor (movilidad descendente), dependiendo de la capacidad de renta de los residentes. Todo esto sin comprometer uno de los principales atributos valorados: la centralidad urbana-metropolitana.

Lo anterior refleja una de las facetas de la vida familiar vertical, evidenciando una dimensión adicional de la precarización del modelo habitacional.

**Bibliografía**

Caldeira, Teresa (2000). *City of Walls: Crime, Segregation, and Citizenship in São Paulo*. Editorial de la Universidad de California

Cingolani, P. (2014). "La idea de Precariedad en la Sociología Francesa". *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*. Vol.2, N°16, pp.48-55.

Elguezabal, E. (2018). *Fronteras urbanas. Los mundos sociales de las torres de Buenos Aires*. Editorial Café de las Ciudades. Colección Sociología.

Evans, G. (2003). "The built environment and mental health". *Journal of urban health*, 80(4), 536-555.

Fainstein, S. (1994). *The city builders: property, politics, and planning in London and New York*. Oxford: Blackwell.

Ghosh, S. (2014). "Everyday lives in vertical neighbourhoods: Exploring Bangladeshi residential spaces in Toronto's inner suburbs". *International Journal of Urban and Regional Research*, 38(6), 2008-2024.

Harris, A. (2015). "Urbanismos verticales: apertura de geografías de la ciudad tridimensional". *Progress in Human Geography*, 39 (5), 601-620.

Harris, E. & Nowicki, M. (2018). "Cultural geographies of precarity". *Cultural geographies*, 25(3), 387-391.

Harvey, David (2012). *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. Verso.

Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación*. México: Editorial Mc Graw Hill.

Rojas, L. (2017). "Ciudad Vertical: la "nueva forma" de la precariedad habitacional. Comuna de Estación Central, Santiago de Chile". *Revista 180. Arquitectura, Arte y Diseño*. N° 39, pp. 1-17.

Rolnik, R. (2013). "Late neoliberalism: the financialization of homeownership and housing rights". *International journal of urban and regional research*, 37(3), 1058-1066.

Sassen, Saskia. (2000). *Cities in a World Economy*. Sage Publications.

Söderström, O. (2019). "Precarious encounters with urban life: The city/psychosis nexus beyond epidemiology and social constructivism". *Geoforum*, 101, 80-89.

Taylor, S.J y Bodgan, R. (1994): *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Paidós, Barcelona.

Wacquant, Loïc (2008) *Urban Outcasts: A Comparative Sociology of Advanced Marginality*. Polity Press.

Yeh, A. G., & Yuen, B. (2011). "Introduction: High-rise living in Asian cities". In *High-rise living in Asian cities* (pp. 1-8). Springer, Dordrecht.

Yuen, B., Yeh, A., Appold, S. J., Earl, G., Ting, J., & Kurnianingrum Kwee, L. (2006). "High-rise living in Singapore public housing". *Urban Studies*, 43(3), 583-600.



Figura 1. Edificación comuna de Estación Central. Archivo fotográfico de la autora, noviembre 2017



Figura 2. Pasillo edificación vertical precaria. Archivo fotográfico de la autora, marzo 2018

# El habitar contemporáneo en edificios en altura del arquitecto José Ignacio 'Togo' Díaz en Córdoba construidos entre 1968 a 1996.

## Análisis de la apropiación en departamentos desde los conceptos de hábitat contemporáneo y sostenibilidad.

**Cristian Gabriel Terreno**
Universidad Blas Pascal. Córdoba, Argentina. Carrera de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Archivo José Ignacio "Togo" Díaz.
cterreno@ubp.edu.ar

**Matías Pablo Córdoba**
Universidad Blas Pascal. Córdoba, Argentina. Carrera de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Archivo José Ignacio "Togo" Díaz.
matcordoba@ubp.edu.ar

### Introducción

Durante el siglo XX la teoría y la historia de la arquitectura han puesto foco en indagar la naturaleza de los objetos arquitectónicos y los procesos de producción alrededor del concepto de proceso de diseño. Esta tendencia llega hasta nuestros días y tiene como objetivo aportar a la práctica de la arquitectura referencias modélicas, pero también miradas críticas. Sin embargo, son puntuales las propuestas que buscan aportar al proyecto a partir de las relaciones entre hábitat-habitar, considerando a la arquitectura no solo como objeto y proceso de producción, sino como actos de apropiación.

En nuestro caso, que investigamos desde el archivo del arquitecto José Ignacio Díaz alojado en la Universidad Blas Pascal de Córdoba, la producción de este profesional clave para entender la arquitectura en Córdoba durante la segunda parte del siglo XX, nos sucede algo similar a la tendencia teórica arriba presentada: la copiosa producción de arquitectura así como su proceso de diseño como arquitecto, han sido analizados por diferentes autores (Naselli,1983) (Moisset & Ojeda, 2014), sin embargo

la apropiación de esta abundante producción, gran parte residencial (viviendas individuales como colectivas- edificios de departamentos) no ha sido investigada. Esto es por un lado interesante como objeto de estudio, ya que se trata de una gran cantidad de arquitectura de características similares que tienen como mínimo 30 años de estar siendo habitadas y por lo tanto es posible hacer análisis comparativos con distancia histórica de la apropiación y analizar sus transformaciones en el tiempo. Por otra parte, es clave para entender la producción del propio diseñador, ya que los críticos de sus obras expresaban que trabajaba de manera comercial con dimensiones mínimas sin considerar las prácticas sociales en los edificios de departamentos o que trabajaba para una clase media acomodada construyendo viviendas individuales suburbanas que no se corresponden a los desafíos en vivienda masiva que requiere la Argentina. Por todo ello nos planteamos como objetivo general del trabajo investigar sobre la apropiación en la arquitectura diseñada por José Ignacio 'Togo' Díaz, en esta primera etapa haciendo foco en edificios de departamentos que vienen siendo habitados desde finales de la década del `60 del siglo XX y los últimos construidos a finales de los `90.

**Marco teórico**

Este trabajo parte de entender el habitar como manifestación fundamental de la condición humana y finalidad específica de la actividad arquitectónica y el hábitat como la construcción que es condición para la existencia humana: se genera así una co-pertenencia, donde proceso-objeto y apropiación conforman una triada en permanente retroalimentación (Casanova Berna, 2013).

A partir de allí se suma un desafío de época: la enseñanza y aprendizaje de la arquitectura en contextos de producción tensionados entre lo global homogeneizante y las realidades locales con sus demandas singulares. Allí aparece como clave la relación mediadora del proyecto entre los contextos de producción condicionantes y las búsquedas de calidad de vida de los habitantes con sus prácticas

en los espacios. Asociado a ello, nos interesa sostener y fortalecer las memorias tangibles e intangibles que conforman el patrimonio urbano-arquitectónico como aporte a la construcción de respuestas desde lo local con la suficiente densidad cultural que nos permita como ciudadanos desarrollar una vida con calidad en nuestros espacios urbanos y arquitectónicos cotidianos.

*El objeto de investigación*

Desde este marco de referencia, la labor del arquitecto José Ignacio 'Togo' Díaz en la ciudad de Córdoba en la segunda mitad del siglo XX ha dejado una de las improntas más contundentes en el paisaje urbano de la ciudad con más de 100 edificios en altura proyectados y construidos por la empresa Díaz y Lozada de la cual era socio fundador y otros 50 para terceros en el área central, así como innumerables viviendas individuales en diferentes barrios de la ciudad y en localidades de la región metropolitana. Esta vasta producción estudiada como objeto y como proceso de diseño, así como también su proceso de producción abordado por este equipo en etapas anteriores (Terreno & Schmukler, 2021) presenta así una amplia casuística con respaldo documental en el archivo José Ignacio 'Togo' Díaz en la Universidad Blas Pascal para estudiar su apropiación contemporánea con la distancia histórica (casi 30 años desde el último edificio producido) que permita triangularla con la comprensión como objeto y proceso y de esta forma aportar a la teoría de la arquitectura desde la mirada más amplia del habitar.

*Precisiones conceptuales*

Dos conceptos son claves para definir nuestro objeto de investigación: la apropiación del espacio y el hábitat contemporáneo donde los habitantes desarrollan sus vidas.

Hablamos de apropiación cuando el espacio es importante y significativo para el o los usuarios, a tal punto que se terminan haciendo cargo de los mismos. La apropiación es un proceso que sucede cuando hablamos de espacios que se vuelven significativos

para el que desarrolla sus prácticas sociales en él, y de esta forma es un concepto cultural fundamental para describir las relaciones de los seres humanos con su ambiente. De esta forma podemos afirmar, como plantean Monteys & Fuertes, que una casa es una vivienda más la gente que la habita y los objetos que guarda (2001, p.17).

Estos conceptos toman mayor relevancia si pensamos en la práctica de la enseñanza de la arquitectura, ya que para generar espacios de uso apropiables, es necesario pensar en el conjunto indivisible de los habitantes y la arquitectura. Se suma a ello que la apropiación es un proceso dinámico que se construye en el discurrir del tiempo. Espacio, tiempo y los habitantes van de la mano y hacen a la construcción de la identidad de la arquitectura desde su uso cotidiano que es necesario reconocer en diferentes momentos, desde aquel cuando fue proyectado, las primeras apropiaciones, así como su uso en el tiempo.

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede decir que la apropiación refleja nuestra condición humana; por medio de su estudio se puede saber el modo de vida de las personas que habitan un espacio. Esta especial significación es una manifestación concreta de un aspecto fundamental de la condición humana precisamente allí en donde tiene lugar (Casanova Bernal, 2013, p.18).

Si bien el concepto de hábitat como transformaciones culturales humanas es el eje disciplinar de la arquitectura y por lo tanto es posible de ser abordado desde diferentes miradas, en los tiempos actuales emerge como dimensión importante reconocer la aceleración aguda de la movilidad, la que adquiere diversas manifestaciones que condicionan las formas del habitar contemporáneo (Casanova Bernal, 2013, p.21). Las posibilidades de movilidad se han multiplicado y al mismo tiempo han permitido que las distancias entre los espacios que habitamos se extiendan a tal punto de que una misma persona puede llegar a apropiarse de diversos espacios alejados físicamente entre sí, resultando en un hábitat mucho más

extenso y diversificado en funciones que en anteriores etapas de la historia. Esto se debe principalmente a velocidades de movimiento más rápidas, pero también a formas de comunicación más inmediatas que nos acercan virtualmente espacios lejanos. De esta forma se expanden los espacios que habitamos, a la vez que se diversifican y especializan los espacios para el desarrollo de determinadas actividades en ellos. Esta funcionalización de los espacios para una apropiación preestablecida genera una arquitectura mucho menos flexible, cuestión que también es retomada por Casanova cuando plantea que la determinación funcional cubre solo una parte de los usos efectivos y supone una racionalización, en cierto modo reductiva, del significado de la arquitectura de la vivienda (Casanova Bernal, 2013, p. 93).

Entendiendo las apreciaciones anteriores, podemos concluir que el concepto de hábitat contemporáneo se genera a partir de entender las nuevas maneras de articular los espacios y situaciones siguiendo un cierto orden y adaptándose a las formas de vida actuales. Sumamos a ello las nuevas organizaciones y composiciones familiares, como condicionantes de las formas de habitar, desde la persona individual, la familia sin hijos, con hijos, etcétera (Montaner, 2015).

Por todo ello podemos asociar el concepto de hábitat contemporáneo (Montaner et Muxí, 2006) a los diferentes valores que construyen la calidad de vida a partir de la búsqueda del confort en los nuevos espacios, así como conceptos de flexibilidad, adaptabilidad y diversidad de la vida contemporánea que se vinculan a la organización del espacio y que se buscarán analizar a partir de reconocer la apropiación.

**Preguntas de investigación**

La investigación de la que surge esta ponencia se desarrolla desde una mirada híbrida que combina la forma y los espacios de los objetos arquitectónicos, los modos de

diseñar y producir arquitectura y su apropiación actual. Desde allí, se plantean las siguientes preguntas:

- A partir de relevar la apropiación en las unidades de vivienda, ¿qué estrategias ponen en juego el habitante para el desarrollo de las prácticas del habitar contemporáneo? ¿Cómo estas prácticas interactúan con la organización del espacio prevista con el proyectista? ¿Qué apropiaciones no previstas han surgido? ¿Cómo inciden la dimensión material de las conformaciones (estructura, materiales de terminación, equipamiento, instalaciones, posición de aberturas) en la apropiación del espacio?

- A partir de una metodología analítica que vincula proyecto, producción y apropiación, ¿es posible inferir criterios de diseño y producción para viviendas colectivas que orienten futuras propuestas hacia un habitar contemporáneo sustentable?

- El reconocimiento de las relaciones entre proyecto-producción y apropiación a escala de unidad de vivienda a través de una metodología de análisis de casuística local, ¿puede constituirse en una herramienta de aprendizaje crítico valorativo para estudiantes de la carrera de arquitectura de nivel medio y superior?

Finalmente, buscamos aportar a la compleja discusión contemporánea ¿qué potencialidades tiene el hábitat colectivo en nuestra sociedad como alternativa sustentable a la extensión urbana con viviendas individuales?

**Metodología**

La propuesta integra metodologías cualitativas para relevar y analizar información junto a técnicas de análisis de documentos y construcción de matrices de valoración a partir de criterios cualitativos y cuantitativos.

A partir de la profundización conceptual y la definición de las variables a analizar para reconocer la apropiación, se define una metodología para el trabajo de campo: primero se consideran las características de la muestra (edificios con departamentos de arquitectura repetitiva, así como con situaciones atípicas como departamentos con diseños para un/a comitente particular, o enfocado a un segmento particular).

El acceso a los mismos se presentó como una dificultad, por lo que se recurrió a redes de vínculos interpersonales para el contacto con habitantes y a partir de allí concertar una visita a los departamentos.

La propuesta era realizar un relevamiento que partiera del acceso del edificio, los pasillos de piso, el departamento hasta los detalles del habitar (placares, rincones, detrás de la puerta) en un lapso de tiempo acotado.

A partir de los contactos que se van produciendo se desarrolla el relevamiento y comienza el procesamiento de la información. A medida que se suman los casos se inicia el desarrollo comparativo de los casos que se van plasmando en tablas que permiten el desarrollo de inferencias y posteriormente conclusiones.

*La representación de la apropiación en la escala doméstica: experimentos, dificultades y logros*

El trabajo de campo consistió en la búsqueda y acercamiento a habitantes de unidades de vivienda, a fin de definir una muestra para el análisis de apropiación. Al mismo tiempo se define una posible muestra por representatividad y posibilidad de acceso. En cada uno de ellos desarrollamos relevamientos fotográficos y diseñamos una forma de reflejar en planos su apropiación actual, así como encuestas y levantamiento de datos para dejar registro de usos y apreciaciones inmateriales.

Partimos con el análisis de documentos existentes ya catalogados de edificios de vivienda colectiva (Figura 1) atesorados en el archivo José Ignacio 'Togo' Díaz, los que

sirven de muestra representativa de arquitectura repetitiva y de variables construidas en la profundización del marco teórico. (Fig.1)

A partir de allí nos preguntamos cómo pasar de la simple observación de la realidad, con cuestiones como ¿Qué uso se da de manera eficiente y cuál no?, ¿Qué edificio funcionaba bien en una época determinada y dejó de hacerlo cuando cambiaron las prácticas? a una lectura crítica de la arquitectura a partir de su apropiación. Con el enfoque adoptado que entiende que la arquitectura se verifica con el uso, que el habitante de los edificios es la principal razón de ser del mismo, nos resultó hasta un poco sorpresivo encontrar tan poca investigación metodológica al respecto.

Tampoco se nos presentó como tarea fácil definir criterios para normalizar el proceso de relevamiento: ¿Cómo sistematizar algo tan variable como el habitar que transcurre en el tiempo?

De eso precisamente se trató parte central de nuestra propuesta. Plantear un método repetible. Debíamos encontrar una manera de extraer conclusiones a partir de observar las prácticas. Y antes que eso, debíamos encontrar una manera de sistematizar la observación de esos usos.

Encontramos una serie de encuestas de conformidad realizadas por la empresa pública de vivienda del País Vasco y un par de relevamientos publicados por MVRDV (Maas et alt, 1998) y por Tony Gironés (Márquez, 2017). En el primer caso, fotografías de las distintas formas de ocupar las viviendas realizadas por los arquitectos, en el segundo, con unos planos bastantes pintorescos que buscaban reflejar las distintas formas de ocupación de unos departamentos de viviendas sociales. Con ello como base, decidimos protocolizar la forma de tomar fotografías, realizar encuestas y de dibujar la ocupación real de los departamentos a los que pudiésemos accede

*Creación un protocolo de relevamiento para un departamento de pequeña escala: mucha gente en poco espacio, en poco tiempo*

Relevar un departamento habitado es una invasión a la privacidad de quien reside. Por ello, es una tarea que debe realizarse en poco tiempo y con cuidados. Como contábamos con los recursos humanos dispuestos a hacerlo (estudiantes de arquitectura pasantes de la Universidad en el Archivo), se sistematizó el levantamiento de datos atrvés de un protocolo que internalizamos entre los miembros del equipo. Realizamos una clara distribución de responsabilidades a llevar a cabo en el tiempo en que estuviésemos en la unidad para obtener la información grafica que plasmaríamos luego en plantas y cortes. (Figura 2a y 2b).

Un estudiante se dedicaba al relevamiento fotográfico espacio por espacio. Dos comprueban los cambios que se hayan realizado en la unidad respecto al plano original. Otro se encarga de medir el equipamiento móvil. Y otro le realiza una encuesta al habitante de la unidad. Con el tiempo fuimos ajustando esta encuesta y también encontrando la manera de dar espacio para que los residentes nos cuenten su experiencia y, a partir de ello, modificar indicadores e incorporar otros aportes. Preguntas sobre el tendido de la ropa, las modificaciones realizadas a la unidad, dónde realizan actividades laborales, de reunión, qué espacio de guardado ha sido agregado, etc., nos permiten completar esa documentación para su posterior procesamiento. En este camino, nos dimos cuenta de que la tarea de coordinación era fundamental.

En los planos dibujamos en negro y grises la tipología original, destacando en color y con detalle, el equipamiento móvil y los objetos dispuestos en la unidad por los usuarios (Figura 2a y 2b). Destacamos también las modificaciones que estos hayan hecho a la unidad. Esto se complementa con un sistematizado relevamiento fotográfico (Figura 3, 4 y 5).

A partir de la sistematización en planos, fichas de registro y encuestas se hizo posible la comparación entre casos relevados y la documentación original del proyecto. Las entrevistas a habitantes, a especialistas de otros campos (agentes de la producción,

de la comercialización y del campo socio-antropológico), permitieron la triangulación entre las propuestas de proyecto, las condiciones de producción y la apropiación.

Toda esta información contribuye al crecimiento del Archivo del Togo Díaz, referente de la arquitectura local cuya obra se encuentra en proceso de sistematización para comenzar su difusión de manera adecuada al público interesado.

Los resultados obtenidos son de carácter cualitativo (textual como gráfico), pero también recurrencias posibles de cuantificar, que conformen orientaciones para la práctica proyectual como para discusiones más amplias sobre el habitar contemporáneo y la sustentabilidad.

**Algunos resultados para la reflexión**

Exponemos aquí algunos resultados del trabajo de investigación finalizado, con foco en aspectos metodológicos que fueron un desafío y reconocemos como un aporte para futuros trabajos.

*Respecto a relevar la apropiación en arquitectura de pequeña escala:* ¿Qué consideramos que pudimos resolver y qué seguir indagando?

Aunque con matices, verificamos una forma de levantar datos, representarlos y poder comparar. Estamos en camino para consolidar una manera de encontrar patrones de apropiación que permitan establecer conclusiones generales.

*Respecto a lo descubierto y por descubrir:* ¿Qué seguir indagando?

Pasada esta primera etapa en la que creamos un método y pudimos verificarlo en unidades que reúnen las características más típicas de las viviendas colectivas de pequeña escala del Togo Díaz (y de muchos otros departamentos de la ciudad), entendemos clave relevar ahora viviendas donde las características arquitectónicas que encontramos como faltantes o deseadas en nuestras conclusiones preliminares,

estén presentes. Edificios con espacios de uso común para reuniones sociales más numerosas, unidades con un espacio indefinido que permita apropiaciones distintas –especialmente la posibilidad de conciliar el trabajo con lo doméstico– unidades con exteriores de dimensiones aprovechables y ambientes de calidad con dimensiones suficientes para que las distintas actividades encuentren su lugar. Debemos encontrar formas de verificar hasta qué punto mejora la calidad de vida cuando estas características existen, qué sucede con su consumo energético y también constatar hasta qué punto la realización de unidades que contemplen estas características contribuyen a disuadir la búsqueda de alternativas menos sostenibles vinculadas la vivienda suburbana y la extensión urbana.

Este proyecto iniciado en 2020 ha sido atravesado por la pandemia de Covid 19 y el aislamiento social preventivo. A pesar de ello, pudimos relevar 16 unidades, la mayor parte departamentos de un dormitorio (arquitectura repetitiva) pero también departamentos singulares como un dúplex que remata el edificio Calicanto I (ubicado en calle Belgrano y Diagonal Garzón, proyectado en 1985) y un departamento familiar del edificio Plaza Colón I (Av. Colón entre Urquiza y Avellaneda, proyecto del año 1971), que consideramos como parte de la arquitectura singular dentro de la producción de edificios en altura.

**Bibliografía**

Casanova Berna, N. (2013). Hacia una teoría arquitectónica del habitar. *Biblioteca Plural.* Montevideo. Uruguay

Maas, W., van Rijs, J., de Vries, N. (1998) FARMAX: Excursions on Density. Rotterdam: Nai010 Publishers

Márquez C. F. & Levene, R. (ed.) (2017). El Croquis 189 José María Sánchez García / Alfredo Payá / Toni Gironès. Madrid: El Croquis

Moisset, I. & Ojeda, G. (2014). *Togo Díaz.* Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

Montaner, J.M. (2015). La arquitectura de la vivienda colectiva. Políticas y proyectos en la ciudad contemporánea. Barcelona: Editorial Reverté

Montaner, J.M. & Muxí, Z. (2006). Habitar el presente: vivienda en España: sociedad, ciudad, tecnología y recursos, Madrid: Ministerio de la Vivienda

Monteys, X., & Fuertes, P. (2001). Casa collage. *Un ensayo sobre la arquitectura de la casa. Barcelona: Gustavo Gili.*

Naselli, C. A. (1983) La tecnología del ladrillo como recurso de diseño arquitectónico: la obra de José Ignacio Díaz. Summa: Colección Temática, no. *2* (1983), p. 24-39.

Terreno, C. G., & Schmukler, D. (2021). Architect José Ignacio Diaz: The Successful Manager and Landscape Builder of Downtown Córdoba. In *Cities' Vocabularies: The Influences and Formations* (pp. 227-241). Springer, Cham.

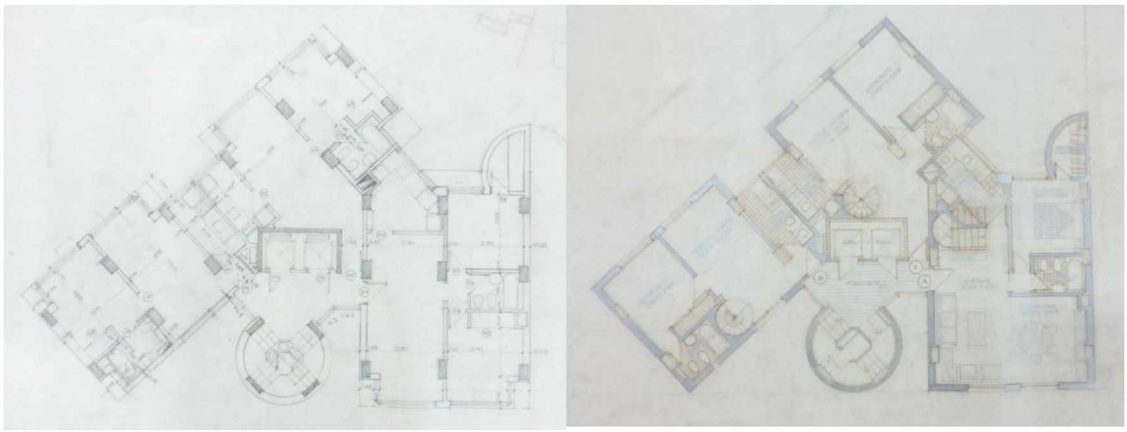


Figura 1. *Piezas gráficas disponibles en el archivo José Ignacio 'Togo' Díaz de la Universidad Blas Pascal - Córdoba: desde planos para presentaciones legales, planos de obras y de detalles hasta planos de venta. Cada Legajo de un edifico se compone de entre 50 y más de 100 planos y detalles.* En este caso se trata del Edificio Calicanto 1 del cual relevamos departamentos. *Fuente: Archivo José Ignacio 'Togo' Díaz-UBP.*

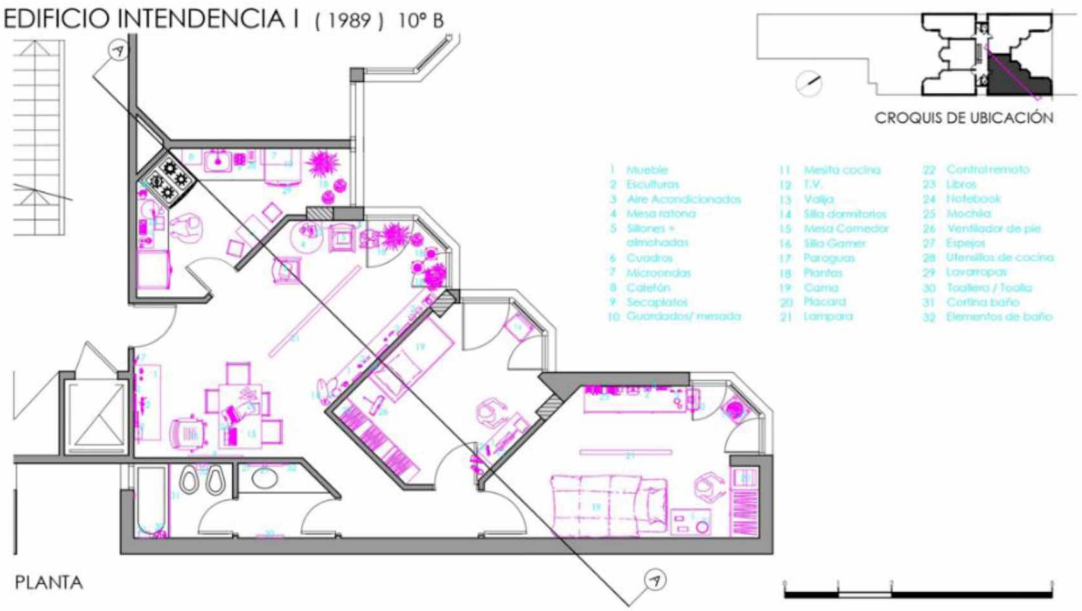



Figura 2a. *Planta de relevamiento de unidad 10° B del edificio Intendencia 1. Relevado el 03/03/2021. Fuente: elaboración propia.*

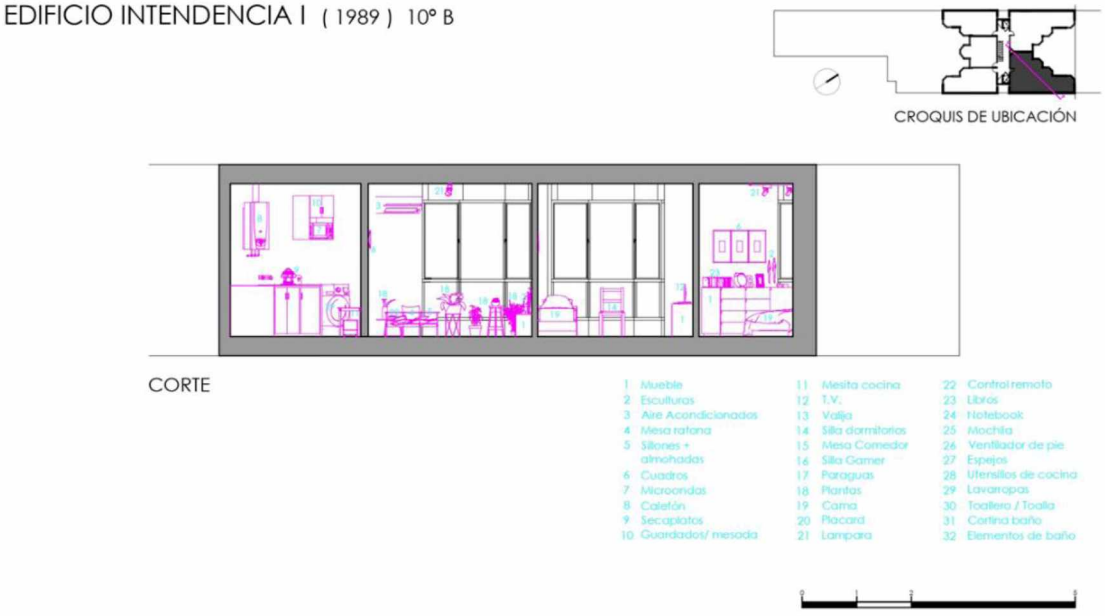



Figura 2b. *Corte de relevamiento de unidad 10° B del edificio Intendencia 1. Fuente: elaboración propia. Relevado el 03/03/2021.*



# RASCACIELOS Y CIUDAD

# Terraza Palace. ¿La materialización de una normativa?

**Gonzalo Fuzs**
Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Córdoba
gonzalo.fuzs@unc.edu.ar

## I

En 1957 el arquitecto Antonio Bonet proyectó en Mar del Plata el edificio de viviendas "Terraza Palace", un bloque escalonado de siete pisos sobre el Boulevard Marítimo de Playa Grande, promovido por el empresario Norberto Blumencweig.[124] El proyecto, que ofrecía departamentos de lujo (algunos en dúplex) de hasta cinco dormitorios con dependencias de servicio, se resolvió mediante una volumetría aterrazada, que actuaba minimizando el cono de sombra sobre el balneario adyacente a la vez que generaba "jardines colgantes sobre el mar" en cada nivel, una decisión proyectual que no tuvo eco en sus vecinos posteriores (figura 1). El propio autor ha llegado a decir que se trató de un "ensayo de bloque escalonado que quitara el aspecto de gran masa, de fachada monstruo sobre el mar que suelen tener muchos edificios costeros".[125] La presente ponencia se propone abordar este objeto arquitectónico procurando reconstruir las diferentes variables que confluyeron en él. A tal efecto quisiéramos preguntarnos bajo ¿qué consideraciones se decidió su partido?, ¿cómo interactuaba el edificio con la urbanización circundante?, ¿a qué debates disciplinares respondía la obra? Para responder a estas preguntas será necesario reponer una serie de debates que se dieron en torno del uso de la arquitectura aterrazada a raíz de los planteos higienistas de la arquitectura moderna. Por un lado, a partir de los reglamentos urbanos que, a principios del siglo XX, en ciudades como París, Nueva York o Buenos Aires, comenzaron a imponer

[124] Bonet, asociado al arquitecto uruguayo Raúl Sichero, ya había construido para el mismo empresario el edificio "Bahía Palace" en Punta del Este (Uruguay) en 1955.
[125] Bonet A. *TERRAZA PALACE MAR DEL PLATA 1958* [ficha mecanografiada] Archivo Victoria Bonet Marti.

perfiles escalonados para garantizar determinadas condiciones de salubridad, y por otro desde la divulgación de partidos provenientes de la medicina, entre ellos el *terrassen typ* de Richard Döcker, y que fueran adoptados por figuras como Loos, Poelzig o Breuer entre las décadas del 20 y del 30. Por otra parte, la hipótesis que quisiéramos poner a consideración es que la volumetría general del edificio fue condicionada, más allá de aspectos particulares de diseño relacionados a esos debates, por la normativa vigente al momento de su proyecto y pudo ser determinante a la hora de materializar su perfil.

II

Antonio Bonet a fines de los 50 era una figura de amplia trayectoria en el ámbito rioplatense y estaba empezando a ganar reconocimiento en España, de donde había emigrado hacía más de veinte años. Discípulo de Le Corbusier y miembro fundador del Grupo Austral, a mediados de la década del 40 se trasladó a Uruguay para desarrollar la urbanización de Punta Ballena. Regresó a Argentina en 1948 para participar de varias experiencias urbanísticas integrando y liderando equipos técnicos en reparticiones estatales. Asistió como delegado argentino al VII CIAM de Bérgamo en 1949 tras lo cual ganó algunos concursos importantes, como los del Plan Regulador y de Urbanización de Necochea-Quequén (1950) y el del Centro Administrativo de Córdoba (1955). En ese momento, además, Bonet comenzó a proyectar su imagen fuera de Argentina (León, 2015). Publicó sus Atelieres de Paraguay y Suipacha en la revista brasilera *Acrópole*, participó de la exposición de arquitectura latinoamericana de 1955 en el MoMA, expuso en la Trienal de Milán en 1957 y exhibió su obra en Moscú y Bruselas en 1958. Por otro lado, desde mediados de la década, comenzó a realizar encargos a ambos lados del Atlántico, abriendo despachos en Madrid y en Barcelona, radicándose definitivamente en España en 1963. Liernur identifica la obra llevada a cabo por Bonet en toda esta década del 50 como perteneciente a una segunda etapa de su producción en Argentina, alejado

del grupo inicial y con otro perfil de clientes, ya no burgueses relacionados con la cultura sino pequeños industriales que beneficiados por la política de sustitución de importaciones comenzaban a realizar inversiones alentados por la promulgación, en 1948, de la Ley de Propiedad Horizontal (Liernur, 1996).

III

Las normativas con perfil escalonado tienen su origen en Europa en pleno auge del higienismo, a principios del siglo pasado. El reglamento de urbanismo de París de 1902 fue promulgado en un momento en que médicos e higienistas demostraron que los muertos por tuberculosis en esa ciudad estaban íntimamente relacionados con las condiciones de insalubridad de las viviendas (Minnaert 1994). De todas formas, dicho reglamento no solo establecía las condiciones de iluminación y ventilación mínimas, sino que había venido para acabar con la uniformidad horizontal de los Boulevards Haussmanianos, que establecían rígidamente un perfil vertical de 5 plantas y un quiebre a 45° que permitía alojar un piso mas tipo buhardilla. El nuevo reglamento, que representó un nuevo principio basado en la variedad, promoviendo la "individualidad del edificio" (Cohen, 2019), y entre otras cosas permitía *bow-windows*, salientes, etc., establecía un perfil con alturas verticales máximas (dependiendo del ancho de la calle) y a partir de ahí un arco de círculo prolongado por una oblicua a 45ª que permitía la inclusión de locales habitables (figura 2). Por otra parte, la aparición del ascensor había llegado para invertir la importancia de los locales de un edificio, cuyos pisos más altos, ahora de fácil acceso, pasaron a ser los más deseados por sus condiciones de iluminación y ventilación (Minnaert 1994).

El retranqueo del volumen edificado para lograr mejores condiciones de habitabilidad fue también un esquema adoptado por la ciudad de Nueva York en su ley de zonificación de 1916. Dicha reglamentación estableció el concepto de "envolvente de zonificación" que limitaba la altura y el volumen máximos

permitidos con el fin de preservar una medida de aire y luz en las calles donde se asentaban. Esta limitación se daba a través de la operación de retranqueo o *setback*: después de una altura vertical fija, el volumen tenía que retroceder a medida que se elevaba de acuerdo a un ángulo determinado trazado desde el centro de la calle. El *setback* no solo significó una restricción proyectual, sino que produjo nuevas direcciones formales y estilísticas en el diseño de los rascacielos obligando a los arquitectos a diseñar los mismos como una masa y no como una sumatoria de fachadas contiguas (Willys, 1986).

En nuestro país, la ciudad de Buenos Aires adoptó un criterio similar en 1928 en el Reglamento General de Construcciones. Inspirándose en las "modernas reglamentaciones de las ciudades norteamericanas", fijaba alturas máximas de fachada (de acuerdo a las zonas y al ancho de las calles) a partir de las cuales podría construirse un tercio de esa altura dentro de un perfil en *setback* a 60°. Superado el plano límite, establecía un perfil superior con volumetría de pirámide escalonada.[126] Esto generó, en los pisos afectados, superficies aterrazadas que otorgaron mejores condiciones de habitabilidad (y mayor rentabilidad económica) a los edificios en altura destinados a un uso residencial. En nuestro país, edificios como el SAFICO (1933) o el Kavanagh (1936), aprovecharon esta situación. En el caso de este último "este escalonamiento nos ha permitido que el 30% de los departamentos se prolongaran exteriormente en terrazas balcones, algunas de las cuales llegan, por sus dimensiones, a ser verdaderos jardines a muchos metros del nivel del suelo" (*Nuestra Arquitectura* 4, 1936). Dichos jardines, diseñados por la oficina técnica del Ing. Benito Carrasco, fueron de las primeras terrazas verdes de Buenos Aires.

[126] *Reglamento General de Construcciones de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires. 1928. Versiones Taquigráficas de las Sesiones del Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 30 de junio de 1928.

IV

Alrededor del año 1900 se produce un cambio en las investigaciones médicas sobre la cura de la tuberculosis mediante la exposición solar prolongada. Es así como surgen las teorías helioterapéuticas que aconsejan transformar las "galerías de cura" (que inicialmente se disponían unas encima de otras) por terrazas escalonadas para minimizar la sombra producida por la galería superior y evitar desplazamientos innecesarios de los pacientes, incentivando la radiación solar directa. En 1907 el médico alemán David Saranson presentó el primer esquema de sanatorio con sección escalonada (Ruiloba Quecedo, 2012). Dicho esquema, que además planteaba una solución constructiva en hormigón armado, fue difundido internacionalmente y adoptado por numerosos arquitectos. A tal efecto contribuyó el libro de Richard Döcker titulado *Terrassen Typ: Krankenhaus, Erholungsheim, Hotel, Bürohaus, Einfamilienhaus, Siedlungshaus, Mietshaus und die Stadt* (1929) que partiendo de la arquitectura hospitalaria elaboró un discurso basado en la terraza escalonada, que trascendió el ámbito médico al proponer soluciones aplicables a tipologías de vivienda. (Almonacid Canseco, Moreno Moreno, 2022) (figura 3). Casi paralelamente, Marcel Breuer y Gustav Hassenpflug proyectaron un sanatorio antituberculoso para 1.100 camas en Elberfelt, cuyo edificio principal era un largo bloque escalonado longitudinal de 9 pisos, que no llegó a construirse.

Beatriz Colomina (2021) estudió el impacto del pensamiento médico en la génesis de la arquitectura moderna, donde la colaboración entre médicos y arquitectos en relación con el tratamiento de enfermedades como la tuberculosis fueron claves para su desarrollo. La tipología edilicia que nació para su tratamiento, el sanatorio, se transformó en un dispositivo solar: "no se trata de un edificio tradicional al que se la han añadido balcones para tomar sol, sino de un conjunto de profundas terrazas solario entendidas como el instrumento médico crucial al que debe dar apoyo y servicio un edificio transformado" (Colomina, 2021:79) Para Colomina, el sanatorio

modernizó la arquitectura, fue el campo de experimentación donde se pusieron a prueba esquemas espaciales, métodos de iluminación y ventilación o nuevos materiales que fueron adoptados por la arquitectura de vivienda. La arquitectura moderna pasó de ser un dispositivo para curar la tuberculosis a uno para prevenirla.

Algunos de los primeros ejemplos de secciones escalonadas para viviendas colectivas fueron proyectadas por Henri Sauvage y Charles Sarazin, entre 1912 y 1928 en París.[127] En la *rue des Amiraux, al* escalonar los dos lados opuestos del bloque de la manzana se genera un vacío central que permite la inclusión de una piscina y servicios comunes. También patentaron un sistema de construcción en hormigón armado donde los pisos sucesivos se retraían unos sobre otros creando en la calle una sección transversal con un cono de aire y de luz más abierto, volviendo las habitaciones más higiénicas (Minnaert 1994). Las propuestas de Sauvage y Sarazin permitían optimizar el reglamento de urbanismo de París de 1902, generando dentro del mismo perfil un esquema que no era un simple retranqueo de fachada (*retrait*) sino que generaba un edificio escalonado (*a gradins*) a partir del primer nivel, llegando a proponer modificaciones al mismo para lograr mayor altura que la permitida, cuestión que no siempre fue atendida.

Por otra parte, comenzaron a aparecer bloques escalonados en los dibujos que Antonio de Sant´Elia propone en 1914 para su "*Casa a gradinata con ascensori esterni*" en su exposición sobre la *Citta Nuova*. También es de destacar la propuesta que realiza Adolf Loos para su conjunto de viviendas en la *Inzerdorfestrasse* (1923), donde dos bloques escalonados delimitan la manzana, rompiendo con el tradicional esquema de edificaciones en torno a un patio interior logrando, además, la mayor cantidad de viviendas dispuestas a la mejor orientación (figura 4).[128] Otro arquitecto

[127] Se trata de la Casa de Renta en el n° 26 de la *rue Vavin* (1912-1913) y el Inmueble enmarcado dentro de las *Habitations a Bon Marchè* (H.B.M.) del n° 13 de la *rue des Amiraux* (1913-1928), solo de Sauvage.
[128] Según Carles Martí este proyecto se relaciona con las búsquedas en torno a la vivienda que se están llevando a cabo en Europa en esos años, fundamentalmente en relación a tres aspectos: la definición de la manzana a través de bloques abiertos, el estudio tipológico de las células y su superposición para

que trabajó con el bloque escalonado fue Hans Poelzig, en la Casa de la Amistad Turco-Alemana de Estambul (1916), sus propuestas a escala urbana para Brückenkopf, Colonia (1925) y Messehaus, Hamburgo (1925) con el escalonado de los bloques fuertemente condicionado por el perfil normativo, o su propuesta para la Casa de diplomáticos en Ankara (1935).

Para Xavier Montenys (1996) el bloque escalonado fue uno de los tres tipos de bloques residenciales aislados con que Le Corbusier empezó a experimentar en la década del 30 cuando se vio imposibilitado de usar, por cuestiones topográficas o de escala, el bloque continuo en *redent* típico de esquemas de *Ville Radieuse*. Dicho bloque representó una alternativa del maestro suizo a la propuesta de "ciudad jardín" en horizontal que, sumada a otros dos tipos (el bloque en "Y" y el bloque laminar de una sola orientación), cosntituiría una transición entre el bloque en *redent* y el bloque autónomo de las *Unités d´Habitations* de finales de la década del 40 (Montenys, 1996). En el bloque escalonado utilizado por el maestro suizo en su propuesta para *Oued-Oucahia* en Argel (1933/34), con un basamento de servicios comunes y ocho niveles de viviendas, la sección se escalonaba cada dos pisos generando una sucesión de terrazas verdes "para beneficiarse de la vista magnífica del mar y de las montañas". Cada una de las 300 familias del bloque podía entonces gozar de "la vida de la ciudad, pero con la sensación plena de la rica naturaleza". Un tipo similar de bloque escalonado fue utilizado casi contemporáneamente por Le Corbusier para su proyecto de la *Nuova Locarno* (1934).

V

En Argentina el uso del bloque escalonado no fue muy frecuente para soluciones de vivienda colectiva. Wladimiro Acosta, en la década del 30, fue el primero en

optimizar las condiciones higiénicas de las mismas. Ver Martí Aris, C., *Las formas de la residencia en la ciudad moderna*, Edicions UPC, Barcelona, 2000.

proponer secciones escalonadas para viviendas individuales,[129] y para algunas variantes de su sistema "Helios" de vivienda colectiva, regulando así el asoleamiento y la ventilación. En las "viviendas en el espacio" (1942), Amancio Williams y Delfina Gálvez proponían una reinterpretación en clave moderna de la "casa criolla de campo" con unidades escalonadas dotadas de terrazas verdes abovedadas, realizando una analogía con la situación casa-galería-campo de la vivienda rural (*La Arquitectura de hoy* 12, 1948). El siguiente ejemplo podríamos considerarlo como antecedente directo del Terraza Palace ya que fue realizado dentro del EPBA para la Urbanización del Bajo Belgrano, organismo que el propio Bonet integró, entre 1948 y 1949. En dicha propuesta para 50.000 habitantes, frente al Río de la Plata, se propuso la reorganización del tejido urbano y el aumento de la densidad con bloques de vivienda, dentro de los cuales se proponía un prototipo de bloque escalonado de 197 mts. de largo, con planta baja libre y diez niveles. Las células de viviendas presentaban amplias terrazas con vegetación, asegurándose que dicha conformación respondía "con mayor precisión al tipo de vida latina" por su utilización de los espacios cerrados y abiertos (figura 5).

## VI

Pero, ¿cómo era el contexto en el cual se da la irrupción del Terraza Palace? Mar del Plata a mediados de la década del 50 se había afianzado como ciudad balnearia del "turismo de masas" abandonando su calidad de destino veraniego de la élite, proceso que se había consolidado entre las décadas anteriores con la conformación del litoral bonaerense como territorio del turismo, especialmente con la construcción de caminos, parques y balnearios, complementándose esto con el accionar de promotores privados y el desarrollo de urbanizaciones costeras durante la década del 40 y principios de los 50 (Bruno, 2009). El área fue prioritaria en la

[129] La Casa del Dr. J.B – San Isidro, Bs. Aires 1934-35, un proyecto no construido, posee tres terrazas escalonadas en el living (PB), dormitorios (1P) y estudio (2P). Una losa superior, suspendida a la altura del segundo piso, regulaba la incidencia de los rayos solares según la estación. Ver Acosta, W., *Vivienda y Ciudad. Problemas de Arquitectura Contemporánea*, Ignacio Aresti (ed.), Buenos Aires, 1936.

agenda de los gobiernos conservadores, destacándose la política de obras públicas llevada a cabo por el gobierno de Manuel Fresco en cuyo periodo se promulgó la Ley de Urbanización de Riberas, que trataremos más adelante, una herramienta clave para transformar el litoral marítimo bonaerense. La finalización de la Ruta Nacional 2, en 1938, contribuyó a facilitar la conexión con el resto del país democratizando el acceso a sectores más amplios, situación reforzada por la construcción del Palacio Municipal y la urbanización de Playa Bristol. Por otro lado, obras de infraestructura como los balnearios de Playa Grande la consolidaban como destino turístico de sectores aristocráticos, ya habituados a la villa turística. La apertura de las playas de Mar del Plata a sectores anteriormente postergados fue concurrente con el boom inmobiliario destinado a la clase media. La Ley de Propiedad Horizontal había fomentado el incremento de edificaciones en las ciudades argentinas, siendo Mar del Plata en toda la década del 50 la ciudad del país con más m2 por habitante construidos, llegando en 1957 a levantarse 80 edificios nuevos de diez plantas de promedio (Pergoraro, 2020). Este proceso de verticalización en una ciudad históricamente de “chalets” fue dirigiéndose a sectores específicos, como el área de Playa Grande.

La inexistencia de un Plan Regulador y la coexistencia de dos normas (una municipal y otra provincial), el Reglamento General de Construcciones de 1937, que reglamentaba toda la ciudad y la Ley de Urbanización de Playas y Riberas de 1939, que se ocupaba del sector costero, hizo que el control reglamentario fuera caótico y discrecional, con predominio del interés privado sobre la planificación. Esta situación se intensificó, generando un régimen de excepciones, a partir de 1948 con la promulgación de la Ley de Propiedad Horizontal y el consiguiente boom de la construcción privada (Pergoraro, 2020). El sector de Playa Grande fue proyectado como parte de las obras de infraestructuras llevadas a cabo por el Ministerio de Obras Públicas de la provincia de Buenos Aires en la gobernación de Fresco atendiendo a los requerimientos de movilidad propios de sectores que empezaban

a frecuentar las playas del sur, proveyéndolos de servicios y conectándolo con el circuito costero. Dicho circuito fue pensado y reformulado en ese momento a partir de la idea del *parkway* y había formado parte de los debates que a principios de la década habían iniciado Werner Hegemann y Carlos Della Paolera: un sistema de parques y espacios públicos unidos por un sistema vehicular moderno que, a través de un boulevard con bifurcaciones, atendiera los desniveles de la barranca existente en una suerte de costanera doble (Erviti, Olivera, 2022). Otro de los sectores que habían transformado la ciudad a fines de la década del 30 fue Playa Bristol con el conjunto de Nueva Rambla, Hotel y Casino proyectados por Alejandro Bustillo, una urbanización que tuvo gran impacto a nivel estético generando una suerte de identidad local que respetaba las alturas y materiales característicos del conjunto en edificaciones posteriores del litoral marítimo y adyacencias. Esto no fue azaroso sino producto de que tales requerimientos fueron incorporados al código que reglamentaba las construcciones costeras, una ley provincial promulgada en la época en que el Ing. José María Bustillo (hermano del arquitecto proyectista de la Urbanización de Playa Bristol) era ministro de Obras Públicas del gobierno de Fresco.

Nos referimos a la Ley Provincial N° 4739, promulgada en 1939, que trataba sobre la "Urbanización de Playas y Riberas de la Provincia" estableciendo un perfil normativo, para toda construcción frente a cualquier camino costero que se encuentre dentro de la jurisdicción provincial, con una línea de edificación a 45° a partir de los 10 mts. de altura máxima. Esta normativa que, además para el partido de General Pueyrredón, exigía determinados materiales como fachadas en piedra y ladrillo y techos en "fuerte pendiente de teja o pizarra" fue motivo para que Bonet realizara diversas gestiones en organismos públicos con el motivo de lograr la aprobación del anteproyecto del Terraza Palace.[130] Entendiendo que se ajustaba, en líneas

[130] Dichos trámites se iniciaron en marzo de 1957, en la oficina de aprobación de planos de la Subsecretaría de Obras Públicas y continuaron con varias entrevistas en abril y mayo con el Director de

generales, a la ley vigente (en especial al perfil de edificación, lo cual se lograba con el aterrazado propuesto) (figura 6), el arquitecto catalán consideraba inaceptables los materiales exigidos por tratarse de "un proyecto realizado con espíritu contemporáneo".[131] Finalmente los artículos que condicionaban tanto el perfil como la materialidad fueron derogados en junio de 1957 por decreto-ley 9945 del entonces interventor federal de la provincia Coronel Emilio A. Bonnecarrere alegando los inconvenientes ocasionados en Mar del Plata por la confluencia de dos criterios urbanísticos distintos, uno de índole municipal y otro provincial, e indicando la necesidad de un Plan Regulador para la ciudad. Esto significó que se destrabara el expediente del Terraza Palace y pudiera concretarse de acuerdo con las intenciones de su proyectista.[132] La negativa de Bonet a la utilización de los materiales exigidos en fachada por una reglamentación que incorporaba la estética de un complejo realizado por Bustillo y pretendía imponerlo a todo el litoral marítimo de la provincia puede entenderse además por las profundas diferencias que entre ellos había en ese momento. Bonet sostenía que a partir de la década del 40 "los ambientes oficiales estaban a la búsqueda de una arquitectura nacional (...) la situación de la arquitectura progresista en la Argentina del 40 tenía cierta similitud, proporciones guardadas, con la del Bauhaus frente al nacional-socialismo" (Bonet, 1991 ) Bonet sostenía que Bustillo era el arquitecto de más peso en Argentina en ese momento que propiciaba, atendiendo a la tradición ibero-greco-latina, "atenernos a los estilos clásicos de la arquitectura, modificándolos artísticamente e inteligentemente sin exponernos demasiado al influjo de los nuevos factores que la vida moderna nos depara. Propiciamos, pues, una arquitectura monumental argentina de tipo netamente helénico, tomada de su misma fuente originaria o a

Arquitectura de la Provincia de Bs. As, Arq. L. Velar. Debido a las "dificultada des encontradas" (principalmente en lo que se refiere a los materiales exigidos) se entrevista con el Sub. Secretario de Obras Públicas, el Ing. Cardelburg. Finalmente, y con la Ley 4379 derogada parcialmente, Bonet solicita la aprobación definitiva del expediente al Comisionado Municipal, Dr. Celso Aldao en octubre de 1957.

[131] Bonet, A., *Carta al Sr. Comisionado Municipal Dr. Celso Aldao*, 21 de octubre de 1957. Archivo de Obras Privadas de la Municipalidad de Mar del Plata, gentileza de Oscar Cañadas.

[132] Los planos municipales se aprobaron en junio de 1958

través de las tradiciones que de ella derivaron" (Bonet, 1991). Bonet no estaba dispuesto a modificar la materialidad de su proyecto para adecuarse a un tipo de arquitectura que consideraba reñida con el espíritu contemporáneo.

Con respecto al Terraza Palace, cuyo análisis pormenorizado escapa a los alcances de esta ponencia, Liernur (1996) ha llegado a decir que es testimonio de la voluntad de búsqueda de Bonet, en una etapa donde otras obras en Mar del Plata como la "Galería Rivadavia (1957) o la Galería de las Américas (1958) lograron resistir la cruda lógica de la especulación, pero su arquitectura perdió intensidad e interés". Con respecto al ejemplo que nos ocupa Liernur afirma que "presenta una continuidad con ensayos tipológicos anteriores, pero con una planta que, más allá de su prolija composición no logra resolver los problemas dimensionales en estos edificios". Para Bonet significaba un esfuerzo por "realizar un tipo de obra totalmente nuevo, y que a mi modo de ver es muy adecuado a la vida de mar del Plata, ya que se intenta realizar una síntesis entre la casa y el departamento, sumando ventajas".[133]

Para finalizar, nosotros creemos que este proyecto, además de sus valores como pieza de arquitectura singular y exploración tipológica, condensa un momento de tensión entre el espíritu contemporáneo de la arquitectura moderna y una normativa en proceso de transformación del litoral marítimo bonaerense.

**Bibliografía**

Almonacid Canseco, R.; Moreno Moreno, M., "El Terrassen Typ de Richard Döcker. Del origen helio-terapéutico de las terrazas al uso preventivo y estético en los nuevos tipos de la arquitectura moderna", *Arquitectura para la salud y el descanso (1914-1975)* [Actas del Congreso Internacional], Pamplona, abril 2022.

Bonet, A., "La modernización de la Arquitectura Rioplatense", *Annals*, número 5, 1991.

[133] Bonet, A., *Carta al Sr. Comisionado Municipal Dr. Celso Aldao*, 21 de octubre de 1957. Archivo de Obras Privadas de la Municipalidad de Mar del Plata, gentileza de Oscar Cañadas.

Bruno, P., "Tradición y modernidad en la concepción del territorio turístico en el litoral bonaerense, Argentina 1920-1950", *Revista Iberoamericana de Urbanismo*, número 2 septiembre 2009.

Cohen, J-L., "Arquitectura, modernidad, modernización", [*Architecture, modernité, modernisation*] (Ávila-Gómez, A. y Ruiz, D. trads.) (Original en francés, 2017), *Revista de Arquitectura* (Bogotá), 2019.

Colomina, B., *Arquitectura de rayos X*, Puente editores, Barcelona, 2021.

Erviti, C.; Olivera, A., "Mar del Plata. El ocio cinético. Una mirada del paisaje costero desde la movilidad (1890-2010)". *Anales del IAA*, 52(1), 2022.

León Crespo, A.M., *Surrealism for the Masses. Housing the Unconscious from Barcelona to Buenos Aires, 1938-1960*, [Tesis doctoral], Massachusetts Institute of Technology, septiembre 2015.

Liernur, F., "Antonio Bonet. Consideraciones sobre su obra en el Río de la Plata", *Cuadernos de Historia IIA*, número 7, marzo 1996.

Minnaert, J-B., "Exposition. Henri Sauvage (1873–1932). Projects et architectures à Paris", *Colonnes*, número 6, septiembre 1994.

Monteys, X., *La gran máquina. La ciudad en Le Corbusier*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996.

Pegoraro, V., "Mar del Plata: el primer boom de la propiedad horizontal, 1948-1960", *Estudios del Hábitat*, vol. 18, número 1, 2020.

Ruiloba Quecedo, C., *Arquitectura Terapéutica. El sanatorio antituberculoso pulmonar*, [Tesis doctoral], Universidad de Valladolid, 2012.

Willis, C., "Zoning and "Zeitgeist": The Skyscraper City in the 1920s", The *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 45, número 1, marzo 1986, pp. 47-59.




Figura 1: Edificio Terraza Palace. Vista desde el Boulevard Marítimo. Fuente: Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña, Fondo Bonet Castellana. Gentileza de Victoria Bonet Martí.

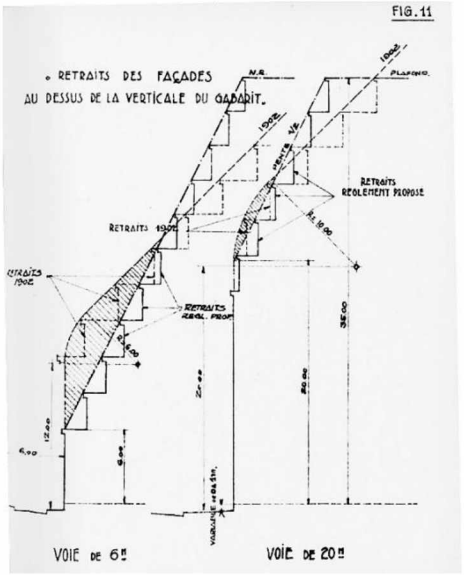



Figura 2: Louis Monnier. Proyecto de revisión del Reglamento de urbanismo de París de 1902. Fuente: Centre d´archives d´Architecture Contemporaine, Fonds Bonnier, Louis (1856-1946). Imagen de dominio público




Figura 3: Richard Döcker. Proyecto de hospital escalonado de 4 niveles, corte transversal. Fuente: DÖCKER, Richard. Terrassentyp. Krankenhaus, Erholungsheim, Hotel, Bürohaus, Einfamilienhaus, Siedlungshaus, Miethaus und die Stadt. Stuttgart: Akademie Verlag, 1929, p. 63. Recuperado de http://journals.openedition.org/insitu/docannexe/image/11102/img-19.jpg. Imagen de dominio público.

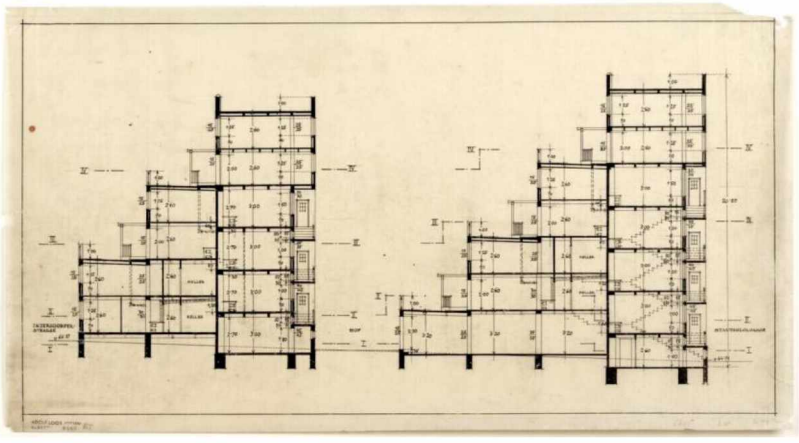


Figura 4: Adolf Loos. Pequeño edificio de apartamentos con terrazas para la *Inzerdorfestrasse*, Viena (1923). Fuente: Recuperado de https://www.europeana.eu/item/15508/ALA467?lang=es. Imagen de dominio público

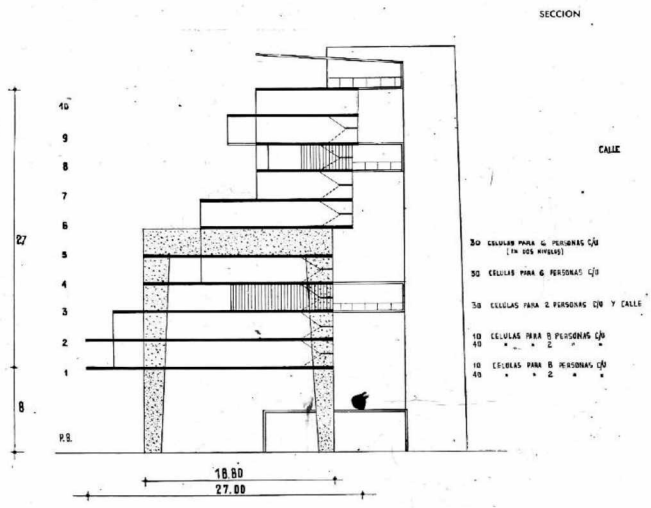



Figura 5: EPBA, Bajo Belgrano. Prototipo de bloque escalonado (1948). Fuente: *Revista de Arquitectura* número 369, enero-febrero 1953

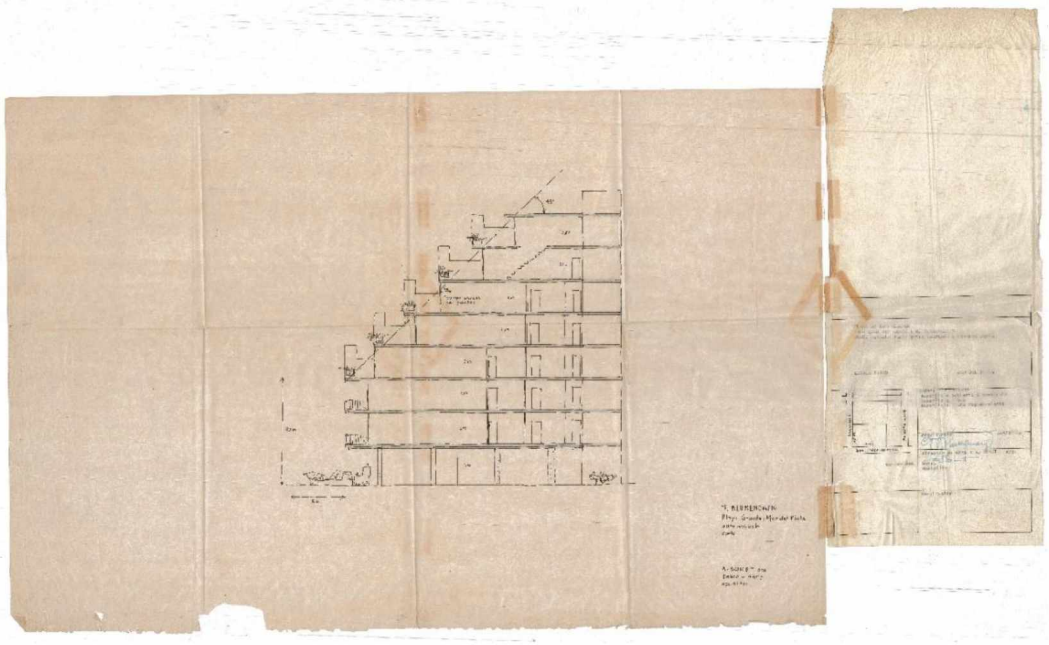


Figura 6: Anteproyecto del Terraza Palace, corte transversal con indicaciones de retiros y perfil exigido. Fuente: Dirección de archivos de arquitectura y diseño argentinos, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires. Colección Katzenstein. Gentileza de Fernando Martínez Nespral.

# Episodios Urbanos en la ciudad de Buenos Aires 1940-1980

**German Javier Gatica**
Universidad de Flores, sede Comahue. Facultad de planeamiento socioambiental.
Cipolletti, Rio Negro.
arq.javiergatica@gmail.com

El presente texto, es resultado de una investigación que se desarrolló en el marco de la catedra de Historia y Teoría III de 5to año, de la carrera de Arquitectura en la Universidad de Flores Sede Comahue. La misma, aborda una serie de obras del periodo moderno en Buenos Aires, con el objetivo de develar aquellas estrategias proyectuales que les dieron origen, a partir de un proceso de reconstrucción documental. Toma como base información gráfica y fotográfica, proveniente de publicaciones especializadas y observaciones de campo. Parte de la hipótesis de que el modelo de ciudad propuesto por la modernidad, expresado en edificios corporativos, equipamiento y vivienda agrupada, rompe sistemáticamente la continuidad del tejido compacto característico del modelo de ciudad tradicional, para generar espacios urbanos de ámbito superior.

La metodología de trabajo consistió en recopilar información de un total de veinte obras del periodo en publicaciones especializadas y de la realización de un viaje de estudios a la ciudad para realizar observaciones de campo pormenorizadas. La elección de los casos, se hizo en base a dos principios básicos; por un lado, que las obras tengan un precedente editorial, es decir, que hayan sido publicadas anteriormente, a los efectos de reducir el número de ejemplares y apartarse de la subjetividad de selección conforme a afinidades propias. Y, por otro, que las obras estén insertas en la trama histórica de la ciudad y que posean atributos que dan respuesta a la hipótesis, dando cuenta de acciones de proyecto para destacar desde el ámbito académico y/o profesional. Una vez hecha la selección y su posterior recopilación documental, se procedió a redibujarlas en 2D y 3D. Al finalizar este

proceso, se elaboraron una serie de piezas graficas en base a unos parámetros comunes, con la finalidad de aislar variables y hacer visibles aquellas características para destacar.

En cada caso se analizó el vínculo con el entorno urbano y sus aledaños, a los efectos de verificar como se resuelven los binomios público - privado y lleno - vacío en el marco de las condiciones productivas locales. Transformando este proceso de re - construcción en un ejercicio de experimentación de carácter axiomático y proyectual.

**Contexto histórico**

La línea temporal que se analizó se condice con la consolidación y desarrollo del periodo álgido de la arquitectura moderna en Argentina iniciado a partir de la década del cuarenta, propiciado por diversos sucesos tales como; el viraje de la cultura moderna a Estados Unidos producto de la segunda guerra mundial, la consolidación de un proceso de industrialización nacional y el surgimiento del colectivo de arquitectos denominado Grupo Austral, conformado por Bonet, Hardoy y Kurchan, entre otros (Liernur, 2001). Y recorre las tres décadas posteriores, donde se desarrollan una serie de obras de la más alta calidad arquitectónica, y con un fuerte sentido conjunto. El arco temporal analizado culmina, una vez adentrada la década del setenta, momento en el que, gran parte de la disciplina adhiere a formulaciones teórico - prácticas que son críticas para con la modernidad y con las ideas urbanas provenientes de la carta de Atenas. Tales como el racionalismo italiano proveniente de Europa, liderado por Aldo Rossi y la escuela morfo-tipológica, o la arquitectura de lo ordinario, promulgada por Robert Venturi en América. Tendencias cuyo resultado más notorio desde la perspectiva de este escrito, fue la generación de artefactos nostálgicos e indiferentes sobre la ciudad (Varas A. 1997).

**Estructura urbana**

Buenos Aires, se presenta como una gran masa construida de modo irregular, producto de distintas fases y tipologías urbanas establecidas de manera caótica, como consecuencia de diversos acontecimientos económicos y políticos. Su fisionomía, parte de un trazado colonial que se configuro desde sus principios como una estructura urbana similar al de muchas ciudades europeas con sus edificios y plazas. Una idea de ciudad, que permitía el ordenamiento y la ocupación territorial a gran escala, bajo distintas condiciones geográficas y que dio por resultado un modelo que se replicaría en todos los territorios bajo su influencia. Dicho concepto, redactado en las Leyes de Indias, constaba de un trazado reticular continuo y cinco eran sus elementos constitutivos, una plaza mayor, de la que partían las calles principales y a su alrededor un conjunto de edificios públicos; casa real, cabildo, aduana e iglesia. Sus calles eran anchas en lugares fríos, angostas en los calurosos, sus manzanas, cuadradas divididas en solares o suertes. En el caso de Buenos Aires 11 varas (9.53m) para las calles, 150 varas para las manzanas y 70 varas para los solares. Sobre este damero y tomando como base criterios provenientes del pensamiento sobre la ciudad del academicismo francés y la Escuela de Bellas Artes de Paris de siglo XIX, el espacio público se constituyó asociado a la calle y las separaciones entre la masa construida, concibiéndose como un ámbito interior definido por el lleno, considerado como una pieza urbana articulada dentro de una concepción unitaria de la ciudad (Varas, 1997).

Con las nuevas condiciones de crecimiento urbano iniciadas en las primeras décadas de siglo XX, Buenos Aires se macizó aún más, revalido una tipología de manzana que confina y restringe el espacio público, donde calles, bulevares y plazas buscan amplificarlo ilusoriamente en relación a su perímetro vedado. Un proceso, que genero una ciudad volcada a unos corazones de manzana exiguos, compuestos por huecos y patios mínimos, creados por la presión especuladora (Maestripieri, E.

2008) condiciones, que fueron perpetuadas hasta la puesta en duda del sistema clásico en el periodo al que hacíamos referencia.

**Construcción en altura y normativa urbana**

El principal problema que trae acarreada la irrupción de la edificación en altura en nuestro contexto, es su relación con la manzana de geometría cuadrada de 120x120m, inicialmente concebida para alojar construcciones bajas. Un esquema que, con el salto de escala de las construcciones a inicios de siglo XX, propicio un proceso intensivo de innovación topológica en torno a las formas de ocupación de la parcela, favorecida por las regulaciones vigentes hasta 1945, que solo establecían parámetros restrictivos en relación al espacio urbano, controlando alturas en función de los anchos de calle y los remates de los edificios. Proceso que se ve interrumpido en 1944 con la modificación del código, dado que las normas, comenzarían a regular el espacio privado, exigiendo retiros de fondo, para generar un centro de manzana libre. Una acción incompatible con la condición morfológica de la manzana antes mencionada, dada la profundidad de las parcelas y que redujo a unas pocas operaciones puntales las variaciones tipológicas de los años anteriores, siendo el edificio entre medianes, con patio de aire luz mínimo, la solución estándar. Hasta que en 1977 y con el objetivo de romper con esta tendencia, desde el nuevo código, se fomentó una concepción distinta de espacio urbano, alineada con los postulados del urbanismo moderno, promoviendo la disolución de la calle como espacio constituido a partir de edificaciones exentas, de plantas bajas libres, y de apoyar soluciones que planteaban variaciones de altura o retranqueos de la línea de origen, rompiendo la continuidad de los planos de fachada. Un conjunto de acciones, que contribuyeron a la destitución de la manzana como elemento significativo de la ciudad (Diez, 2021).

De este modo, paulatinamente, de una ciudad basada en el principio de continuidad, cuyos edificios son de una misma altura y respetan las líneas de fachada, de ascendencia europea, se da paso a la ciudad liberal, típicamente americana, resuelta a partir de la aleatoriedad donde cada edificio tiene una altura y ocupa el solar según decisión libre de su promotor (Piñón, 2018).

**Arquitectura moderna y ciudad histórica**

Como se mencionó en los párrafos anteriores, esta lógica de construcción urbana, a imagen y semejanza de Paris del siglo XIX, impidió en cierto modo, la incorporación de los principios urbanos de la arquitectura moderna e impuso a los arquitectos del periodo un modo específico de operar, no solo a partir de la trama existente, sino también, con reglas de juego que obedecían a otra lógica de ciudad. En este sentido, es a partir de unas operaciones específicas y sin alterar la estructura urbana tradicional, que se constituye una relación simbiótica, entre ciudad heredada, instrumentada como contrapunto y las lógicas del proyecto moderno, devenidos de las obras canónicas de los maestros.

Dicha metodología, ya no busca unidad urbana a partir de la similitud de sus edificios, sino que entiende a la ciudad como un escenario activo, y se basa en la actividad perceptiva del ciudadano, estableciéndola como parámetro de referencia (Piñón, 2006). Un atributo, que se logra a partir de una serie de operaciones proyectuales que radican principalmente, en cualificar el vacío en relación al lleno y que a grandes rasgos se podrían agrupar en dos ámbitos acción, por un lado, allí donde el edificio toma contacto con la ciudad, esto es, sus plantas bajas y por otro, en donde toma contacto con sus aledaños, es decir en sus lindes.

**El edificio y la cota cero**

El primer ámbito de acción, se constituye por diversas maneras de regular los apoyos de los edificios en la cota cero, con el objetivo de promover la permeabilidad del perímetro de manzana, que se encuentra vedado por la fisonomía de ciudad histórica. De tal manera que se avanza más allá de los umbrales y se amplía el espacio que se encuentra confinado al espesor de vereda y la calle. Esta operación, pone en crisis las categorías estancas de vacío o lleno y de lo público o privado generando una serie de espacios intermedios que dialogan con la ciudad, y amplifican el espacio público (Adamo y Faiden, 2014). Tal registro, es llevado a cabo a partir de dos estrategias, por un lado, colocando una pieza de transición, que preparara el despegue del edifico en altura y resuelve los programas intermedios en el nivel cero. Y, por otro, a partir del ajuste de la estructura sostén, mediante la manipulación de sus secciones y la disposición adecuada de los apoyos, promoviendo que las plantas bajas amplíen su volumen espacial.

La primera estrategia, se puede observar en el edificio ubicado en la esquina de San Martin y Gral. Perón, allí, las circulaciones y servicios se ubican estratégicamente recostadas sobre una de las medianeras y la estructura sostén es llevada al filo exterior de las losas (figura 1) con un doble objetivo, liberar las plantas de interferencias y manejar con mayor libertad la altura entre las mismas. Esta acción, no obedece solo a una solicitud programática, sino que, además, permite regular las profundidades de los cerramientos con libertad.

De este modo el edificio, genera una doble regulación del contacto con el nivel cero, por una parte, desplaza el plomo de carpinterías hacia el interior del lote en planta baja, para ensanchar la vereda y por otro, genera un bloque intermedio de altura y media, suspendido en primer piso, que da escala a la planta baja en relación al peatón y prepara el desarrollo en altura de los pisos de oficina (figura 2).

La segunda operación de este conjunto, es posible advertirla en el edificio ubicado en Araoz 2989 y Salguero. En este caso, las exiguas dimensiones de la parcela parecían impedir cualquier tipo de cualificación del espacio público, sin embargo, a partir de un manejo adecuado de la estructura, y de repensar un programa netamente auxiliar como el de cocheras, donde se propone un recorrido helicoidal de tres alturas. El edificio genera una amplitud espacial en planta baja, al eliminar de allí la masa edilicia y dejar solamente una serie de apoyos que dan lugar a un jardín, que permite miradas cruzadas (figura 3) y sede de modo virtual ese espacio a la ciudad.

Si bien las operaciones son específicas de cada ejemplo, poseen una búsqueda común, la construcción de este nuevo espacio que redefine las relaciones con la línea de origen, y amplifica el aire, que se infiltra dentro del perímetro consolidado de sus vecinos. En ellos la estructura juega un rol fundamental, puesto que permite alterar la atura de sus plantas bajas, y a su vez definir el ámbito de dominio público sin ser agresivo para con el peatón. Ahora bien, cuando este espacio no se puede dejar desprogramado o necesite estanqueidad, se procede a alterar la percepción de dicha línea, a partir de manipulación de la estructura y el cerramiento, que genera transparencias o patios que permitan expandir la dimensión publica de modo visual, operación que veremos más adelante en el edificio de oficinas para American Express en Arenales y Maipú.

**El edificio y sus aledaños**

El segundo ámbito de acción desglosa una serie de manipulaciones formales que tienen por objetivo, articular la relación del edificio con sus aledaños sin constituir medianeras, generar transiciones de contigüidad o deslindar las piezas en su desarrollo en altura, para multiplicar las miradas y las relaciones con el entorno. Nuevamente, tales articulaciones, se resuelven mediante dos estrategias operativas,

por una parte, colocar una pieza de transición, que posibilita el despegue volumétrico del edificio de sus vecinos y por otra, deslindar la pieza por completo, generando un vacío o patio de categoría menor en relación a los ejes divisorios.

La primera estrategia de este grupo, podemos observarla en el edificio ubicado en la calle Arenales 707 y Maipú. En este ejemplo su estructura formal de losas sucesivas de modo horizontal solo se ve interrumpida en sus lindes, sitios en los cuales, se alojan las circulaciones verticales y los servicios, elementos que ofician de articuladores del edificio con sus aledaños (figura 4).

A su vez esta acción permite liberar de elementos las plantas para soportar múltiples solicitaciones programáticas, sin alterar la condición formal de bandas horizontales y fomentar, ventilaciones y miradas cruzadas entre el corazón de manzana, el interior del edifico, la vereda y la calle de modo permanente en todo su perímetro.

De esta manera, tal y como sucedía en el edificio de Araoz y salguero, las definiciones espaciales estancas de público privado o de lleno y vacío son puestas en crisis, al generarse espacios intermedios que desdibujan los limites devenidos de la unidad parcelaria y/o catastral. De modo que, el edificio posee un límite admirativo que no coincide con su confín espacial y las relaciones que lo definen se agotan donde ya no alcanza la mirada (Piñón, 2006).

La última de las estrategias enunciadas, consiste en deslindar el edificio, romper la continuidad del tejido compacto, y generar así vacíos que ofician de articuladores entre el nuevo edificio y sus aledaños. Esto lo podemos percibir al observar el edificio de oficinas ubicado en Cerrito y Viamonte, este, no establece una vinculación física con sus vecinos, y opta por despegar el volumen de los lindes para ponerlo en relación al espacio urbano de la Av. 9 de Julio (figura 5). Este ejemplo, da cuenta de las relaciones anteriormente enunciadas y del entendimiento de la

ciudad como escenario activo, en el cual los edificios atienden a la experiencia del ciudadano.

La decisión jerárquica en relación al lugar es articular una placa con un núcleo de circulaciones y servicios recostado sobre una de sus caras y retirarla de las líneas divisorias, para dar lugar a una rampa de coches en planta baja y generar un patio de servicios, de este modo, un volumen exento y de geometría absoluta, multiplica las caras libres, libera el espacio aéreo y ensancha las dimensiones del lote, de modo tal, que sobrepasa los límites administrativos impuestos por la parcela, para relacionarse de esta manera, con la trama de la ciudad, con la línea de vacío de la calle y la secuencia de edificios alrededor (figura 6).

Por último, vale aclarar que estas estrategias, no son absolutas, es decir, los ejemplos analizados no utilizan una u otra de modo taxativo, sino que, las mismas forman parte una compleja trama de relaciones, lo expuesto en el texto fue un recorte subjetivo, realizado a los efectos de que el relato adquiera verosimilitud y se agote en sí mismo, como si de un proyecto se tratara. Ahora bien, cada uno de los casos expuestos, expresa como las propuestas urbanas de la cultura moderna, su sistema de valores formales y su legado de ideas e instrumentos operativos pregonan un modo distinto de ordenar la ciudad, un paradigma, que propone un escenario urbano donde la manzana pierde su carácter compacto, convirtiéndose en espacio abierto, privado, pero de uso público y donde, edificación y espacio libre son elementos relacionados por complementariedad (Martí Aris, 1997).

**Conclusiones**

Los casos abordados en este escrito activan las posibilidades implícitas en la condición de parcela y la de sus alrededores, convirtiéndose en un elemento de mediación y referencia. Siendo capaces de sortear y de usar en su favor los lineamientos dispuestos en los códigos urbanos y de edificación, a partir de una

combinatoria inteligente de elementos arquitectónicos en conjunto con un abordaje consciente de las circunstancias específicas del sitio que se presentaban al momento de iniciar cada intervención. Ordenan el sitio y establecen nuevas relaciones entre arquitectura y ciudad, mediante la construcción de espacios intermedios en los que se desarrollan diversas actividades, ámbitos efímeros, que afianzan los vínculos con sus lindes. Potencian distintas situaciones de continuidad con la ciudad heredada, al repensar las condiciones de recinto inscriptas en la unidad parcelaria, prolongando umbrales y construyendo relaciones visuales a distintas escalas, entrelazando así los ámbitos público y privado.

En todos los casos, el proyecto cultiva los atributos de los intersticios, de los intermedios y los utiliza como lugares de vinculo. Buenos Aires, se consolidaba como una aglomeración de edificios, mediante el apilamiento en altura y la agregación lateral, sin miramientos ni concesiones de ningún tipo con el entorno urbano y el espacio público. En ella cada nueva intervención era totalmente ajena a lo que había antes o lo que podía llegar después. Al observar los ejemplos, notamos que, en cada intervención, la geometría hace concesiones y/o sesiones de volumen, para dejar espacios privados a uso público y construir nuevos sistemas de orden y de establecer contacto, promoviendo de esta manera, acuerdos de colindancias, retiros, conexiones, intersecciones y solapamientos entre espacio público y privado.

Finalmente, son precisamente los elementos constitutivos de la ciudad histórica, la manzana, la parcela y la calle, el escenario que hace posible esta manera de proyectar, de multiplicar puntos de vista a partir de las nuevas relaciones de los espacios ente sus edificios, y proporciona la posibilidad de prolongar extensiones entre propuestas, y ofician como plataforma de procesos de ejecución y experimentación (laboratorio) de técnicas de proyecto arquitectónico.

**Bibliografía**

Adamo S. – Faiden M. (2014). *Buenos Aires, una descripción elemental*. Ed. Circo M.R.T, Madrid.

Diez, F. (2021). *Buenos Aires y algunas constantes en las transformaciones urbanas*. Buenos Aires. Archivo digital ISBN 978-987-88-2345-4.

Faiden M. (2013). "Guitarras, Botellas, Pipas, Álvarez". *Revista Notas* n°24. Buenos Aires 2013. Ed. CPAU.

Faiden M. (2016). *Los Bajos de los edificios altos*. Tesis de doctorado, lectura; Universidad Politécnica de Catalunya. España.

Herreros (2004). El sueño de Le Corbusier. "Je n'existe dans el vie qu'à condition de voir". *Massilia: anuario de estudios le Corbusierianos* p. 32-37. Barcelona. Ed. Furcación caja de arquitectos.

Liernur J. Francisco (2001). *Arquitectura Argentina del siglo XX: La construcción de la modernidad*. Buenos Aires. Ed. F.N.A.

Maestripieri, E. (2008). *Cultura urbana, paisaje y proyecto en la arquitectura moderna rioplatense*. Tesis de doctorado, lectura; Universidad Pablo de Olavide. España.

Martí Aris (2000) *Las formas en la residencia de la ciudad moderna*. Barcelona. Ed. UPC.

Martí Aris (1997) "La manzana en la ciudad contemporánea: Integración del campo en la metrópoli actual". *Urbanismo COAM - Revista oficial del colegio de arquitectos de Madrid* N°31 pág. 6-11. Madrid. Ed. Colegio de arquitectos de Madrid.

Martí Aris (2005) A. *La cimbra y el arco*. Barcelona. Ed. Fundación Caja de arquitectos.

Martí Aris (2005) B. *Silencios elocuentes*. Barcelona. Ed. UPC.

Martí Aris (2014). *Las variaciones de la identidad*. Barcelona. Ed. Fundación Caja de arquitectos.

Piñón Helio (2006). Teoría del proyecto. Barcelona. Ed. UPC.

Piñón Helio (2008). *El formalismo esencial de la arquitectura moderna*. Barcelona. Ed. UPC.

Piñón Helio (2018). Ciudad discontinua, pero ordenada. Fuente: https://helio-pinon.org/proyecto-ciudad_discontinua_pero_ordenada_i75789.Recuperado: febrero 28 de 2025.

Piñón Helio (2023). *Observaciones elementales sobre el proyectar*. Madrid. Ediciones Asimétricas

Varas A. (1997). *Buenos Aires – Metrópolis*. Buenos Aires. Ed. CP 67.

**Casos de estudio:**

Alberto y Luis Mórea (1959). Edificio Araoz y Salguero. Buenos Aires. Nuestra arquitectura. Marzo de 1963, N°400, p. 22/27.

Amancio Williams (1965). Laboratorio en Calle Juncal. Buenos Aires. Fuente: https://www.amanciowilliams.com/archivo/laboratorio-en-calle-juncal. Recuperado junio 5 de 2024.

Amaya; Devoto; Lanusse; Martin; Pieres; Lanari (1964). Edificio FIAT. Buenos Aires. Guía práctica de arquitectura, Buenos Aires 1925 – 2025, p. 128/129.

Antonio Bonet, Abel López Chas, Vera Barros (1939). Casa de estudios para artistas. Paraguay 894, CABA. Nuestra Arquitectura, nro. 125, enero 1939.

Coppola/Molinos (1961). Edificio Arcos 1357. Buenos Aires. Fuente: https://labda.com.ar/portfolio/edificio-ohiggins-1368/. Recuperado junio 5 2024.

Ferrari Hardoy (1960). Edificio Moldes. CABA. Torrado; Robinson (2012) Revista Arquis N°3: Patrimonio Moderno 1940-60.

Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan (1941). Edificio de viviendas, Los Eucaliptus. Virrey del Pino 2446. Nuestra arquitectura, nro. 301, enero 1954.

Jorge Ferrari Hardoy (1961). Edificio Av. Las Heras 2435.CABA. Torrado; Robinson (2012) Revista Arquis N°3: Patrimonio Moderno 1940-60, P.144.

Mario Roberto Álvarez (1954). Teatro General San Martín. CABA. Mario Roberto Álvarez obras 1937-1993.

Mario Roberto Álvarez (1954). Teatro General San Martin sector Sarmiento. CABA. Mario Roberto Álvarez obras 1937-1993.

Mario Roberto Álvarez (1964). Vivienda colectiva Paraguay 1283 y Talcahuano. CABA. Mario Roberto Álvarez obras 1937 – 1993, p.114.

Mario Roberto Álvarez, Aslan y Escurra, Alfredo Joselevich, Alberto Ricur (1965). Bank Of América teniente General Domingo Perón 525. Mario Roberto Álvarez obras 1937 – 1993, p.100/101.

Mario Roberto Álvarez (1966). Vivienda colectiva Panedile I. Buenos Aires. Mario Roberto Álvarez obras 1937 – 1993, p.110/111.

Mario Roberto Álvarez (1966). Edificio Finafor. CABA. Mario Roberto Álvarez obras 1937-1993.

Mario Roberto Álvarez (1964/66). Escuela Belgrano Day School. CABA. Mario Roberto Álvarez obras 1937-1993.

Mario Roberto Álvarez (1969). Vivienda colectiva Figueroa Alcorta 3010. CABA. Mario Roberto Álvarez obras 1937 – 1993, p.136/137.

Mario Roberto Álvarez (1971). Bolsa de Comercio. CABA. Mario Roberto Álvarez obras 1937 – 1993, p.162/165.

Mario Roberto Álvarez (1972). Banco Popular Argentino. Florida 199. Mario Roberto Álvarez obras 1937 – 1993, p.81/85.

Mario Roberto Álvarez (1985). Edificio de Oficinas American Express. Arenales 707, esq. Maipú. Mario Roberto Álvarez, Obras 1937 – 1993, 228-231.

Wladimiro Acosta (1942). Edificio Figueroa Alcorta 3024. Buenos Aires. Nuestra arquitectura, nro. 168, enero 1943.

Docentes Historia y teoría III Universidad de Flores sede Comahue:

- Profesor asociado: Arq. Mg. Carlos Menna.
- Profesor adjunto: Arq. Mg. Guido Cirillo.
- Jefe de trabajos prácticos: Arq. Lucas Menavide.
- Profesor invitado: Arq. German J. Gatica.

Alumnos Universidad de Flores Sede Comahue:

Bravo Paula - Ercole Camila - Peña Facundo - Quilodrán Yennifer - Broilo María - Dalla Villa Franco - Benedetti Lucia - Sueldo Rocío - Sánchez Luz - Grande Pablo - Aliotti Bianca - Gutiérrez Lucia - Sansone Micaela - Knotek Rocío - Flores Guadalupe - Ortega Torres Ricardo - Pinolini Valentina - Pelaez Emanuel - Jerónimo Lopepe - Pérez Juan Pablo – Aguirre Matias – Barrera Franco – Fedorco Catalina – Balvuena Agustina – Grima Florencia – Jara Florencia – Varelli Lucas – Puyo Victoria- Capellini Micaela – Suane Camila.

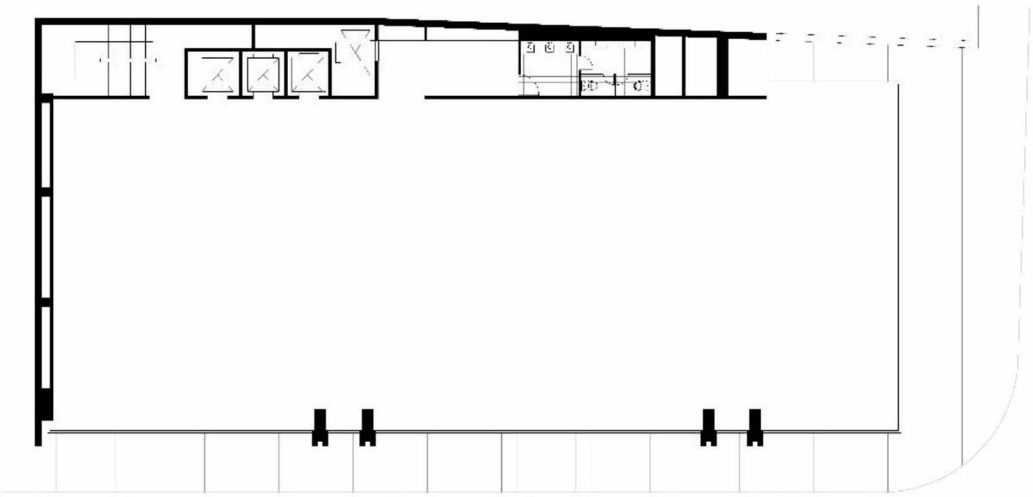


Figura 1. Planta tipo, edificio Ex Bank Of América. San Martin 200 y Gral. Perón. Fuente: Redibujo producido en taller, Flores Guadalupe - Capellini Micaela.




Figura 2. Imagen peatonal, Ex Bank Of América. San Martin 200 y Gral. Perón. Fuente: Registro fotográfico del viaje de estudios, Grande Pablo

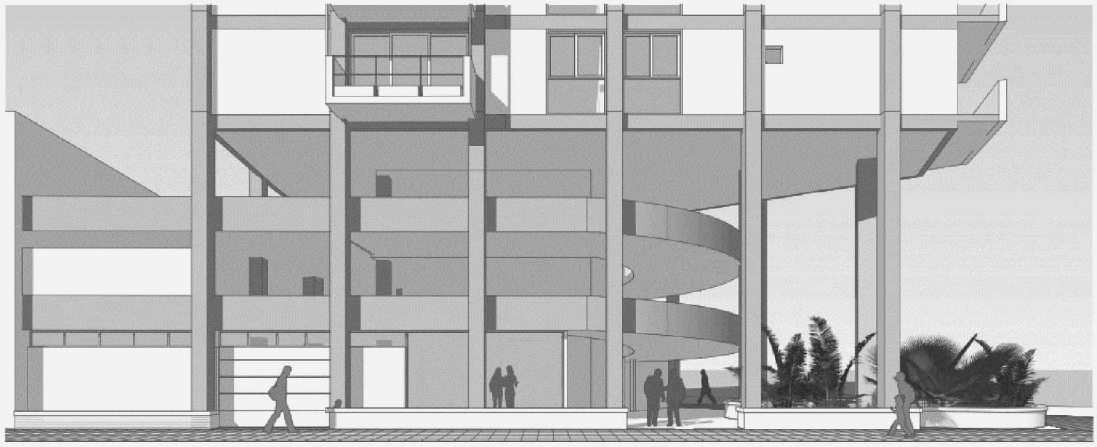


Figura 3. Perspectiva peatonal, edificio de viviendas en Araoz 2989 y Salguero. Fuente: Redibujo producido en taller, elaboración propia.

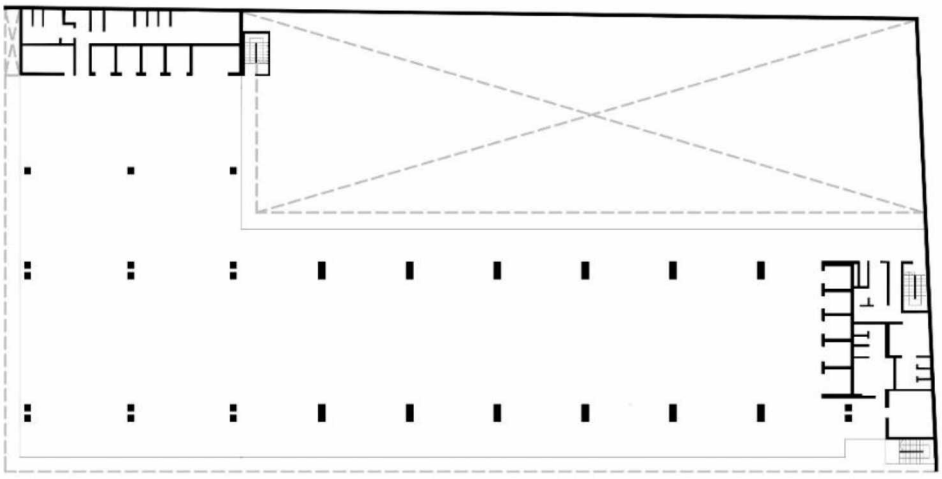


Figura 4. Planta tipo, edificio American Express. Arenales 707, esq. Maipú.Fuente: Redibujo producido en taller, Peña Facundo - Quilodrán Yenifer.

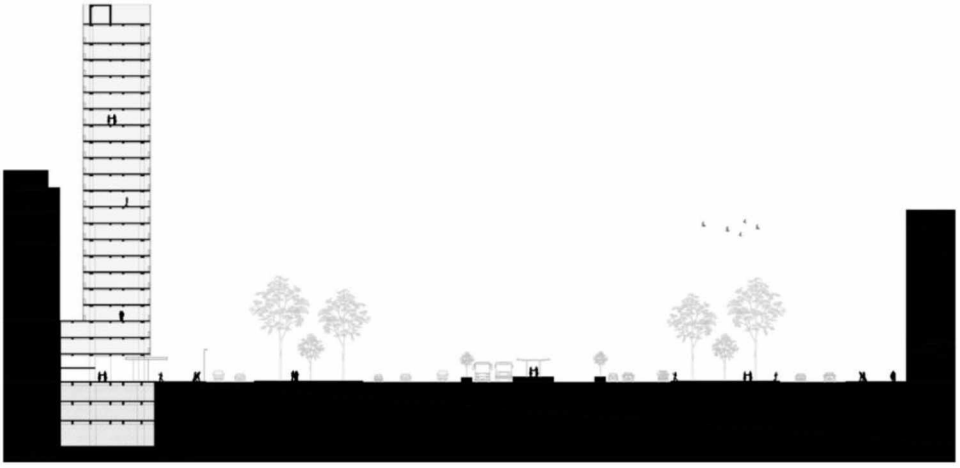


Figura 5. Edificio Fiat Concord, sección transversal, Avenida 9 de Julio. Fuente: Redibujo producido en taller, Alliotti Bianca – Gutiérrez Lucia.

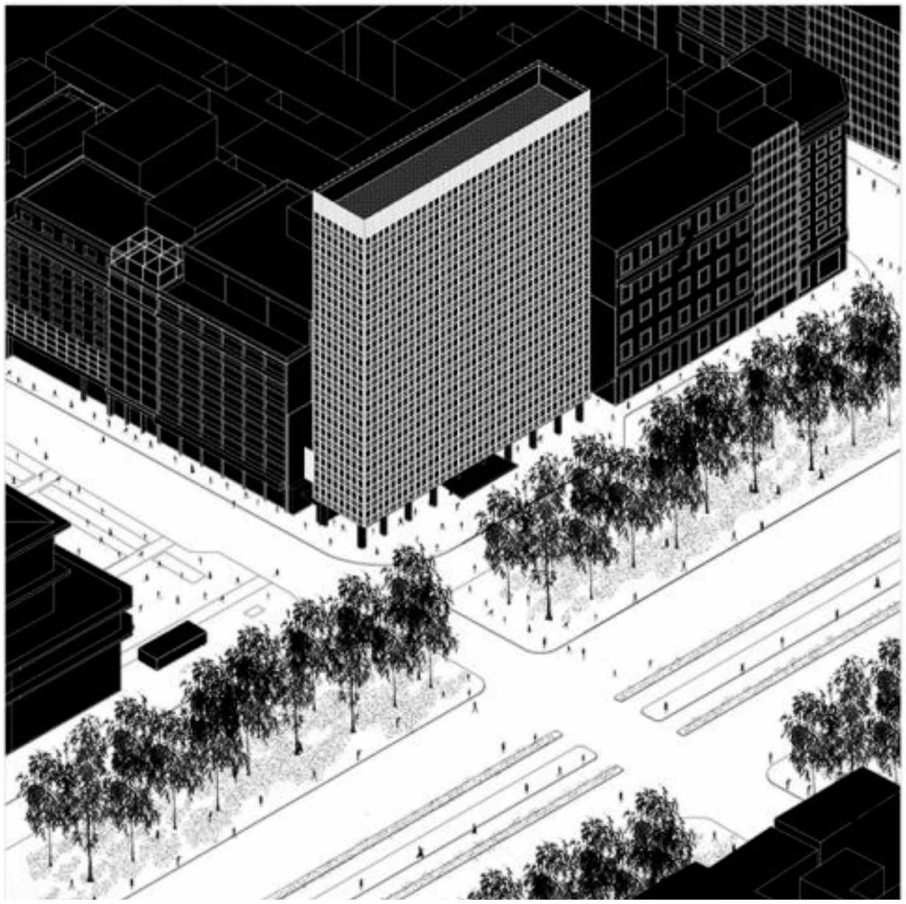


Figura 6. Edificio Fiat Concord, perspectiva axonométrica, Avenida 9 de Julio. Fuente: Redibujo producido en taller, Alliotti Bianca – Gutiérrez Lucia.

# Reflexiones sobre el impacto del edificio del Instituto de Previsión Social en el paisaje urbano de San Miguel de Tucumán

**Gabriela Neme Araujo**
Instituto de Historia y Patrimonio, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina
gnemearaujo@herrera.unt.edu.ar

## El bloque en altura

Durante las décadas de 1940 a 1960, las ciudades latinoamericanas experimentaron un acelerado proceso de expansión y crecimiento urbanos, que transformaron su paisaje arquitectónico, impulsado por diversos factores sociales, económicos y culturales tales como la industrialización, la migración interna y cambios en la estructura económica de la región. Como consecuencia, surgieron nuevas demandas de vivienda y espacios de trabajo, por tanto, aparecieron nuevos programas arquitectónicos como los bloques en altura. Se convirtieron en una solución para la creciente densidad poblacional y la necesidad de optimizar el uso del suelo en áreas urbanas cada vez más congestionadas. Estos edificios proporcionaban una mayor cantidad de unidades habitacionales o espacios de oficinas en comparación con las construcciones de menor altura, permitiendo así acomodar a una mayor cantidad de personas en un espacio limitado. Su inserción en la trama urbana resultó fundamental para la planificación y el proceso de modernización de las metrópolis que se venía acaeciendo (Untermann, 1984).

Sin embargo, la aplicación de estas tipologías generó opiniones encontradas, ya que muchos expertos sostenían que se encuentran desconectadas de su entorno urbano al no considerar el contexto natural y arquitectónico circundante. También afirmaban que imponían estilos de vida ajenos a las tradiciones locales y parecían ser imitaciones de obras extranjeras, por seguir el lenguaje de las corrientes arquitectónicas internacionales como el movimiento moderno, pero a la vez

utilizaron materiales y técnicas de construcción tradicionales de la región (Preciado Santa, 2017).

En Latinoamérica el bloque en altura presentó variaciones regionales significativas en relación a Europa en donde fue concebido como respuesta al déficit habitacional post Segunda Guerra Mundial, mientras que en el contexto local se adaptó para satisfacer las necesidades de vivienda de las personas que migraron desde áreas rurales a las ciudades. En este contexto, se suscitan múltiples y singulares articulaciones entre las tradiciones locales y los desarrollos introducidos a partir de modelos externos, no se trataba ya de hacer "tabula rasa" en las ciudades y empezar todo de nuevo a la manera de Le Corbusier, sino de conjugar las nuevas posibilidades que ofrecía el desarrollo tecnológico, con la calidad ambiental y social de la ciudad heredada. Se buscaba proponer la generación de la mayor diversidad posible en cuanto a densidad de ocupación, lo que derivó en el uso de tipos distintos (Mackay, 1979).

En este escenario surgió la propuesta del "Edificio para la Caja de Jubilaciones y Pensiones de la Provincia de Tucumán y edificio de Renta" que incluyó una mixtura de funciones: las administrativas, las viviendas con sus servicios y las recreativas. Se implantó dentro del casco histórico de San Miguel de Tucumán, a tan solo tres cuadras de la plaza principal, en el ángulo sudoeste de la esquina atravesada por las calles Las Piedras y 9 de julio. El lote fue transferido a la "Caja de Jubilaciones y Pensiones de la Provincia de Tucumán, Institución Mutual y de Previsión" -hoy Instituto de Previsión y Seguridad Social de Tucumán (IPSST)- por el Poder Ejecutivo en forma gratuita, destinado a la construcción de su sede propia. Era un terreno de amplias dimensiones: 71,12 por 36 metros sobre el que se asentó esta "mole" de diez pisos que contenía a las 17 oficinas de la Institución, 123 departamentos, cochera con taller y lavadero de autos en el subsuelo, y un restaurante y confitería en el último piso. Por ese entonces fue el edificio más elevado de la ciudad con una altura

total de aproximadamente 45 metros, por lo que se consideró un "rascacielos" (Páez de la Torre, 2015).

Su construcción comenzó el día 26 de agosto de 1949 y, según el acta de replanteo de obra, estuvieron presentes el director técnico y representante de la Caja de Jubilaciones Arquitecto Luis M. Diaz Andrieu, el Ingeniero Civil Víctor M. Canelada por el Departamento de Obras Públicas de la Provincia de Tucumán y el Señor Salvador Sollazo integrante de la Empresa contratista de la obra Sollazo Hermanos, ganadora de la licitación privada a la que se habían presentado además: Vicente Meloni, Felipe Goldenberg, Luis N. Gronda y la Empresa Rodríguez Drago. La inversión demandó 21 millones de pesos y la construcción se realizó bajo la presidencia de Raúl Caínzo. Según las bases de licitación, la obra debería finalizar el día 27 de agosto de 1951, tras 24 meses de ejecución, sin embargo, fue inaugurado el 25 de octubre de 1952, durante la gobernación de Luis Cruz (Iovane de Alija, 1993).

**Particularidades tipológicas, programáticas y urbanas**

Contemporáneos al "Edificio para la Caja de Jubilaciones y Pensiones de la Provincia de Tucumán y edificio de Renta" se desarrollaron a nivel internacional propuestas como la de Le Corbusier quien venía experimentando, desde el año 1934, la tipología del bloque aislado que alcanzó su máxima evolución en la Unidad de Habitación de Marsella, diseñada entre 1945 y 1946. Este edificio se transformó en paradigmático y dejó como legado 3 conceptos clave: "la reflexión constante sobre la arquitectura y el paisaje, la agrupación vertical de los componentes urbanos de la ciudad jardín[134] y la unidad de vivienda que concreta una forma de vida moderna". Mientras que a nivel regional se construían ejemplos como el bloque de residencias

[134] Ciudad jardín vertical, es denominada por Le Corbusier: "crea un fenómeno social productivo en que lo individual y lo colectivo se equilibran en una justa repartición de las funciones de la vida diaria (Preciado Santa, 2017, pág. 28)".

de la Ciudad Universitaria en San Javier, Tucumán y el Bloque Salta en el Cerro San Bernardo, Salta (figuras 1 y 2).

A partir de la lectura de la evolución histórica del tema, se toman tres aspectos iniciales para el análisis del objeto de estudio:

1. Escala: el edificio responde a las necesidades demográficas y de rentabilidad ligadas a la inversión del IPSST. Esto incidió en la determinación de su altura en un total de 10 de plantas, cuyo partido arquitectónico planteó una separación funcional: por un lado, la función oficinas, y por el otro la vivienda, con sus correspondientes núcleos de circulación vertical. La estructura, se impuso en el paisaje urbano de San Miguel de Tucumán, generando un gran impacto por su imponencia y solidez. Se trató de un volumen compacto, que determinó un gran salto de escala con respecto a su entorno compuesto por viviendas de baja altura y rodeado por angostas calles corredor del área central de la ciudad, generando una fuerte tensión con el tejido urbano existente (figuras 3 y 4).

2. Emplazamiento: a diferencia de los sitios aislados o exentos en donde se implantaban los bloques internacionales, el Edificio del ISSPT se inserta en medio de la trama urbana cuadricular, típica del urbanismo colonial. La fachada Este (sobre calle 9 de julio) se extiende sobre todo el ancho del lote, es la de mayor longitud y muestra una clara diferenciación en el tratamiento volumétrico revelador de las funciones que contiene: el bloque correspondiente a las oficinas que se apoya directamente sobre el terreno, y el bloque de viviendas sobreelevado mediante pilotes para liberar el suelo y generar continuidad espacial y visual entre el espacio público y el interior. Mientras que la fachada Norte (sobre calle Las Piedras) es la de menor longitud y también se extiende sobre todo el ancho del lote. Las peculiaridades del terreno fueron condicionante de las decisiones de emplazamiento del conjunto, definieron notablemente el resultado final y están estrechamente vinculadas a la agrupación de las funciones internas. Un factor

condicionante seguramente resultó la legislación vigente, que solicitaba dejar un gran espacio hacia el interior de manzana, a modo de pulmón verde (figura 5).

Sobre estos se apilan las plantas que contienen desde el piso 1 al 8 las oficinas y departamentos, organizadas según una modulación de 5,20 mts por 6,20 mts, marcada por las columnas (figura 6). El piso 9 es el estrato que corona el conjunto, contiene más departamentos y una terraza amplia con un resto-bar, servicios anexos (cocina, depósito) y sanitarios, con la posibilidad de ver el paisaje circundante, desvaneciendo los límites entre el espacio público y el interior.

Todos los accesos se encuentran sobre el frente Este; los peatonales se encuentran diferenciados: el institucional para atención al público está sobreelevado mediante una escalinata y retranqueado de la línea municipal, cediendo al espacio urbano una especie de atrio. Por otra parte, dos porches anteceden al palier para oficinas y al hall de los departamentos. Mientras que el acceso vehicular conduce hacia el subsuelo en donde se ubican el garaje, la sala de máquinas de aire acondicionado, superficie para archivos, lavadero mecánico, calderas, incineradores. La incorporación de estos servicios manifiesta la innovación del proyecto, teniendo en cuenta el confort y las nuevas tecnologías como el desarrollo del sistema estructural en hormigón armado.

3. El paisaje: el volumen rompe con el perfil urbano, que tenía una escala doméstica, por lo que no parece prevalecer el sentido de comunidad. Cuenta con balcones que bordean todo el perímetro del volumen y funcionan como elementos de ampliación de los espacios interiores. Respecto a los ventanales, son corridos y sirven como visores del paisaje. Por la implantación del partido arquitectónico se buscó que todos los escritorios y los espacios de vivienda cuenten con iluminación natural, respondiendo a los elementos clave del urbanismo moderno.

**Imagen y paisaje**

Por ese entonces el urbanismo Post-CIAM, plantea como fundamental que la ciudad posea una forma distintiva que permita su reconocimiento, así como también fomente nuestra identificación con ella. Kevin Lynch, en "La Imagen de la Ciudad" (1960), propone analizar la ciudad a través de la identificación de nodos (plazas), sendas (calles), mojones (monumentos) y distritos (barrios), restableciendo así el valor de los elementos tradicionales en el tejido urbano. Esta visión busca evitar la monotonía y el tedio, promoviendo la diversidad y la vitalidad en el paisaje urbano para enriquecer la experiencia cotidiana de sus habitantes y fortalecer su sentido de pertenencia. Bajo esta visión, el "Edificio para la Caja de Jubilaciones y Pensiones de la Provincia de Tucumán y edificio de Renta" se transformó en un hito en San Miguel de Tucumán, por su escala y dimensiones que impactaron en el paisaje urbano del área central, así como también por su estética. Responde a los lineamientos del movimiento moderno, vinculado al racionalismo. Es un volumen prismático puro, de aristas vivas, desornamentado, de líneas horizontales marcadas por aleros y balcones y ventanales modulados. En un sector de planta baja, se desarrolla una planta libre por estar sobreelevada por columnas tipo pilotes. Se encuentra revestido en mármol travertino combinado con mayólicas, dándole una imagen sobria, atemporal y trascendente. Muestra una diferenciación entre basamento, el cuerpo central y el remate, coronado por el volumen del tanque de agua. Los amplios espacios interiores son concordantes con la volumetría exterior, despojados y funcionales.

**Consideraciones finales**

A pesar de las críticas recibidas, esta tipología de bloque en altura utilizada para el "Edificio para la Caja de Jubilaciones y Pensiones de la Provincia de Tucumán y edificio de Renta" desempeñó un papel significativo en la transformación de nuestras ciudades, ofreciendo soluciones a problemas de vivienda, espacios de trabajo y densidad poblacional. Se constituyó como nuevo programa arquitectónico

para dar respuestas a las necesidades de urbanización y crecimiento demográfico de la época y contribuyó a la evolución del paisaje urbano de la región por insertarse en un entorno que ya había iniciado su transformación algunas décadas antes. Este edificio logró conjugar las nuevas posibilidades que ofrecía el desarrollo tecnológico, con la calidad ambiental y social de la ciudad heredada, transformándose en un verdadero hito urbano de San Miguel de Tucumán y hoy en día, parte de nuestro Patrimonio Moderno.

## Bibliografía

Ezcurra, M., & Puig, M. W. (s.f.). *Efemérides de Tucumán*. San Miguel de Tucumán: Archivo Histórico de la Provincia de Tucumán.

Iovane de Alija, J. E. (1993). *Historia institucional de la Previsión Social en la Provincia de Tucumán.* San Miguel de Tucumán: Instituto de Previsión Social de Tucumán.

Mackay, D. (1979). *Viviendas plurifamiliares. De la agregación a la integración.* Barcelona: Gustavo Gili.

Páez de la Torre, C. (2015). *La inauguración del edificio de Previsión Social.* La Gaceta.

Preciado Santa, C. (2017). *Habitar en Latinoamérica. Vivir al aire libre en la vivienda colectiva moderna.* Universidad Nacional de Colombia.

Untermann, R. y. (1984). *Conjuntos de viviendas. Ordenación urbana y planificación.* México: Gustavo Gili.

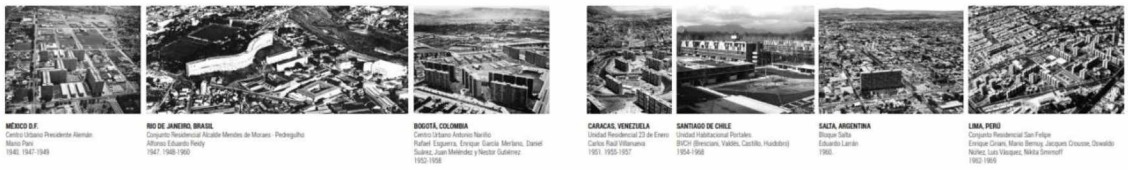



Figura 1: Bloques en altura en Latinoamérica
(Preciado Santa, 2017, págs. 14-15)

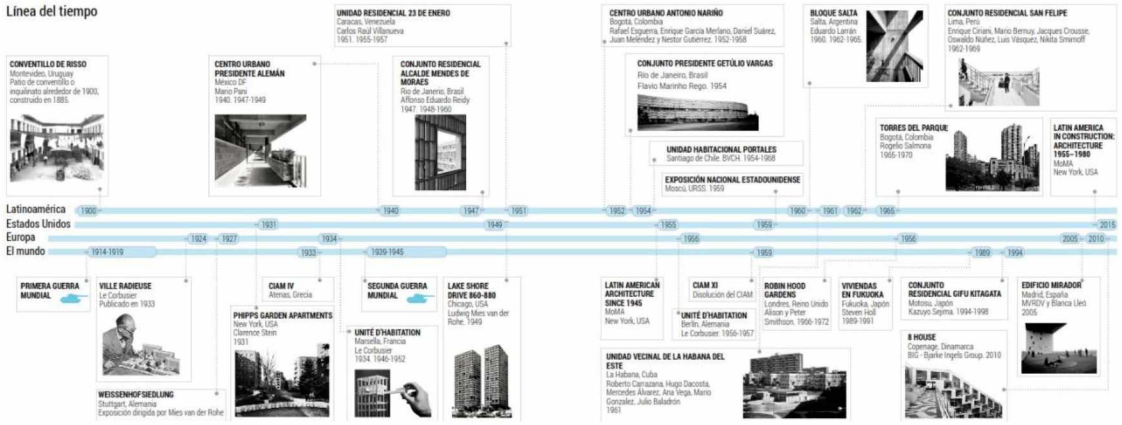



Figura 2: Línea del tiempo internacional y regional sobre los bloques en altura
(Preciado Santa, 2017, págs. 48-49)




Figura 3: Frente Norte sobre calle Las Piedras
(Fuente: página web Fotos antiguas de Tucumán)



Figura 4: Contrafrente oeste. Vista del edificio desde calle General Paz.
(Fuente: Archivo Histórico de la Provincia).



Figura 5: implantación del edificio en el tejido urbano
(Elaboración propia sobre imagen de Google maps, 2024)

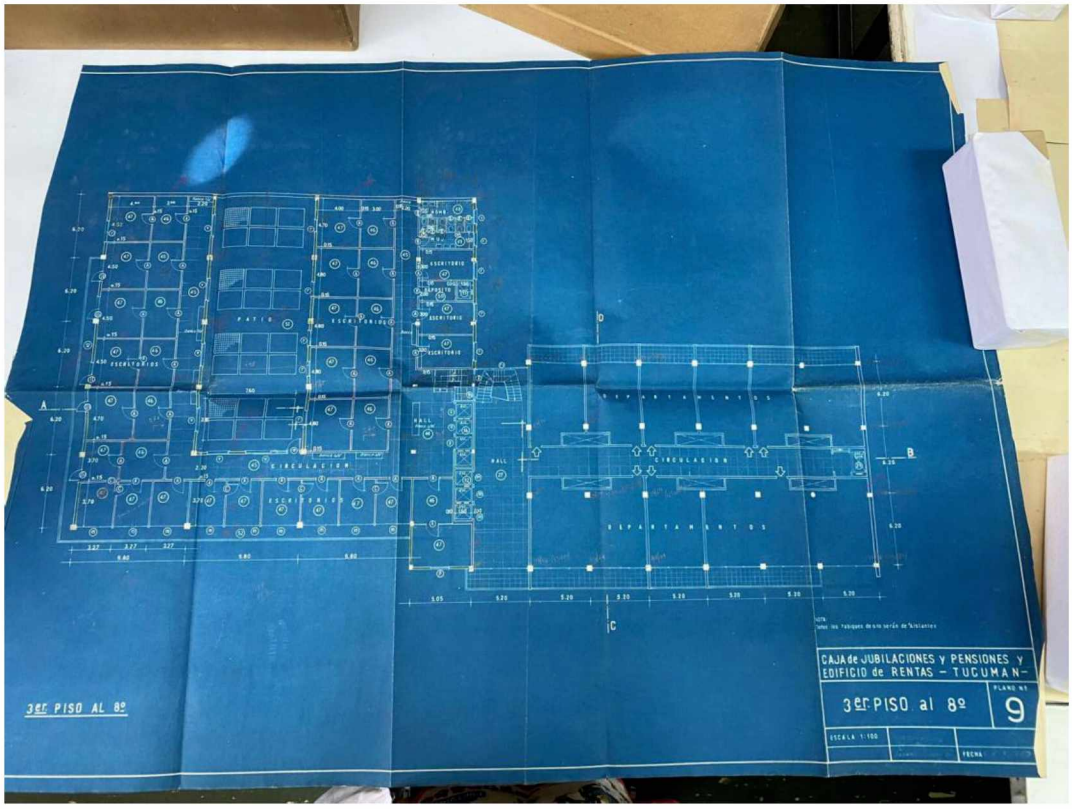



Figura 6: planta tipo pisos 3 al 8, Edificio para la Caja de Jubilaciones y Pensiones de la Provincia de Tucumán y edificio de Renta
(Archivo Empresa Sollazo Hermanos en Centro Documental, FAU, UNT)

# Volver al centro. Reflexiones en torno al Centro Administrativo Gubernamental de la Provincia de Santa Fe (1967/1971)

**Cecilia Parera**
Instituto de Teoría e Historia Urbano Arquitectónica. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad Nacional del Litoral
ceciliaparera@gmail.com

## Introducción

Hacia mediados de la década de 1950 la construcción de edificios en altura se multiplicó en las principales ciudades del país, jalonada por la creciente densificación de las áreas centrales, la disponibilidad de materiales y técnicas inéditas, y las transformaciones en cuestiones regulatorias. Las torres de departamentos y las sedes administrativas de empresas internacionales recientemente radicadas en el país son claros ejemplos de este proceso. El sector público, por su parte, encontró en esta tipología una respuesta adecuada para alojar sus, en constante aumento (Parera, 2023). Dentro del amplio corpus de torres construidas por el Estado en el período de estudio, esta ponencia aborda, desde una perspectiva histórica, el Centro Administrativo Gubernamental de la Provincia de Santa Fe (CAGPSF),[135] proyecto elaborado por arquitectos cordobeses y presentado al concurso de antecedentes y precios concretado en 1967.

La metodología utilizada para la elaboración de este trabajo es cualitativa y de tipo exploratoria. La investigación documental en archivos y fuentes primarias fue articulada con entrevistas desestructuradas a actores vinculados con el caso, así como con un relevamiento bibliográfico para construir el campo de ideas que

[135] Si bien el edificio es frecuentemente mencionado como "Centro Cívico", la autora ha resuelto mantener su denominación original, que deja en evidencia el programa limitado a oficinas de trabajo administrativo para el que fue pensado, sin considerar otras funciones recreativas, simbólicas y de esparcimiento que contemporáneamente se vinculaban con la idea de centro cívico, particularmente en el marco del debate disciplinar en torno al "corazón de la ciudad". Este abordaje más integral puede identificarse en la propuesta del Centro Cívico de Tres de Febrero (1963) y en el Centro Cívico de la Villa El Chocón (1968/1972).

caracterizaba al contexto de producción del proyecto. En particular, se adoptaron como insumos relevantes para su lectura las demandas estatales que gestaron la obra, los lineamientos planteados en las bases del concurso y las singularidades constructivas de la propuesta ganadora, entre otros factores.

**Torres administrativas para Santa Fe**

A finales de 1966 el Poder Ejecutivo de la Provincia de Santa Fe, a cargo del contralmirante Eladio Modesto Vázquez,[136] ordenó al Ministerio de Obras Públicas la definición de una zona a remodelar en proximidades del Parque del Sur de la ciudad capital, con el fin de ejecutar el CAGPSF. La propuesta consideraba la expropiación de las dos manzanas al sur de la Casa de Gobierno, así como la demolición de las construcciones precarias que ocupaban parte de su predio.

No era la primera vez que se proponía la refuncionalización de este sector privilegiado de la ciudad, ubicado en el área fundacional. En 1938 había formado parte del anteproyecto elaborado por el ingeniero-arquitecto Ángel Guido para el "Gran Parque y Centro Cívico e Histórico Monumental", en el que –como muestra la figura 1- aún perduraba la lógica compositiva academicista (Guido, 1939). Sin embargo, en el proyecto definitivo se redujo sustancialmente la superficie a expropiar y las manzanas mencionadas continuaron siendo de dominio privado (Parera, 2018).

Ya desde la década de 1950 se habían multiplicado los reclamos por espacios físicos adecuados y propios para la administración pública santafesina, así como para reducir los gastos en alquileres de las propiedades privadas en las que funcionaban numerosas reparticiones técnicas (Redacción, 1953). La decisión de localizar los edificios propuestos en cercanía a la Casa de Gobierno permite reflexionar en dos sentidos. Por un lado, se insertaba en la marcada atención que el sector había

[136] Con el Golpe de Estado cívico-militar producido en junio de 1966, las autoridades constitucionales fueron destituidas, entre ellas el Gobernador de la Provincia de Santa Fe, abogado Aldo Tessio.

recibido en la década de 1960 por parte de la agenda estatal, particularmente con la construcción del tramo sur de la Circunvalación, del Anfiteatro Municipal y de tres torres de vivienda social en el extremo suroeste del Parque del Sur. Las sedes municipales construidas en localidades bonaerenses durante la Gobernación de Anselmo Marini (1963/1966) y el Centro Administrativo Gubernamental de la Provincia de Buenos Aires en La Plata (1971/1987) también se alinearon con esta estrategia de "volver al centro". Por otro lado, muestra la intención de consolidar el área fundacional, que en pocas cuadras concentraba los enclaves más representativos de la ciudad, como la Plaza 25 de Mayo, la Casa de Gobierno Provincial, la Legislatura, el Convento de San Francisco, entre otros. Se trataba de una estrategia de planificación propia del Estado Desarrollista, que buscaba mitigar la tendencia descentralizadora que en los últimos años dominaba, en general, la dinámica urbana de las principales ciudades del país (Gorelik, 2016). Este proceso se había dado con gran incidencia en Santa Fe por el rápido crecimiento urbano hacia el norte (Szupiany, 2021).

En 1967 la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas de la Provincia convocó a un concurso para la definición del anteproyecto del CAGPSF,[137] contando como jurados a los arquitectos Santiago Toretta en representación de la Provincia, Jorge Mansur por los participantes, Raúl Calvo por la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Santa Fe, Flavio Bella por la Universidad Nacional del Litoral y Norberto Nardi por la Municipalidad. En diciembre del mismo año el mencionado tribunal otorgó el primer premio al equipo conformado por la Compañía de Obras Públicas y Civiles (COPyC), los jóvenes arquitectos cordobeses Eduardo Figueroa, Hugo Taboada, Abel Ramírez, Alfredo Troilo y Rafael Mansilla, y el ingeniero Serafino Buzzelli. El segundo premio lo obtuvo la empresa constructora Eduardo Oliva junto a los arquitectos Delia Guzmán, José Artoni y Mario Baldi, y al

[137] El concurso no fue patrocinado por la Federación Argentina de Sociedades de Arquitectos ni fue difundido en las revistas especializadas de la época, lo que permite entender la limitada cantidad de presentaciones concretadas.

ingeniero César Baldás, radicados en Santa Fe. El tercer premio también fue entregado a una firma santafesina, representada por el arquitecto Carlos Mai.[138]

En relación al equipo que obtuvo el primer premio, la empresa constructora tenía vasta experiencia en obras viales e hidráulicas en la región del litoral, por lo que sus antecedentes y solvencia estaban garantizados. Por su parte, los arquitectos habían recibido sus títulos profesionales en la Universidad Nacional de Córdoba hacia mediados de la década de 1950, y mantenían un vínculo como docentes de la institución. A su vez, tenían en su haber otros galardones en presentaciones a concursos, como la primera mención para la sede del Consejo de Difusión Cultural en Tucumán (Figueroa, Ramírez, Troilo y otros profesionales, 1960), la tercera mención para el Colegio Mayor Nuestra Señora de Luján en Madrid (Figueroa, Ramírez y Troilo, 1964) y el primer premio para el Palacio Legislativo de la Provincia de La Rioja (Taboada, Figueroa y otros profesionales, 1966). Sin embargo, el CAGPSF fue el único proyecto que desarrollaron en conjunto.[139] La asociación temporal entre profesionales se había convertido en una práctica frecuente en esos años ante el aumento de las convocatorias a concursos de gran envergadura, el corto plazo de las presentaciones y la mayor complejidad de los programas (Schere, 2008). Es necesario recordar que por estos años el país transitaba un período de marcada inestabilidad política (James, 2003); particularmente tras el Golpe de Estado de 1966 un número importante de profesionales habían sido cesanteados o renunciaron a sus cargos como docentes universitarios o como técnicos en reparticiones públicas, y recibían pocos encargos privados. Es por ello que los concursos se constituyeron en valiosas posibilidades laborales. Es decir, como reflexiona Graciela Silvestri al problematizar sobre el vínculo entre arquitectura y política en estos años de brutal represión, *"los arquitectos siguieron trabajando en sus estudios privados y no*

[138] Se otorgaron dos menciones honoríficas, una al arquitecto cordobés Luis Rébora y su equipo, y otra al grupo encabezado por el arquitecto porteño Arturo Dubourg.
[139] A finales de la década de 1960 Ramírez y Troilo conformaron un estudio profesional junto al arquitecto Luis Rébora, con sede en la ciudad de Córdoba.

*rechazaron los grandes encargos, la mayoría impulsados por concursos estatales*" (2014: 81).

Si bien en el archivo del Ministerio de Obras Públicas no existe registro de las presentaciones realizadas ni del dictamen emitido por el jurado, una nota periodística sobre la exposición de los anteproyectos premiados permite recomponer algunas cuestiones señaladas en las bases del concurso (Redacción, 1967). Una de ellas fue la etapabilidad, esperándose construir el primer "monobloque" próximo al Auditorio Municipal, el segundo atrás de la Casa de Gobierno, y dos más en las manzanas a expropiar, identificables en la figura 2. También se estableció la necesaria liberación de la planta baja de cualquier actividad –excepto núcleos circulatorios-, una superficie de 12.000 $m^2$ por edificio, una altura máxima de 12 pisos y la definición de alguna estrategia de protección climática para las fachadas.

**Sobriedad, sencillez y funcionalidad**

El proceso de adjudicación y firma del contrato fue ágil, entregándose la planimetría definitiva en junio de 1968 e iniciándose las obras de inmediato.[140] Como muestra la figura 3, en términos volumétricos el proyecto fue resuelto como una placa maciza, exenta de las líneas municipales, con unas dimensiones de 35 metros de altura, 75 metros de frente y 20 metros de profundidad. Indudablemente, su escala generaba una ruptura con el tejido bajo y compacto de las manzanas linderas. La mínima huella ocupada por la planta baja, de doble altura y envolvente vidriada, buscaba invadir lo menos posible la continuidad visual y espacial del entorno del parque, cuya reducción había generado cierta controversia en la población local (Redacción, 1968).

[140] El material documental se encuentra resguardado en el Archivo General de la Provincia en Santa Fe (AGPSF). La autora agradece a la arquitecta Ileana Rossi Seluy, a cargo de la Dirección Provincial de Arquitectura e Ingeniería de Santa Fe, y al arquitecto Julio Duré, Subdirector de Proyectos de la mencionada repartición al momento del relevamiento (noviembre 2023), por haber gestionado su puesta a disposición.

Esta solución "suspendida", enfatizada por el retiro de las columnas respecto de la línea de cerramiento exterior de la torre, iba a ser repetida en los otros tres volúmenes idénticos en predios libres aledaños, resultando difícil no asociar con las propuestas vanguardistas desarrolladas por miembros de los CIAM en la década de 1930, con los agrupamientos de las *unités d´habitation* de Le Corbusier, o la configuración de los bloques residenciales de Brasilia, referente insoslayable del debate disciplinar del período (Mumford, 2000).

En relación al programa, cada torre contaba con un subsuelo para servicios, planta baja sólo con núcleos circulatorios y depósito, ocho niveles de oficinas con planta libre, y azotea accesible con vivienda para el mayordomo y sala de máquinas. En la figura 4 es posible visualizar el núcleo de servicios, con sanitarios, escaleras y ascensores, que fue ubicado en el centro de la planta tipo, sobre el sector oeste, buscando reducir las distancias de traslado de quienes trabajaban y maximizar el área disponible para la libre organización de las oficinas. Cabe señalar que por estos años la confianza en el progreso económico, y por ende la necesidad de estructuras administrativas acorde a un crecimiento marcado, regía las políticas del Desarrollismo (Müller, Shmidt, 2020), lo que permite entender la aspiración a contar con 20.800 $m^2$ de oficinas entre los cuatro edificios.

La solución estructural deja en evidencia la experiencia alcanzada por la empresa constructora adjudicataria en el uso del hormigón armado, siendo un "procedimiento único" según los periódicos de la época (Redacción, 1969: 4). Los elementos fueron resueltos en hormigón armado volcado *in situ*, contando con una platea continua, una grilla de columnas de robusta sección rectangular, vigas planas y losas nervuradas en una dirección. Resulta particularmente destacable la mínima sección de las vigas de borde y las pantallas de los antepechos, como se identifica en la figura 5, acorde a la normativa vigente al momento del cálculo (Centro,

1964).[141] Una vez retirados los encofrados, el material quedaba a la vista, logrando una estética inacabada que era frecuentemente utilizada por estos años en obras de gran escala (Rigotti, 2012).

Las fachadas, por su parte, reflejan la simetría e isotropía de las plantas. Mientras los frentes al norte y al sur fueron planteados ciegos, salvo un pequeño paño fijo por nivel, las fachadas al este y al oeste articulan delgadas franjas horizontales de hormigón armado y de aventanamiento corrido. Como protección climática se incorporó un complejo sistema independiente de persianas con lamas fijas horizontales de aluminio anodizado, las que se deslizaban verticalmente por una exoestructura de bastidores. Estas placas, visibles en las figuras 3 y 6, se podían mover verticalmente, logrando liberar a las fachadas principales de su fuerte horizontalidad. La propuesta incluía instalaciones de calefacción central, telefonía, circuito cerrado de televisión, entre otros servicios de avanzada para la época.

Según el diario *El Litoral* de Santa Fe, en diciembre de 1971 se concretó la recepción provisoria del "primer cuerpo" del CAGPSF, dejando en evidencia que para esa fecha aún se esperaba la construcción de las otras tres torres. En el acto, las palabras del director técnico de la empresa constructora, ingeniero Víctor Urciolo, fueron elocuentes respecto de la idea principal que guio la propuesta arquitectónica de los proyectistas, "*resultado común del esfuerzo de un destacado grupo de arquitectos e ingenieros argentinos, autores del proyecto, cuidando con esmero los detalles e ideando novedosas técnicas constructivas para lograr una obra que se destaque por su sobriedad, sencillez y funcionalidad*" (Redacción, 1971: 4).

Por estos años la búsqueda de singularidad formal era una cuestión prioritaria para numerosas torres contemporáneas, como señalara Lala Méndez Mosquera en

[141] Hasta 1978 estuvo vigente el *Proyecto de Reglamento Argentino de Estructuras de Hormigón Armado*, aprobado en 1964, el que definía reducidos márgenes de resistencia remanente. La autora agradece al ingeniero en construcciones Enrique Chiappini por su asesoramiento en relación a las particularidades del diseño estructural de la propuesta.

relación a las obras en ejecución en Catalinas Norte al afirmar que "*ser diferente del vecino es la consigna*" (1982: 15). Sin embargo, este propósito no estructuraba el proyecto del CAGPSF, resultando en una arquitectura atenta a la "*sobriedad y sencillez*". Esta premisa también podría ser asociada a otros edificios administrativos del Estado sin mayores aspiraciones representativas, como la sede del edificio del Ministerio de Obras Públicas de la Provincia de Buenos Aires en La Plata (Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas de la Provincia de Buenos Aires, 1951/1960) y el Mercado Municipal y Cocheras en Bahía Blanca (Mario Goldman, Emilio Gómez Lungo y Horacio Ramos, 1968/1971).

**Recapitulaciones**

En el marco de un período signado por el significativo incremento en la construcción de edificios en altura en el área central de la ciudad de Santa Fe y la acentuación del proceso de extensión de la mancha urbana, el análisis del proyecto para el CAGPSF ha permitido identificar una serie de particularidades.[142]

Por un lado, en relación a la planificación, muestra una profunda voluntad estatal por mantener la representatividad del área fundacional de la ciudad, abonando a la tradición de concentrar edificios institucionales y actividades administrativas en este emplazamiento. En esta línea, la superación de las estrategias compositivas académicas, que caracterizaron las intervenciones estatales de carácter representativo en la primera mitad del siglo XX, se manifestó en la incorporación de lógicas propias del urbanismo moderno de los CIAM para la distribución de las torres en los predios disponibles.

[142] La referencia aquí se plantea en relación al proyecto original del CAGPSF, ya que ha sido sustancialmente modificado. A poco de su inauguración se inició un proceso de sobreutilización de la superficie disponible, ocupando la totalidad de la planta baja, incorporando un entrepiso, fragmentando las plantas libres con tabiques y techando la terraza. El reemplazo del sistema de protección solar y la colocación de múltiples unidades de aire acondicionado sin planificación alguna desvirtuaron sus fachadas. Por otro lado, la falta de recursos dejó en el olvido los tres monobloques faltantes, perdiendo fuerza la voluntad original de marcar una presencia monumental en el área central de la ciudad.

Por otro lado, en términos funcionales el proyecto ganador evitó la determinación organizativa, proponiendo plantas libres de fácil redistribución según las cambiantes condiciones de trabajo de la administración pública; indefinición exacerbada si se considera que la propuesta debía ser replicada en tres torres más. En relación a cuestiones formales, la solución "sobria y sencilla" deja en evidencia que las demandas simbólicas no habían sido una prioridad en el proyecto, en sintonía con la naturaleza administrativa de los usos que alojaría. Sin embargo, serían los aspectos materiales y constructivos los que permitieron destacar al CAGPSF: la arriesgada propuesta estructural y las innovaciones en materia de instalaciones y equipamientos. No es posible soslayar que la disponibilidad de nuevos materiales incorporados en esos años a la industria argentina y el *know how* acumulado por las empresas constructoras y los especialistas del rubro constituyeron piezas clave en estos logros.

**Bibliografía**

Centro para Estudios de Normas Estructurales de Hormigón. 1964. *Proyecto de reglamento argentino de estructuras de hormigón armado*. Buenos Aires: CINEH.

Gorelik, A. (2016). Buenos Aires. La ciudad y la villa. Vida intelectual y representaciones urbanas en los años 1950 y 1960. En A. Gorelik y F. Arêas Peixto. (comps.), *Ciudades Sudamericanas como arenas culturales* (pp. 324–345). Siglo XXI Editores.

Guido, Á. (1939). *Reargentinización edilicia por el urbanismo*. Buenos Aires: Amigos de la Ciudad.

James, D. (2003). *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955/1976). Nueva Historia Argentina, tomo IX*. Sudamericana.

Méndez Mosquera, L. (1982, febrero/marzo). Editorial. *Summa*, (171/172), 15.

Menéndez, E. (2020). La imagen de Catalinas Norte. En L. Müller y C. Shmidt (comps.), *Arquitecturas de Estado: empresas, obras e infraestructuras (1955 – 1975), casos y debates en Sudamérica* (pp. 129-144). Ediciones UNL.

Müller, L.; Shmidt, C. (comps) (2020). *Arquitecturas de Estado: empresas, obras e infraestructuras (1955 – 1975), casos y debates en Sudamérica*. Santa Fe: Ediciones UNL.

Mumford, E. (2000). *The CIAM discourse on urbanism, 1928 – 1960*. Cambridge: MIT Press.

Parera, C. (2018, enero-junio). Proyectar el parque, construir ciudadanía. Conceptos e intervenciones del Estado en la década de 1930. *Revista Registros*, *14*(1), 82-93.

Parera, C. (2023). Representaciones en altura. Exploraciones proyectuales en las torres administrativas de la provincia de Buenos Aires en La Plata (1971/1987)". *Estudios del Hábitat*, *21*(1), 1-21.

Redacción (1953, 19 de mayo). Racionalidad administrativa. Diario *El Litoral*, Santa Fe, 3.

Redacción (1967, 29 de diciembre). Una exposición de anteproyectos del Centro Administrativo Gubernamental ha sido abierta. Diario *El Litoral*, Santa Fe, 4.

Redacción (1968, 21 de octubre). Centro Gubernamental. Diario *El Litoral*, Santa Fe, 4.

Redacción (1969, 22 de enero). Por un procedimiento único en nuestra provincia construyen en esta ciudad el Centro Gubernativo. Diario *El Litoral*, Santa Fe, 4.

Redacción (1971, 1 de diciembre). Recibió el Gobernador el primer cuerpo del Centro Administrativo Gubernamental. Diario *El Litoral*, Santa Fe, 4.

Rigotti, A. (2012, julio). Fósiles de futuro: megaestructuras. *Block*, (9), 18-31.

Schere, R. (2008). *Concursos 1826-2006*. Sociedad Central de Arquitectos.

Silvestri, G. (2014). Alma de arquitectos. Conformación histórica del ´habitus´ de los proyectistas del hábitat. *Registros*, *10* (11), 72-97.

Szupiany, E. (2021). La conformación de Corredores de Expansión Urbana: el caso de una ciudad media de América Latina. *Ciudad y Territorio Estudios Territoriales*, 53, 437-462.




Figura 1: Perspectiva del anteproyecto para el Parque del Sur en Santa Fe (1938). Fuente: Guido, 1939, 53.




Figura 2: Plano área central de la ciudad de Santa Fe, con el perfil de futuros monobloques del CAGPSF; en verde, la torre concretada, en rojo, las otras tres torres propuestas (1967). Fuente: elaboración propia en base a un plano del AGPSF.

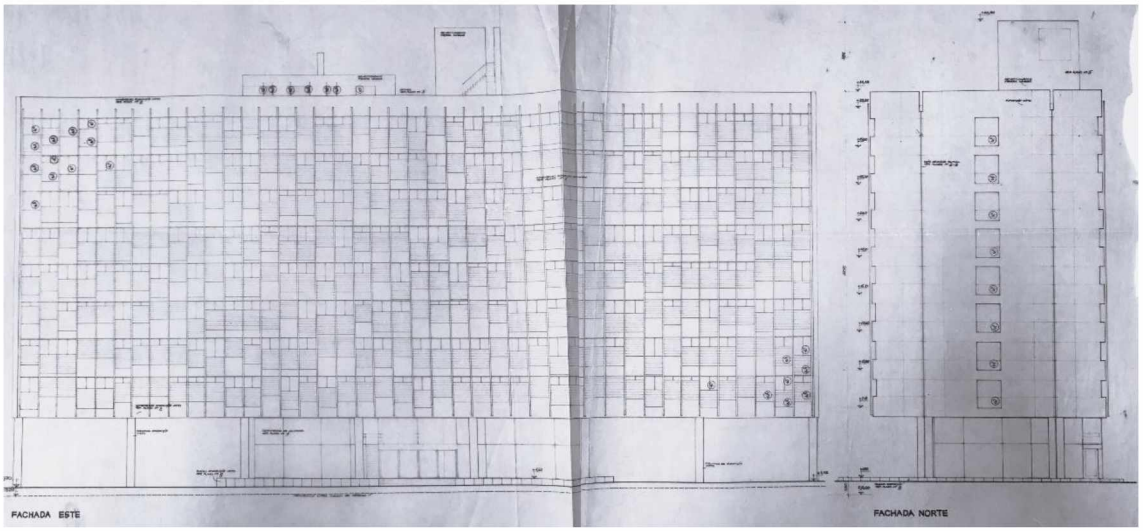



Figura 3: Fachadas Este y Norte del CAGPSF (1968). Fuente: AGPSF.

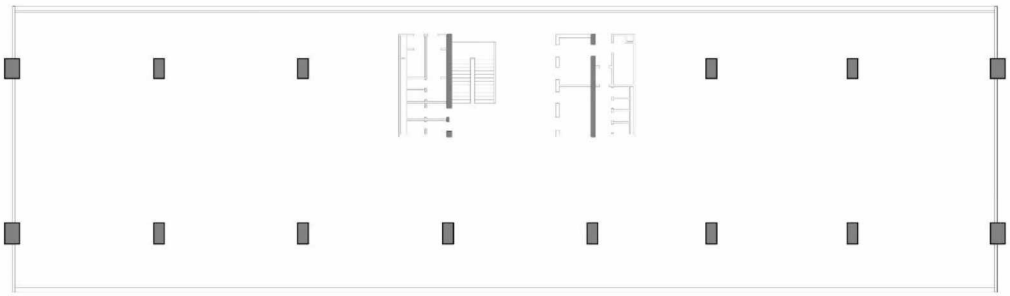


Figura 4: Planta tipo del 1° al 8° nivel, CAGPSF (1968). Fuente: Fuente: elaboración propia en base a un plano del AGPSF.



Figura 5: Foto del proceso de construcción de la estructura de hormigón armado del CAGPSF (1969). Fuente: Archivo Diario *El Litoral*



Figura 6: Fotografía del día de la recepción provisoria (1971 ). Fuente: Redacción, 1971, 4.

# Altura y delito. La edificación en altura y el entorno urbano construido. El concurso para el complejo habitacional 8 de octubre (Montevideo, 1986)

**Lorena Patiño**
Docente del Instituto de Historia y del Instituto de Proyecto de FADU, Udelar
lorena.pat@gmail.com

**Pablo Canén**
Instituto de Historia y del Instituto de Proyecto de FADU, Udelar
pablocanen@gmail.com

La expresión «altura y delito» alude a la célebre frase de Adolf Loos, «el ornamento es delito». Para Loos, el ornamento que no se alineaba con la cultura arquitectónica de su época era considerado una suerte de falta moral, en sentido ruskiniano (Sarli, 2013). De manera análoga, esta alusión sugiere que la altura de la edificación no era un problema en sí mismo, sino en la medida en que causaba disrupciones en el entorno urbano construido. Ante todo, generaba un conflicto con la cultura académico-disciplinar de la época que resentía los resultados urbanos de los altos prismas modernos. En la década del ochenta en Uruguay, esta visión cobró relevancia porque el enfoque económico del gobierno apuntalaba la especulación inmobiliaria y la reapertura democrática había reactivado los concursos públicos de escala urbana. El fin de la intervención universitaria activó este debate sobre la altura en un marco disciplinar que, desde hacía pocos años, se orientaba a consolidar el paradigma urbano de la ciudad por partes (Alemán, 2012) que enfatizó la coherencia y la integración de los proyectos al entorno preexistente y sus características materiales concretas.

El auge de la verticalidad había sido un distintivo de la modernidad en diversas ciudades del mundo, y Montevideo, a inicios del siglo XX, no fue la excepción. En la capital uruguaya, se lo vinculó a una deseada imagen de metrópolis y la voluntad de consolidarla en su rol como capital moderna más que a una demanda habitacional

concreta, como en otras urbes de la región. También se convirtió en uno de los elementos claves para el incremento del valor del suelo y la cualificación de sectores de la ciudad a partir de la normativa departamental. Los ochenta destacaron por el auge de la promoción privada de viviendas con respaldo financiero de la banca pública, lo que incentivó la sustitución tipológica en la ciudad (Schelotto, 2008).

En la puesta en crisis de la modernidad, la altura se convirtió en un factor de reflexión al que ya no se le establecía un valor sino en función de su coherencia formal con el sitio. Surgieron críticas sobre la incongruencia de edificar torres en zonas donde predominaban construcciones de baja y media altura. Desde la disciplina, se intensificó un discurso que incorporó términos como memoria, patrimonio y participación[143] (Giordano, et. al, 1986; Ponte y Cesio, 2008). La lectura del espacio, en términos de lugar y comprensión de la ciudad en su devenir histórico, implicó la evaluación de la altura en su relación morfológica con el entorno y no como un atributo aislado. Tanto en la retórica como en la praxis, reflejada en la publicación de diferentes concursos urbano-arquitectónicos, se aprecian las distintas posturas sobre las edificaciones altas insertas en entornos de densidad media y el desafío de integrarlas en las manzanas tradicionales (Méndez, et. al., 2024).

**Un poco de contexto**

A lo largo de los años sesenta, varios arquitectos italianos —entre ellos Saverio Muratori, Ernesto Nathan Rogers, Vittorio Gregottiby Aldo Rossi— desarrollaron una de las propuestas más sólidas del pensamiento refundacional en arquitectura y urbanismo (Sainz Gutiérrez, s/f). Su propuesta consistía en volver a entender la

[143] William Rey, en un artículo publicado en el año 1995, señalaba un cambio de actitud proyectual en relación los contextos, los procesos urbanos, en relación a la idea de patrimonio que abarcaba más que «rescatar el edificio aislado». Llamaba a poner el énfasis proyectual en el tejido y en el espacio público [que] «son también consecuentes con esta atmósfera". ¿Qué hacer con el pasado en la construcción del futuro?". William Rey Ashfield, en Arquitectura, Revista de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, N° 265, 1995

ciudad como un territorio propio de la disciplina, que ya no se concebía como subsidiaria a las ciencias sociales. Aunque más adelante se profundizará en este tema, conviene destacar que el neorracionalismo consideró la tipología edilicia como un enunciado lógico y profundo que, al anteponerse a la forma, establecía una correlación directa con la morfología urbana. De esta manera, se concebía el proyecto como una elección de tipos —idea que un joven Aldo Rossi ya insinuaba, aunque posteriormente moderaría su posición— lo que muchos críticos han denominado «pensamiento tipomorfológico». Este giro representó, en términos kuhnianos (Kuhn, 2011), un cambio de paradigma que abrió paso a nuevos modelos explicativos y perspectivas proyectuales.

En Uruguay, frente al discurso agotado de un movimiento moderno importado de Estados Unidos y Europa, los arquitectos optaron por una renovación interna inspirada en las propuestas del Team X de los años cincuenta y sesenta. No obstante, el enfoque orientado hacia un mayor reconocimiento de la dimensión histórica de la ciudad comenzó a trazar un nuevo camino tras la recuperación democrática.

Durante la década de los ochenta, la tendencia hacia el urbanismo urbano ingresó de forma decidida e influyó, de una u otra manera, en los abordajes interpretativos sobre la ciudad que impulsaron innovaciones normativas durante los años noventa. Si bien podría señalarse una aparente separación —como se observa en la trayectoria de Rossi— entre el análisis urbano y la producción formal de la arquitectura, es innegable que este conjunto de conocimientos, posturas y prácticas amplió el repertorio metodológico del proyecto arquitectónico.

En este contexto, se observa el uso interpretativo de una serie de concursos —enfocados en la vivienda social y promovidos en su mayoría por el Banco Hipotecario del Uruguay—, en los que tanto las bases como las propuestas de los participantes priorizaban alternativas locales y contextualizadas, evitando

tecnologías foráneas, disrupciones en la escala, alturas excesivas o problemas en la orientación helio térmica de los edificios. Incluso en contextos carentes de preexistencias ambientales, siguiendo a E. N. Rogers (1955), se privilegiaba la construcción de un «borde de manzana» sin sobresaltos o fracturas exageradas.

La puesta en valor de la memoria colectiva y el patrimonio que se incorporaba al discurso disciplinar encontró, en los recursos de la historia, formas comprensibles para el público general y contextualizadas en el entramado urbano heredado. Se buscaba abandonar los objetivos cuantitativos del movimiento moderno a favor de perspectivas de carácter más cualitativo sobre el espacio urbano. Este enfoque se nutrió de la posmodernidad, un concepto que, aunque ambiguo, fue ampliamente discutido en publicaciones como la revista de la SAU y la revista Trazo del Centro de Estudiantes de Arquitectura.

En estos debates se visualiza con claridad lo que afirma Anderson (1998) sobre la posmodernidad como un concepto que admite múltiples interpretaciones. En la arquitectura internacional se produjeron dos grandes vertientes: una sintáctica, representada por Eisenman (1994) —quien transitó del estructuralismo al postestructuralismo—, y otra más popular y semántica, que agrupa a autores como Venturi y Scott Brown (1972), así como a arquitectos europeos que integraron elementos formales procedentes de distintas tradiciones históricas.

Si bien estas posturas permitían trabajar la disciplina de una forma más adecuada al entorno urbano, al evitar caer en la autonomía excesiva de la forma o en cierto solipsismo arquitectónico, su influencia en el contexto uruguayo no se realizó sin cierto cuidado frente a las críticas que surgían desde el continente europeo.

En nuestro contexto, los arquitectos locales afirmaban abrazar la posmodernidad en su dimensión cultural sin renunciar al compromiso social; argüían la importancia de la memoria sin desvincularse de la realidad material de los países en vías de

desarrollo (Articardi, 1982; Bervejillo, 1981). En este sentido, los seminarios de arquitectura latinoamericana y figuras como Marina Waisman (1985; 1991) resultaron cruciales para contraponer el regionalismo crítico propuesto por Kenneth Frampton (2002). Inspirados en una postura habermasiana, esta corriente entendía la modernidad como un proyecto inacabado, para el que no se requería una base tradicional, sino la construcción de una posición de vanguardia.

En palabras del chileno Fernández Cox (1989), se debía abogar, como alternativa, por una modernidad apropiada, con un ethos más cercano al barroco indiano que a lo ilustrado o anglosajón. Este clima, instituido en los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana alentó, en cierta medida, a los arquitectos locales a sentar las bases de un posicionamiento disciplinar vinculado con su entorno social y urbano. [144]

Esta nueva mirada contrastaba, en la acción sobre el espacio urbano, a la planificación, entendida como un instrumento abstracto, y al proyecto, concebido como una intervención material concreta en áreas específicas. Se promovió, por tanto, una crítica de los instrumentos de planificación y ordenamiento territorial, que se encontraban aún en sus primeras etapas de institucionalización. Sin embargo, con el tiempo, esta separación se superó, permitiendo la integración de diversas conceptualizaciones de áreas urbanas singulares.

La búsqueda de intensificar usos y redensificar centros urbanos, mejorando sus cualidades históricas, generó un debate arquitectónico sobre cómo equilibrar densidad, significado urbano y calidad barrial, especialmente en proyectos como el concurso habitacional 8 de Octubre, en el que cómo posicionarse frente al dilema de la altura fue un tema central. [145]

---

[144] Otros colegas verían en esta actitud, tiempo después un conjunto de laberintos en el problema identitario, al decir de Rey y Russi: las trampas de la nostalgia. Véase: Rey, W., & Russi, M. (1995). Arquitectura regional: las trampas de la nostalgia. *Revista Arquitectura*. (265), 18-26.

[145] Algunos de los apuntes de este subtítulo fueron abordados en Canén, P (2024). E*l giro proyectual. Imaginarios, arquitectura y ciudad en el Uruguay post dictadura*. Artículo de avance. Coloquio doctoral 2024, FADU, Udelar. Inédito

**El concurso para el Complejo Habitacional 8 de Octubre (1986)**

El Concurso convocado en 1986 para el Complejo Habitacional 8 de Octubre, en el predio del antiguo Arsenal, manifestó de forma contundente este debate por varias razones. La primera es que proponía un programa de 210 viviendas con sus correspondientes estacionamientos, locales comunitarios, servicios, comercios y espacios colectivos que exigían una importante ocupación del lote que debía articularse con un entorno heterogéneo y llevaba a proponer el desarrollo, al menos en algunos sectores de diez niveles de altura. Además, el predio estaba ubicado entre dos avenidas importantes de la ciudad donde la normativa estimulaba la transformación de la trama barrial de baja densidad. Una transformación que sigue pendiente.

Finalmente, debe considerarse que estas propuestas, de gran divulgación a través de exposiciones públicas y su publicación en la revista Arquitectura[146], visibilizaron al público las posturas existentes para una revisión sobre la noción de la modernidad en arquitectura.

El concurso convocó 32 propuestas. Estas debieron reconocer, al menos, tres frentes bien distintos: uno hacia la compacta avenida 8 de Octubre, con cuerpos edilicios de unos 9 o 10 niveles entre medianeras; otro hacia una calle barrial de menor escala; y un tercero hacia Avenida Italia, de mayor ancho y jerarquía. En ese sentido, se observa en el conjunto de las iniciativas cómo la reconstitución de la noción del borde de manzana prevalece frente a la idea del bloque aislado, aunque con distintas soluciones. Algunas propuestas reinterpretaron de forma monumental la idea de los patios, basándose en ejemplos como la IBA de Berlín y el Karl Marx-Hof y otras se vincularon a ideas del Team X de los años cincuenta y sesentatuz.

[146]Arquitectura, Revista de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, N° 257, 1987

El jurado estuvo integrado por Julio Abella Trias, Eduardo Folco y Ramiro Bascans, asesorados por Antonio Cravotto. A través de sus actas se explicitan las consideraciones para valorar los proyectos. En primer lugar, se observó la propuesta urbana, las masas edificadas y sus vínculos con el entorno inmediato así como a la escala «humana» de los espacios colectivos. En segundo lugar, evaluaron la relación entre estos espacios y los usos asignados en la reorganización programática, en especial, a la ubicación de los servicios colectivos. Finalmente, se valoraron las tipologías y aspectos constructivos y económicos. Es importante señalar que el cumplimiento de la normativa de alturas fue el último punto considerado. Esto muestra la importancia que se daba a la propuesta tipomorfológica que debía aumentar la densidad edificatoria y, a la vez, crear espacios urbanos de calidad.

Según estos criterios, se otorgó el primer premio a la propuesta realizada por Bernardo Carriquiry, Juan Falkestein, Angel Nogueira, Gustavo Scheps y Natalio Tuzman[147]; y el segundo a Mariano Arana, Marta Cecilio, Jack Couriel, Ana Gravina, Álvaro Medero y Mario Spallanzani. Puede decirse que el contraste entre ambas propuestas es ilustrativo del debate disciplinar que se estaba dando en ese momento. Este segundo premio fue representativo, desde lo tipomorfológico, de un importante grupo de propuestas que exploraban la disposición de cintas edilicias en el predio que definían, con sus pliegues y fracturas, espacios colectivos de diferentes cualidades.

De acuerdo a la memoria escrita del proyecto[148], el equipo ganador apostó a una solución radicalmente diferente. Partiendo de un detallado análisis del contexto, se planteó la inserción de una estructura edilicia nueva que, matizando el impacto

[147] Tuzman contaba con experiencia en la "Escuelita". Los vínculos de los colegas argentinos con la intelectualidad italiana, facilitaron la visita de Rossi a Montevideo en 1982. Si bien Rossi era conocido, y muy citado por arquitectos como Sprechmann, contaba con cierta desconfianza en nuestro medio a raíz de algunos conceptos crispados como el de autonomía. Arana diría en la revista de la SAU que frente a su actitud preferían la modalidad más comprometida de un Oriol Bohigas. Véase: Arana, M. (1984). Hacia la enseñanza de una teoría. Revista Arquitectura, (252), 30.

[148] Publicada en Arquitectura, Revista de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, N° 257, 1987

sobre el tejido existente, pudiera recuperar y proponer nuevos espacios urbanos de calidad. Gustavo Scheps, ex-decano de FADU, afirma que el equipo ganador creyó imposible resolver el problema generando una cinta que bordeara los límites del predio[149]. En cambio, decidió liberar espacio «permeable» al centro del lote para el área común y liberar la altura: hacia Avenida Italia con torres y hacia Avenida 8 de Octubre con una pantalla. A la calle lateral, de ámbito barrial poco denso, propusieron un bloque de mediana altura. Este enfoque permitió una mejor resolución de los estacionamientos y una articulación más fluida de la circulación peatonal con el barrio.

Se propuso constituir una imagen arquitectónica significativa que ofreciera formas de vida apropiadas a las necesidades de los residentes, a partir del espacio continuo de planta baja que favorecería una eventual integración del predio a la manzana. La nueva organización presentada en la axonométrica muestra un elemento urbano consistente en sí mismo en base a dos tipos de tipos edilicios: la torre, que implica repetición vertical, y la tira, que implica repetición horizontal. Y este es quizás el punto más discutido del proyecto porque se enfrenta claramente con las propuestas en base a cintas continuas o lógica de patios, proponiendo la vuelta a tipos canónicos de la modernidad que era resistido por muchos de los participantes.

Es por ello que puede decirse que este concurso, para la escena local, fue una oportunidad para la puesta en práctica de las nociones comprendidas en el marco de las arquitecturas posmodernas. El tipomorfologismo, los análisis vinculados a la Tendenza italiana y la llamada Escuela de Versalles, fueron muy influyentes en la Academia desde la reapertura democrática (1985), con la restauración de los docentes destituidos y la consiguiente renovación de equipos y cuadros.

Esto también se visibilizó en las propuestas del concurso. El segundo premio presentó una articulación en tres cintas que buscaban resolver la esquina, el frente a

[149] Entrevista a Gustavo Scheps realizada por Pablo Canén y Lorena Patiño (inédita, 2024)

las avenidas y la calle barrial, la plaza central como remate de la trama y la tensión diagonal ya existente en el predio. Las cintas conformaban espacios colectivos donde «crear un hábitat estimulante a nivel familiar y vecinal dentro de los límites que supone la alta densidad»[150], frente a situaciones contrastantes del entorno. Pero para resolver el programa, esto comprometía el factor de ocupación del suelo y la claridad de los espacios, por lo que debieron articular un juego de diferentes alturas que tensionan formalmente la noción misma de la cinta.

En una aproximación diferente, pero con ciertas claves similares —a partir de patios cerrados o abiertos a la ciudad— el tercer premio[151] propuso trabajar con el sistema tipológico de manzana de borde cerrado y corazón abierto. Para que los espacios abiertos fueran de calidad, correctamente asoleados, los proyectistas debieron bajar a unas ciento setenta el número de viviendas propuestas, contraviniendo las bases del concurso.

**Un debate sobre la altura**

El programa solicitado en las bases del concurso, aproximadamente de 20.000 metros cuadrados, y la necesidad de acompañar la normativa municipal que expresaba una voluntad de crecimiento de la trama sobre las avenidas, llevaron al tema de la altura a ser una realidad que las propuestas debían asumir. De los proyectos premiados, la mayoría presentaban la máxima altura sobre Avenida Italia, una vía de mayor jerarquía próxima a uno de los principales parques de la ciudad. Solamente un proyecto de los premiados invirtió la lógica.

Se puede afirmar que, más que en la altura en sí, el debate estaba planteado en un plano tipomorfológico, en la tensión vertical aplicada sobre una masa edificada que, de acuerdo a los parámetros de época, debía resolver una relación no disruptiva con

[150] La citación hace referencia a la Memoria del proyecto. FADU, IH, Fondo Mario Spallanzani. IHA.Pl.55642
[151] El equipo ganador del Tercer premio del concurso estuvo conformado por Enrique Benech, Thomas Sprechmann, Arturo Villaamil, con los arquitectos asociados Juan Batarrica, Ruben Otero y Jorge Tuset

la trama preexistente y crear un espacio urbano de cualificado. Como explica William Rey, «a menudo, cuando se propone un edificio alto, hay una reacción instintiva de considerarlo una "agresión al paisaje urbano, llevando al rechazo automático de tal propuesta. Sin embargo, es esencial adoptar una perspectiva más abierta y analítica, evaluando no solo la altura per se, sino la calidad integral del diseño y cómo se relaciona con su entorno». Rey confirma la existencia de cierto prejuicio respecto a la altura que lleva a propuestas conservacionistas y, por ende, a buscar una menor fricción con el marco construido[152].

Esta idea se visualiza en muchas de las propuestas que concursaron. Uno de sus proyectistas del segundo premio, Mario Spallanzani, afirmaba que el foco de la arquitectura debía estar sustentada en su concepción de ciudad y señalaba el problema generado por el «mantenimiento [rígido] del principio del volumen puro para la resolución formal [que] lleva a concebir la ciudad como un conjunto de bloques aislados en un espacio indiferenciado»[153]. Manifiesta con claridad que el punto crítico era la relación entre la masa construida y el espacio urbano, es decir, era de carácter tipomorfológico.

Algunas de estas cuestiones están detrás de las propuestas que buscaban articular la altura y el tipo cinta, ya que permitía un mayor control sobre el espacio no edificado. Desde 1967, en la revista Arquitectura se promovía la opción de masas edificadas continuas que permitieran una organización de las «funciones humanas» perceptibles por el habitante. Proponían «la búsqueda de la continuidad [...] significa desembocar en una geometría de conjuntos lineal [...] admitiendo un crecimiento indefinido [que crea] mallas de un tejido en el cual pueden desarrollarse equipamientos variados»[154]. Se entendía, en ese momento, que era la solución al problema de la escala y la repetición de viviendas. No era, sin embargo, como

[152] Entrevista a William Rey Ashfield realizada por Pablo Canén (inédita, 2023)
[153] Entrevista a Mario Spallanzani publicada por la revista CEDA, N°29 de diciembre de 1965 pp.24-25
[154] Arquitectura, Revista de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, N° 242, 1967, pp.51-52

demuestra el concurso, la mejor forma de resolver la altura en lotes exigidos por el metraje programático.

El problema de la interpretación de la altura, como factor morfológico, fue fundamental para entender la renovación crítica que proponía el primer premio —en relación a los cuerpos doctrinales hegemónicos— al retomar componentes tipológicos y formales modernos. En definitiva, estos tipos resolvían de una manera más lógica la altura desde el punto de vista formal, pero hacía necesario trabajar con nuevos mecanismos para la definición del espacio público que, tanto el bloque como la torre, no resolvían.

El jurado y el equipo ganador, que compartieron docencia en los talleres de la facultad y cambiaron las lógicas de la enseñanza del proyecto, redujeron el énfasis en la organización programática para enfocarse en categorías abstractas como tensiones, relaciones, acercamiento y espacialidades. Esta metodología refleja la transición de las discusiones europeas de setenta a los noventa, hacia estrategias compositivas menos vinculadas a componentes históricos, lo que se ve reflejado en la propuesta ganadora del primer premio.

Este proyecto confirma las diferentes cualidades de las calles localizando en función de las mismas los diferentes tipos edilicios mediante un «alineamiento riguroso» y al interior «propone un espacio abierto y continuo, potencializando así una posible futura integración de la manzana. El carácter unitario del conjunto se vertebra en planta baja con un recorrido peatonal que relaciona todas las situaciones espaciales y de uso inferiores y exteriores»[155]. Esto permitió una mejor resolución de los estacionamientos y una articulación más fluida de la circulación peatonal con el barrio.

[155] Memoria del Primer premio del concurso publicada en Arquitectura, Revista de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, N° 257, 1987

**El concurso y el día después**

El proyecto ganador, parcialmente ejecutado, y el conjunto de propuestas presentadas constituyen una valiosa herramienta analítica. En las memorias proyectuales se revela cómo la altura dejó de ser algo disruptivo para convertirse en un elemento de diálogo entre la trama barrial y las avenidas más importantes de la ciudad. Esto se reflejó en certámenes posteriores que dieron vida a edificios emblemáticos como el Conjunto Rambla (1987) y el Complejo Cuareim (1988), donde los volúmenes se entrelazaron sutilmente con el contexto urbano (Méndez, et. al., 2024). Estas búsquedas emergieron como modelos para reproducir la manzana con proyectos contemporáneos de mayores densidades. Las estrategias proyectuales incluían una representación recodificada de la ciudad tradicional. La consigna de ciudad por partes y la dicotomía plan-proyecto fueron ingredientes clave de la discusión disciplinar.

El problema de la altura, o de la contextualización de la altura en la visión tipomorfológica de la ciudad, comenzó a ganar espacio en las revisiones normativas de las décadas de 1980 y 1990. El informe de áreas caracterizadas que ofició como última revisión del Plan Director (1956), estableció normativas específicas por sectores según sus características ambientales y formales. El Plan Montevideo de 1998 consolidó el proceso al restringir significativamente las alturas máximas permitidas: de los 27 metros genéricos a un entorno de 9 metros e incorporó la normativa del Acordamiento, como un dispositivo normativo de mediación morfológica (Inda, 2011; Leicht, 2018; Marques 2024). Esta suerte de norma mediadora, permite establecer edificios con una tercera fachada, evitando medianeras y limitando, de hecho, el desarrollo en altura. Esta regulación refleja una particular visión del manejo de la densidad urbana en la gestión de la presión inmobiliaria sobre la ciudad, protegiendo áreas patrimoniales que tiene al día de hoy algunos detractores.

Este es un debate que, iniciado en los ochenta, persiste aún en amplios sectores académicos y de la opinión pública, con una mirada crítica hacia los proyectos de gran envergadura en zonas urbanas.

**Bibliografía**

Alemán, L. (2012). *Hilos rotos/Ideas de ciudad en el Uruguay del siglo veinte*. Hum Editora.

Anderson, P. (1998). *Los orígenes de la posmodernidad*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

Articardi, J., & Bruno, C. (1982, mayo). Sí (al postmodernismo) ... pero no. *Trazo*, (8), 28-32.

Bervejillo, F., & Gervaz, A. (1981). La historia en la proyectación. Actitudes e interrogantes. *Trazo*, (4), 29-31.

Eisenman, P (1994). El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin. En AAVV. *Textos de arquitectura de la modernidad*, Nerea

Fernández Cox, C. (1989). Modernidad apropiada. (Ponencia presentada al IV sal. Tlaxcala, México 1989). *Arquitecturas del Sur*, 5(14). Recuperado de: https://revistas.ubiobio.cl/index.php/AS/article/view/990

Gilmet, H. (2001). Urbanismo al eje: El Plan de Ordenamiento Territorial y la Bahía de Montevideo. En F. Carrión (Ed.), *La ciudad construida: Urbanismo en América Latina*. Quito: FLACSO.

Giordano, F., Inda, N., Livni, J. L., & Queijo, M. (1986). Informe de Áreas Caracterizadas. *Revista Arquitectura*, (255). Recuperado de: ttps://www.sau.org.uy/arquitectura-255-1986/

Inda, N. (2011). Centralidades urbanas e históricas de Montevideo. Políticas urbanas e instrumentos de gestión: Plan Montevideo 1998-2005. En M. Arana (Coord.), *Uruguay: la centralidad montevideana* (ed. F. Carrión). Quito: FLACSO. Recuperado de: https://bit.ly/3hlwHaD

Leicht, E. (2018). Ideas-versiones-generaciones a propósito del Plan Montevideo. En *Thema*. Montevideo: Servicio de Comunicación y Publicaciones, FADU, Udelar. https://bit.ly/3oG435r

Marques, A. (2024). *El Derrotero Esquivo. La torre como especie urbana en el Montevideo contemporáneo*. Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC), Universidad de la República.

Mazzini, A., Giordano, F., & Leal, G. (2014). *Montevideo y el Grupo de Estudios Urbanos: la reivindicación de la ciudad*. Montevideo: FArq, Udelar.

Méndez, M., Medero, S., Cajade, M., & Canén, P. (2024). *Casas comunes. Arquitectura para la vivienda social en Uruguay*. Instituto de Historia / Departamento de Historia de la Arquitectura / Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo / Universidad de la República. Recuperado de: https://www.fadu.edu.uy/iha/novedades/casas-comunes-arquitectura-para-la-vivienda-social-en-uruguay/

Pastro, C. (2007). Régimen específico en El Plan de Ordenamiento Territorial Plan Montevideo. En *Movilización social de la valorización de la tierra: Casos latinoamericanos*. Lincoln Institute of Land Policy. Recuperado de: https://bit.ly/33qHDvj

Ponte, C., & Cesio, L. (2008). *Arquitectura y Patrimonio en Uruguay*. Montevideo: IHA, FADU, Udelar. Recuperado de: https://bit.ly/3hcYXfd

Rogers, E. N. (1955, febrero-marzo). Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei. *Casabella-Continuità* (204), 3–6.

Sainz Gutiérrez, Victoriano (s. f.). *Otro modo de concebir el urbanismo. La trayectoria del morfologismo en Italia y Francia*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Recuperado de: https://es.scribd. com/document/395566285/otro-modo-de-concebir-el-urbanismo

Sarli, C. (2013). *El ornamento como problema y la crítica del simbolismo inadmitido*. Seminario Diseño: objetos, prácticas y discursos: el diseño antes del diseño, FADU, UBA. Recuperado de:

https://www.researchgate.net/publication/327392331_El_ornamento_como_problema_y_la_critica_del_simbolismo_inadmitido

Schelotto, S. (2008). Vivienda y ciudad en tiempos de la ley nacional de vivienda. El espíritu de la época y la arquitectura de las ciudades en Uruguay. *Revista Vivienda Popular, 17*.

Sociedad de Arquitectos del Uruguay. (1985). II Congreso Nacional de Arquitectos. La problemática de la vivienda en Uruguay. *Revista Arquitectura, 253*. SAU, 35-51.

Sociedad de Arquitectos del Uruguay. (1987). Concursos. *Revista Arquitectura, 257*. SAU, 23-100.

Venturi, R., Scott Brown, D., & Izenour, S. (1972). *Learning from Las Vegas: The forgotten symbolism of architectural form*. MIT Press.



Figura 1: fotografía aérea del Conjunto habitacional, año 2014.
Fuente: SMA, FADU, Ignacio Correa

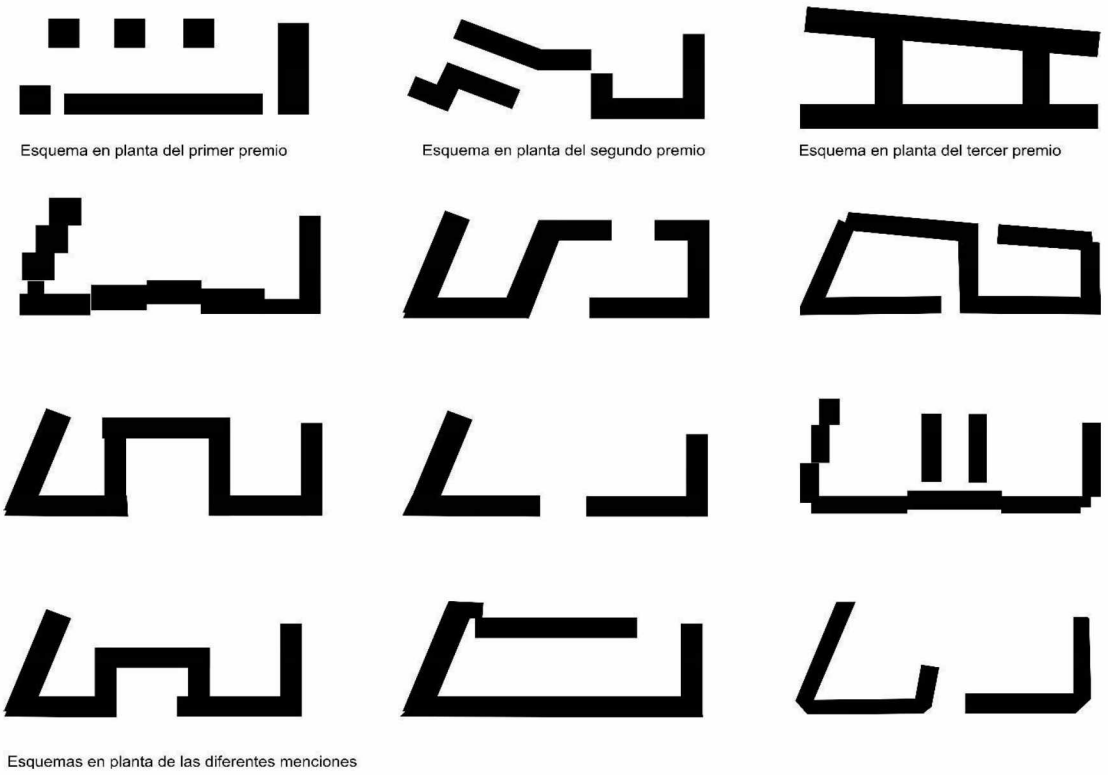



Figura 2: Esquemas planimétricos de los proyectos premiados y con mención.
Fuente: elaboración propia

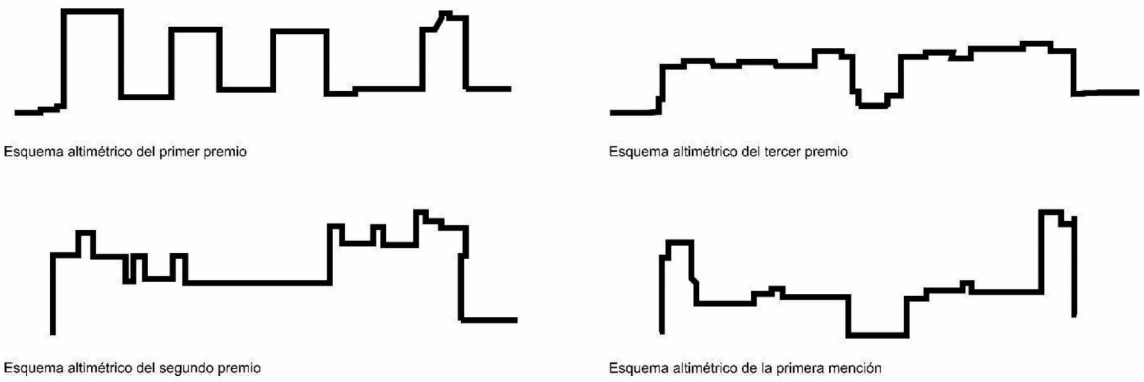



Figura 3: Esquemas altimétricos de los proyectos premiados y primera mención.
Fuente: elaboración propia

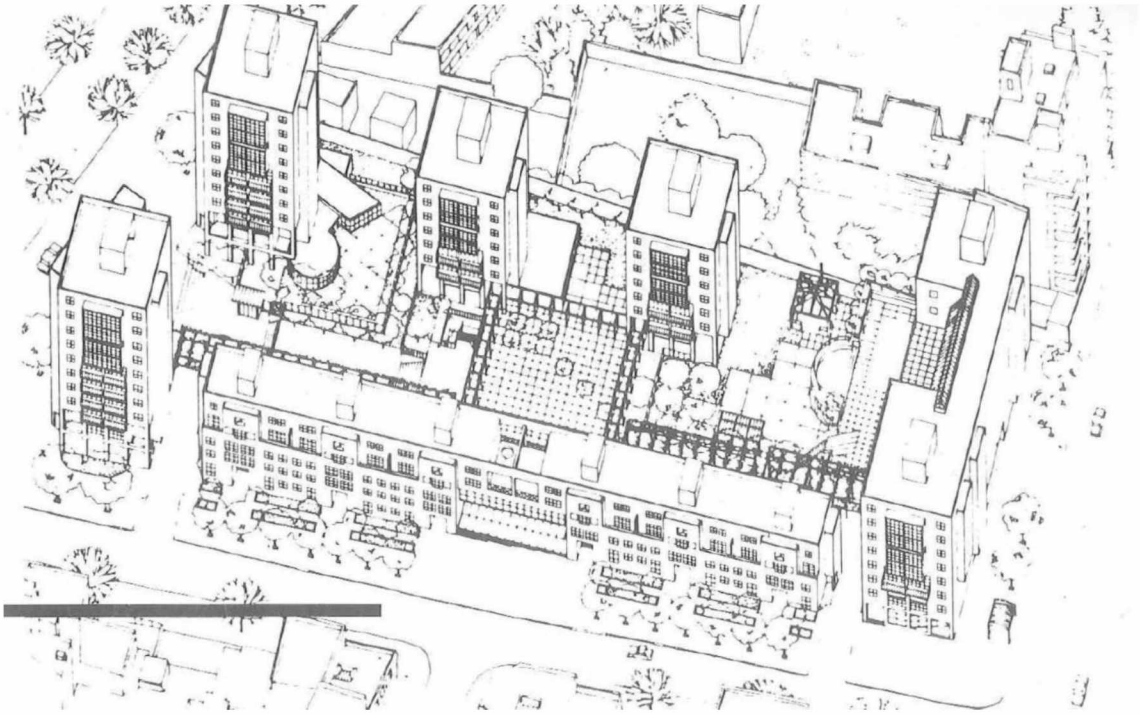


Figura 4: axonométrica del conjunto realizada por el equipo ganador.
Fuente: Arquitectura, SAU, N° 257 (1987)



Figura 5: Fotografía del 2024 desde el área pública del conjunto, a la izquierda puede verse la construcción de una tipología bloque que había quedado trunca en la construcción de los 90, y que se retomó recientemente bajo otro proyecto.
Fuente: Pablo Canén

# Los primeros edificios en altura de San Miguel de Tucumán, expresión de una metrópolis "moderna"

**Susana Villavicencio**
Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Nacional de Tucumán.
suvillavicencio@gmail.com

## El contexto tucumano

En el último tercio del siglo XIX, en la provincia de Tucumán se produjeron grandes transformaciones económicas y sociales, consecuencia del desarrollo de la industria azucarera que con la llegada del ferrocarril posibilitó la modernización de los ingenios, produciendo la introducción de la agroindustria en el mercado nacional (Álvarez y Correa Deza, 2013, 4). Además, el arribo de ingenieros y técnicos extranjeros, por la adquisición de nueva maquinaria para las fábricas, favoreció el intercambio cultural con las principales ciudades europeas. Consecuencia de este proceso, se generó un significativo desarrollo urbano y rural en un clima general de progreso y prosperidad. La temprana "modernización" que experimentó Tucumán, de la mano del desarrollo industrial, la posicionaron con ventajas relativas respecto del resto de provincias del interior, exceptuando al Litoral, Córdoba y Mendoza, gracias a sus producciones exportables. Asimismo, un sector social basó su riqueza en el capital industrial, por lo cual pudo tomar contacto con los movimientos de vanguardia europeos.

A fines del siglo XIX, una incipiente industria siderúrgica, a la que se sumaron materiales importados de Europa y de Estados Unidos, posibilitó la edificación de los grandes equipamientos urbanos y de las nuevas sedes institucionales. Concretamente la introducción de perfiles normalizados conformó los esqueletos de edificios públicos, *petit hôtels* y casas de renta (Liernur y Aliata, 2004, 162). Ya en el siglo XX,

con el desarrollo de la industria del cemento,[156] se difundió la estructura hormigón armado que sustituyó al hierro y al acero, y se convirtió en el sistema estructural por antonomasia a lo largo del siglo.

El tercer Censo Nacional de Población, realizado en 1914, dio los primeros indicios respecto del despoblamiento del campo en beneficio de los centros urbanos, tal como sucedió en las ciudades que se industrializaron en el siglo XIX. En contraposición a los datos surgidos de los censos anteriores[157], en esta oportunidad la provincia alcanzaba los 332933 habitantes, de los cuales 91216 vivían en San Miguel de Tucumán (Tercer Censo Nacional, 1916, 116), es decir casi un 30% de la población ya era urbana.

Estos cambios originados en la producción, en el aumento poblacional y en las nuevas posibilidades tecnológicas propiciaron, intervenciones en la estructura urbana, cambios en las condiciones de habitabilidad y aparición de nuevas funciones urbanas que dieron como resultado un renovado paisaje urbano de la capital tucumana.

**Nuevos edificios en San Miguel de Tucumán**

En este contexto de grandes transformaciones, surgió un tipo arquitectónico nuevo, el edificio de rentas que, gracias a la repetición de las plantas, multiplicó las unidades en altura.

Los primeros edificios de estas características se levantaron en el área central de la capital tucumana, a lo largo de tres cuadras en torno a la plaza Independencia, sobre

[156] Se trata de las fábricas de cemento de Sierras Bayas (1919), Olavarría, Buenos Aires que, a fines de la década de 1920, se convirtió en Loma Negra, y de la Compañía Sudamericana de Cemento *Portland* (1929), Dumesnil, Córdoba.

[157] El primer Censo Nacional de Población se llevó a cabo en 1869, de él se desprendía que la población total de la provincia era de 108953 habitantes, de los cuales el 16% vivía en la capital y el 84 % en el campo. Situación similar se mantenía en 1895, año del segundo censo nacional, en que la población de la provincia ascendía a 215742 habitantes, es decir había aumentado un 99% respecto del censo anterior, de los cuales 34305 habitaban en San Miguel de Tucumán, lo que implicaba el 16 %.

las calles que corren paralelas de este a oeste, Las Heras, hoy San Martín, y 24 de Septiembre. Estas construcciones contaron en todos los casos con ascensor, aunque estuvieran conformadas solamente por planta baja y tres niveles, ya que se lo asociaba con la modernidad y el progreso.

La aparición de estas construcciones fueron verdaderos acontecimientos que merecieron ser publicados por los diarios locales, El Orden (1887-1948) y La Gaceta (1912). En ellos se puede verificar cómo la ciudad comenzaba a transformarse y dejaba atrás el paisaje urbano de viviendas de dos pisos, sólo superadas por los edificios religiosos y algún otro de carácter institucional.

El primero que reunió estas características fue el conjunto del ex Banco Provincia (1928), ubicado en la esquina sudeste de Las Heras y Laprida, diseñado por el arquitecto Alejandro Virasoro quien también tuvo a su cargo la dirección de la obra. Sería el primer edificio con estructura de hormigón armado de la ciudad cuyo programa incluía, además del banco, tres locales comerciales y catorce departamentos. El banco se resolvió en la esquina, con la entrada principal sobre la ochava, en cambio el acceso a los locales comerciales y los departamentos se estableció sobre Las Heras. La casa de renta fue diseñada en dos bloques paralelos de tres niveles, separados por un patio de 300 m.$^2$ Para acceder a cada unidad, el palier contaba con escalera y un ascensor que posibilitaba el ingreso directo al área social, conformada por un espacioso *hall* y el comedor. Los departamentos fueron diseñados con cuatro dormitorios, cocina, lavadero, habitación y baño de servicio y una habitación denominada “vestir” que haría las veces de vestidor. Si bien se trata de una planta compacta y todos los locales poseen generosas dimensiones, todavía el diseño presenta la posibilidad de transitar a través de los distintos ambientes, a la manera de las casas “chorizo”. En cuanto a lo formal, el edificio es de evidente filiación académica, con revoque imitación piedra París, y clara jerarquización de los accesos

principal y secundario del banco. En cambio, en el frente norte el acceso a los departamentos apenas se distingue entre las vidrieras de los locales comerciales.

Dos cuadras hacia el oeste, se levantó el edificio de departamentos y galería comercial Pezza (1934) (Fig. 1) que fue proyectado por el arquitecto cordobés Jaime Roca. Su construcción se llevó a cabo con posterioridad, ya que sabemos por una nota periodística que en diciembre de 1937[158] se estaba demoliendo la casa donde se iba a edificar. Ubicado en un terreno en forma de L, contaba con subsuelo, para el horno incinerador, depósito y los tableros eléctricos; la planta baja se destinó para galería comercial y tres departamentos de un dormitorio que se ubicaron en el fondo del lote. En los seis pisos superiores se distribuyeron cinco departamentos por nivel, de uno y dos dormitorios, algunos de los cuales cuentan con habitación de servicio. Aquí el diseño funcional es más preciso y compacto y en todos los casos, el arquitecto recurrió a patios internos, a veces muy pequeños, para lograr iluminación y ventilación natural, tanto en los locales sociales como en los de servicio. La estética del edificio es de gran austeridad, ya que carece de ornamentación, por lo cual se advierte que la intención del proyectista fue, desde el origen, realizar un diseño racional. El frente presenta una leve curvatura en el tramo central del cuerpo de los departamentos, en la que se destaca una ventana compartimentada. A ambos lados de ella, unos pequeños balcones acompañan este elemento saliente y en el nivel de la terraza, una gran cenefa hace las veces de remate superior. Sin dudas, se trata de una obra destacada del racionalismo tucumano, por cuanto se incorporaron dos nuevos tipos arquitectónicos: la galería comercial y el edificio en altura de más de tres niveles.

La casa de rentas, perteneciente a Adelmo Roselló (1935), ubicada en diagonal al edificio Pezza, fue diseñada por los constructores Bagliani y Rafael S. Bossini. Estaba conformada por dos locales comerciales a la calle y once departamentos de dos dormitorios, distribuidos en planta baja y en los tres pisos superiores. Sobre el lado

[158] Un edificio de seis pisos se levantará en la calle Las Heras. (1937, 21 de diciembre), El Orden, 4.

oeste de la fachada se ubicó la entrada al edificio por un zaguán y a continuación el palier con el único ascensor, luego un pasillo lleva a la escalera, la pequeña casa del portero y el jardín posterior. Cada unidad se resolvió con dos accesos, el principal, a través de un vestíbulo, conduce al área social y el secundario a la cocina y a la habitación y baño de servicio. Los departamentos del frente se diseñaron con balcón hacia la calle y una sala, comunicada con el comedor a través de un vano. En cambio, en las otras unidades los balcones desbordan a los patios interiores y el área social está conformada solamente por el vestíbulo y el comedor. Todavía los locales están muy compartimentados y los dormitorios, prácticamente tienen las mismas dimensiones que el comedor. En cuanto a la fachada está totalmente despojada de ornamentación, se destaca una ventana esquinera, ya que se abre a la calle y al balcón, en la que se puede ver el elemento estructural. Durante su construcción, el diario La Gaceta publicó una fotografía con el título: "Tucumán comienza a crecer hacia las alturas",[159] prueba clara del cambio que se realizaba en la ciudad, aunque sólo se tratara de un edificio de tres pisos.

En la intersección de las calles Las Heras y Laprida, en la esquina noroeste, frente al ex Banco Provincia, la Compañía de Seguros La Continental (1939) levantó un edificio de viviendas y locales comerciales (Fig. 3). El autor del proyecto fue el arquitecto Raúl Togneri y la dirección técnica estuvo a cargo de Jaime Roca. En planta baja se ubicaron tres locales comerciales y las oficinas de la compañía; un subsuelo con sala de máquinas, horno incinerador, bauleras, secadores eléctricos, centrales de teléfonos y de electricidad y en los siete pisos superiores tres departamentos por nivel, los de dos y tres dormitorios se ubicaron sobre calle Laprida y el de cuatro, sobre calle Las Heras. El diseño de cada unidad es claramente funcional, cuenta con dos entradas, una principal y otra de servicio. El área social se configuró con un hall de acceso y el living – comedor y el área de servicio por el office, la cocina, el lavadero y una habitación con baño. Los accesos principal y secundario a los departamentos y a las

[159] Tucumán comienza a crecer hacia las alturas. (1936, 30 de enero). La Gaceta, 7.

oficinas de la empresa de seguros se plantearon por calle Laprida. En planta baja, la fachada se revistió con mármol y se diferenció del cuerpo del edificio, por los paños de ladrillo a la vista que junto a los balcones revocados marcan la horizontalidad de cada nivel. Por el contrario, la ochava que también está revocada en toda su extensión enfatiza la verticalidad, a pesar de la presencia de una ventana de tres tramos. El 29 de agosto de 1939[160] fue inaugurado y se transformó en el edificio más moderno del noroeste argentino, mereciendo notas alusivas en cada uno de los periódicos.

Poco tiempo después comenzó la construcción del edificio de rentas, de 24 de Septiembre y Congreso (1944) (Fig. 4), propiedad de Eduardo y Carlos Leston, diseñado por el arquitecto porteño Horacio Quirno Lavalle. La dirección técnica estuvo a cargo del ingeniero Aldo Capuano, por parte de la empresa constructora Pasteris, del constructor Juan Pasteris, aunque el arquitecto hacía viajes de manera constante para inspeccionar los avances[161]. El edificio estaba conformado por cinco locales comerciales en planta baja y tres departamentos, dos de dos dormitorios y uno de tres, en los tres pisos superiores. El acceso se planteó a través de un *hall*, por calle Congreso, en el que se encuentran la escalera y el ascensor que llevan a los *paliers* de cada nivel. El departamento de tres habitaciones desborda sobre la calle 24 de Septiembre y los de dos se ubicaron sobre la calle Congreso. Además, contaba con adelantos técnicos como calefacción, agua caliente, heladeras eléctricas e incinerador de basuras. El exterior fue realizado en ladrillo a la vista, con molduras de revoque piedra París que separan el nivel comercial del resto y otras que enfatizan la horizontalidad de cada piso, por último, una cornisa de mayor porte remata toda la composición. El edificio fue inaugurado con gran despliegue publicitario, destacando siempre la modernidad de sus instalaciones.

[160] Hoy a las 18 horas, La Continental inaugura su hermoso edificio. (1939, 29 de agosto). La Gaceta, 5.
[161] Un moderno edificio se construye en la esquina de 24 de Septiembre y Congreso. (1943, 16 de noviembre). La Gaceta, 6.

Hacia el oeste, por la misma calle 24 de Septiembre, en la intersección con 9 de Julio, se había anunciado la construcción de un edificio de catorce pisos en 1938.[162] Los propietarios de esta valiosa esquina eran los hermanos Leston, en la que había funcionado el establecimiento Baratieri, casa de lustrar y venta de diarios y lotería. Sin embargo, el "rascacielos" anunciado años atrás nunca se construyó, en su lugar se levantó el edificio de la compañía de seguros Ítalo Argentino (1946) de cuatro pisos (Fig. 5). El programa de necesidades contemplaba tres locales comerciales en planta baja, las oficinas de la empresa de seguros y dos departamentos, de uno y tres dormitorios, en el primer nivel y tres viviendas, de uno, dos y tres dormitorios, del segundo al cuarto piso. El acceso se planteó por calle 24 de Septiembre, a un palier en el que se encuentran dos ascensores y, en la parte posterior del terreno, la escalera. Los departamentos tienen un hall de ingreso y aquellos de mayores dimensiones cuentan con una galería, a la que desborda la cocina, además de habitación y baño de servicio. En el frente sobresale de la línea municipal, la proyección del balcón corrido del primer piso y en la ochava se destaca la torre de sección cuadrada que contiene un reloj y la inscripción *Instituto Ítalo Argentino de Seguros Generales S.A.* La envolvente se resolvió con dos materiales: ladrillo visto, en el cuerpo del edificio y en el remate de la torre, y revoque tipo piedra París, en el primer piso, en el volumen de la torre y en las franjas horizontales que diferencian los diferentes niveles.

El único edificio íntegramente de oficinas lleva el nombre de "Castilla" (1948) (Fig. 6), conformado por planta baja y tres niveles, se ubicó por la calle Las Heras, frente a la casa de gobierno. El constructor Juan Pasteris tuvo a su cargo el diseño y la dirección de obra, disponiendo en planta baja un gran local comercial y en los pisos superiores oficinas de distintas dimensiones. El acceso a los escritorios se ubicó hacia el lado este de la fachada, por una puerta de dos hojas que, a través del zaguán y un pasillo, desemboca en el palier, en el que se encuentran dos ascensores rodeados por la

[162] En una nota del diario El Orden, de fecha 20 de mayo de 1938, en la página 5, se anunciaba la próxima construcción de un edificio con características de rascacielos.

escalera. Una puerta posterior permite ingresar a un nuevo pasillo que contiene una batería de sanitarios y llegar al fondo del terreno donde, tiempo después se construyeron depósitos y una escalera secundaria. En los pisos superiores, el palier se amplía y a ambos lados del núcleo circulatorio se ubicaron los sanitarios. El empleo de una estructura portante puntual posibilitó plantas flexibles que en la actualidad pueden rediseñarse según las necesidades de los locatarios. El frente tiene un tratamiento académico, con pilastras jónicas de orden gigante que cubren el tramo de los tres niveles y una cornisa con molduras y medallones, clara evidencia de un lenguaje que, finalizando la década de 1940, se resistía a desaparecer.

**Algunas consideraciones**

Los primeros edificios en altura de San Miguel de Tucumán aparecieron en un lapso de veinte años, en la mayoría de los casos, fruto de la iniciativa privada, insertándose como ejemplos aislados en el ecléctico y chato paisaje urbano de entonces. Si bien sólo dos tenían seis y siete niveles, para lo cual el ascensor es imprescindible; los de tres y cuatro pisos, también contaban con él, puesto que les otorgaba jerarquía y la necesaria "aura" de modernidad.

La estructura puntual, independiente de los tabiques divisorios, posibilitó incorporar el concepto de planta flexible, facilitando la adaptación de los espacios a las diferentes necesidades.

En cuanto al diseño funcional, las plantas de los departamentos y de las oficinas se compactaron, para lograr mayor eficiencia en la distribución de los espacios y de las circulaciones.

Así también, el régimen de propiedad horizontal (1948) reguló la convivencia de los vecinos en los espacios comunes y posibilitó la venta de los departamentos, transformando a los inquilinos en propietarios. La mayoría de los ejemplos aquí mencionados fueron concebidos como edificios de viviendas, sin embargo, en la

actualidad muchas de las unidades funcionan como oficinas, debido a su ubicación céntrica, próxima a bancos y organismos públicos.

Al no contar en nuestro país con una industria de la construcción totalmente desarrollada para el autoabastecimiento, las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial se hicieron sentir con la disminución de la importación de materiales, como hierro y cemento, paralizando algunas obras y retrasando el inicio de otras. De hecho, en la década de 1950, se pudieron concretar varios proyectos que concluyeron esta primera etapa de transformación del centro histórico de la ciudad.

**Bibliografía**

Álvarez, Beatriz, & Correa Deza, María Florencia. (2013). La movilidad social en Tucumán, Argentina, 1869-1895. *América Latina en la historia económica, 20* (1), 126-157. Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-22532013000100005&lng=es&tlng=es.

Liernur, J. y Aliata, F. (2004). *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades,* (2). Clarín arquitectura.

Segundo Censo de la República Argentina. (1898). Población. Tomo II. Taller Tipográfico de la Penitenciaría Nacional.

Tercer Censo Nacional (1916). Antecedentes y comentarios. Tomo I. Talleres Gráficos de L. J. Rosso y Cía., p. 116.




Figura 1. Edificio y galería comercial Pezza (1934)




Figura 2. Edificio Roselló (1935)

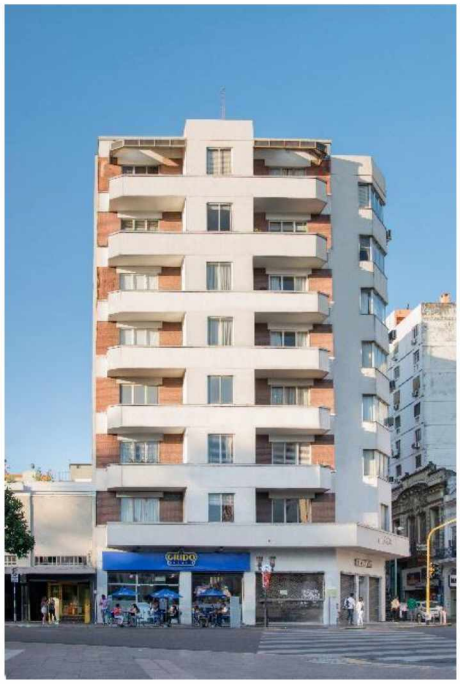


Figura 3. Edificio La Continental (1939)



Figura 4. Edificio 24 de Septiembre y Congreso (1944)



# TORRES

# Abstracto = moderno: el edificio Copacabana en Rosario (1961-1965)[163]

**Tomás Esteban Ibarra**
Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario | Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET). Centro Universitario Rosario de Investigaciones Urbanas y Regionales (CURDIUR).
ibarra@curdiur-conicet.gob.ar

## Introducción

Este trabajo propone avanzar en la descripción de la imagen de modernidad de algunos edificios en altura en Rosario durante las décadas de 1950 y 1960. Dicha imagen estuvo caracterizada por resoluciones compositivas en la fachada vinculadas a la abstracción. El esencialismo abstracto que destaca Liernur (2001, p. 288) para algunas obras canónicas de esa época se hizo evidente también en la geometría, la forma y el tratamiento superficial de los edificios La Segunda (1955), Mentor (1960) y Copacabana (1961). Particularmente en ese último se descompuso la forma en líneas horizontales y verticales y distintas tramas. Fue diseñado en 1961 por los ingenieros Antonio E. Pergomet y Orlando Kanter con la colaboración de los arquitectos Mario Asteggiano y Carlos Díaz Raimondi. Las referencias a la arquitectura moderna en Rosario en la década de 1950 hasta el momento son reducidas pero sustanciosas: el trabajo de Horacio Torrent (1998) acerca de las caleidoscópicas propuestas de esos años, quién subraya el uso de la geometría como expresión de artificialidad y de texturas vinculadas a la abstracción; los textos incluidos en el número uno de la *revista [041]* dedicado a esa década (Cicutti, 1999 y Florio, 1999); y los abordajes presentados por Ana María Rigotti (2014) en la guía

[163] Este trabajo es una derivación tangencial de la investigación que el autor se encuentra realizando con una Beca Interna Doctoral de CONICET en el Doctorado en Arquitectura perteneciente a la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario. Su investigación es acerca de la enseñanza de la Arquitectura y el Diseño en la década de 1950 y analiza específicamente el contenido teórico y práctico de la asignatura Visión en vinculación con los recursos del arte abstracto-concreto.

*Construcciones y miradas*. En este último trabajo se destacan las indagaciones sobre la plasticidad de las estructuras de hormigón, la riqueza matérica del ladrillo, las experimentaciones en relación a las complejidades espaciales y los juegos con la grilla y la transparencia (Rigotti, 2014, p. 149).

La abstracción había estado presente en el campo artístico rosarino desde la década de 1950 con las producciones del Grupo Litoral y Grupo Síntesis y también con las acciones individuales de Eduardo Serón (1930-2021), Jorge Vila Ortiz (1928-2001) y Susana Zinny (1908-1983). Es posible trazar hilos de conexión entre algunas de esas propuestas y el campo de la arquitectura a partir de la participación de Serón y Vila Ortiz como docentes auxiliares de la asignatura Visión. La misma fue incorporada en 1956 a través de los renovados planes de estudio de la Escuela de Arquitectura y Planeamiento (EAPR-UNL), dependiente en ese entonces de la Facultad de Ciencias Matemáticas, Físico-Químicas y Naturales aplicadas a la Industria de la Universidad Nacional del Litoral. Durante esos años se produjo una actualización de referentes con las obras concretistas de los arquitectos Max Bill y Mies van der Rohe. Sus textos y proyectos arquitectónicos fueron difundidos en revistas especializadas de la década de 1950 como revista de *Arquitectura*, revista *Nuestra Arquitectura*, revista *nueva visión* y los libros especializados publicados por las editoriales Infinito y Nueva Visión.

La siguiente pregunta movilizará las exploraciones que esta ponencia desarrolla ¿por qué la abstracción y los recursos arquitectónicos vinculados a ella fueron sinónimos de modernidad en Rosario? Para intentar aproximar algunas reflexiones al respecto se recurre a la observación detallada de las obras mencionadas, al análisis de las publicaciones periódicas de la época como la *revista de Arquitectura* (1915-1956) y *revista Edilicia* (1936-1961) y también a la recomposición de los vínculos entre los

desarrollos de los artistas abstractos mencionados y la reconfiguración de la enseñanza en la EAPR-UNL.

**Líneas, planos y tramas**

El edificio Copacabana está ubicado próximo a la ribera del río Paraná en la intersección de las calles Rioja y 1° de Mayo. La forma del edificio se generó a partir de la superposición de losas de hormigón armado las que se presentaron como planos abstractos sucesivos. Entre ellas se dispusieron como relleno diferentes texturas y variaciones de la envolvente. Las aberturas ya no eran vanos en el muro sino aventamientos que ocupaban la totalidad de los fragmentos vacantes entre las losas y se presentaban como grillas estiradas de líneas verticales y horizontales. Las columnas eran perfiles metálicos colocados equidistantemente siguiendo el módulo estructural y dispuestas en el filo exterior de las losas de hormigón. Las barandas de los balcones se configuraron como planos verticales independientes intercalados en un sentido y en el otro, y revestidos con venecitas de color verde. Se generó un ritmo variable de planos geométricos en el espacio, dispuestos tanto horizontal como verticalmente. Dichos elementos se percibían así ya que estaban despegados del nivel inferior de las losas de hormigón y del filo lateral de las mismas (figura 1).

Si bien el empleo del módulo estructural para definir la forma de los edificios en altura ya había sido ensayado en múltiples variables en Rosario y Buenos Aires durante la década de 1950, en el edificio Copacabana sus autores exploraron una nueva manera de presentarlo. Todos los elementos estructurales eran autónomos y se reducían a líneas o planos que parecían flotar en el espacio. La grilla y la abstracción geométrica de los elementos de sostén estaban referenciados ineludiblemente a los edificios diseñados por Mies van der Rohe en su periodo en EE.UU. Mies era quién exponía más claramente el vínculo entre la arquitectura y el

arte: "Mies forma parte de la búsqueda de un arte autofundado, concentrado en sus propios materiales, emprendida por una considerable fracción de las vanguardias." (Liernur, 2008, p. 257) Los propios materiales de esta arquitectura eran la extrema precisión técnica, la disposición de un mínimo de elementos estructuradores y la conformación de matrices formales simples.

Algunos ejemplos anteriores de arquitectura moderna cuyas definiciones formales podrían vincularse con las producciones de Mies fueron desarrollados por los jóvenes arquitectos porteños que intervinieron la EAPR-UNL desde 1956.[164] Por ejemplo, la propuesta para el concurso de anteproyectos del Edificio de la Cámara Argentina de la Construcción y las Sociedades La Construcción y Camarco diseñado por el arquitecto Juan Manuel Borthagaray en 1951. El mismo recibió el cuarto premio y fue publicado en la revista de *Arquitectura* en diciembre de ese año. Del mismo autor junto a Alberto Cásares, fue la idea para el concurso de anteproyectos de la Cooperativa de Provisión de Industriales Metalúrgicos que obtuvo el tercer premio y fue publicado en la revista de *Arquitectura* de agosto de 1954. En el primer caso la grilla estructural estaba dibujada con el mismo valor que la grilla de las aberturas mientras que en el segundo caso primaba el módulo estructural vertical y horizontal por sobre las aberturas o barandas (figura 2).

El edificio para la empresa de seguros La Segunda fue otro ejemplo precedente de los recursos de la abstracción puestos en juego en la resolución formal de los edificios en altura. Ubicado en la intersección de las calles Rioja y Maipú fue proyectado por el equipo de los arquitectos rosarinos Silvio Mariotti, Alfredo Molteni

[164] Ellos fueron: Jorge Ferrari Hardoy como delegado interventor, Jorge Enrique Hardoy dedicado a Planeamiento; Francisco Bullrich a Integración Cultural e Historia de la Arquitectura; Alfredo Ibarlucía y Juan M. Borthagaray como titulares de los talleres de Arquitectura, Atilio Gallo a cargo de Estructuras, Carlos Méndez Mosquera organizó la asignatura Visión, junto con Gastón Breyer, Rafael Onetto y José A. Le Pera. Como representantes locales permanecieron Hilarión Hernández Larguía y Cesar Benetti Aprosio en los talleres de Arquitectura, Jorge Borgato en Construcciones y Eduardo Serón junto a Jorge Vila Ortiz como ayudantes en Visión.

y Juan Carlos Valenti en 1955. Ellos se formaron en la EAPR-UNL hacia fines de la década de 1940 y principios de 1950. A diferencia del Copacabana, en el edificio de La Segunda todavía se distinguía la condición volumétrica del prisma rectangular. Si bien se expuso que "El único desafío era adaptar, en este caso, la estética de la grilla y la transparencia de Mies van der Rohe a los recursos técnicos locales y la construcción en hormigón armado" (Rigotti, 2014, p. 154) esta obra no era una mera adaptación a los recursos miesianos, sino que los mismos fueron resignificados formalmente. Se trataba de un prisma definido por una estricta grilla modular compuesta por vigas y columnas de hormigón armado. Hacia calle Maipú eran tres módulos de ancho por diez de altura y hacia calle Rioja eran cinco módulos por la misma altura, sobresaliendo un volumen en el primer y segundo piso. El relleno de la grilla modular se completó con distintas tramas y texturas para generar contrastes y resolver la protección solar: persianas horizontales, parasoles verticales, y persianas que abrían en sentido vertical. En la cara sobre calle Maipú se repitió el uso de parasoles verticales en los tres primeros pisos. El primer módulo se rellenó con una superficie opaca y los dos restantes con persianas que se movían horizontalmente. Si bien el edificio se diseñó para un terreno en esquina del centro de la ciudad, su forma no daba cuenta de tal condición urbana ni registraba la ochava (figura 3).

El edificio Mentor fue otro precedente en el empleo del módulo estructural para definir la forma. Fue proyectado en 1960 en la esquina de Rioja y Boulevard Oroño por el arquitecto Bernardino Noguerol Armengol y el ingeniero Carlos Brebbia. Se trataba de una placa exenta de veintiún pisos y sesenta metros de altura cuya forma se generó a partir del uso de elementos abstractos: líneas verticales y planos superficiales de cerramiento. La cara sobre calle Rioja se configuró a partir de ocho costillas verticales, correspondientes a los módulos de la estructura de hormigón.

Dichos elementos continuos desde la planta baja hasta el último piso enfatizaban la tensión vertical del volumen, pasando por delante de las bandas horizontales de los balcones. Las dos caras laterales eran planos superficiales perforados por algunos huecos para balcones. La propuesta inicial publicada en la revista *Edilicia* en junio de 1960 contemplaba la realización de una placa más extensa, de la que solo se realizó un tercio (figura 4).

La revista *Edilicia* era el órgano oficial de la Sociedad de Ingenieros, Arquitectos, Constructores de obras y Anexos de Rosario. En sus números a comienzos de la década de 1950 se incluían todavía edificios en altura de apariencia volumétrica cuyas aberturas eran horadaciones en el muro. Las publicidades también mostraban este tipo de edificaciones como ejemplos de arquitectura moderna, tal es el caso de la propaganda de la empresa de materiales para la construcción Juan Rico. En contrapunto con esa imagen de modernidad anclada en la dimensión volumétrica y superficial de los edificios, apareció en el número de mayo de 1957 una publicidad de la empresa Atma que mostraba una imagen urbana (figura 5). Allí los edificios estaban definidos desde recursos abstractos como la superposición de líneas y planos, los contrastes de colores, la repetición y el ritmo, y el uso de texturas. En el número de noviembre de 1959 se publicó un artículo de Sergio Benvenuto titulado "El estilo abstracto ¿es la expresión de nuestra época?" que en siete extensas páginas exponía el predominio de la abstracción en la configuración de la cultura visual de la época. La portada de la revista fue rediseñada en octubre de 1960 también desde bases abstractas, con un fondo pleno de color y líneas verticales y horizontales que buscaban el equilibrio visual (Fig. 6). Su apariencia era extremadamente similar al diseño gráfico ejecutado unos años antes para las portadas de la revista *nueva visión* (1951-1957). La abstracción había llegado al mundo de los ingenieros y también al

de los productos gráficos realizados para difundir tanto ideas y debates como actualizaciones técnicas y constructivas.

**Abstracción en Rosario**

Las abstracciones y no figuraciones se habían desplegado en el campo artístico de Rosario hacia mediados de 1940 y comienzos de 1950 principalmente en torno a las producciones del Grupo Litoral[165] y Grupo Síntesis[166] (Fantoni, 2011). Desde dichas agrupaciones emergieron formas de abstracción a través de artistas que a veces asociaban las artes plásticas con el campo de la arquitectura y el diseño. Por esos años comenzó a cobrar valor el tratamiento abstractizante de ciertos géneros como la figura, el paisaje o la naturaleza muerta; el abordaje de temas sociales y existenciales en clave sintética y la emergencia de un arte abstracto en sus variantes constructivistas y líricas, concretas e informalistas. Se conformó "Una trama de relaciones en la que muchos de sus protagonistas, más allá de sus adhesiones y posiciones, comparten con sus pares experiencias e itinerarios, vínculos y pertenencias propias de una situación verdaderamente expansiva del arte moderno en la ciudad." (Fantoni, 2011, p. 7) Es así como se desplegaron los recursos abstractos a través de distintas estrategias, pero persiguiendo un objetivo común: la decidida modernidad.

[165] Sus miembros fueron Oscar Herrero Miranda, Santiago Minturn Zerva, Leónidas Gambartes, Juan Grela, Francisco García Carrera, Jacinto Martín Castillo, Carlos Enrique Uriarte, Ricardo Warecki, Domingo Garrone y Alberto Pedrotti. Desarrollaron un programa estético que combinaba temáticas regionales, el sentido de universalidad y la autoridad de lo nuevo dialogando con las corrientes del arte de su tiempo tales como las perspectivas expresionistas, poscubistas y surreales, los planteos derivados del constructivismo de Joaquín Torres García, el arte concreto y la abstracción lírica (Fantoni, 2012, p. 515).

[166] Estaba integrado por María Asunción Alonso, Clelia Barroso, Dora Bertarelli, Nydia Bollero, Martha Bugnone, Alfredo Cartegni, Armonía López, Aldo Magnani, Renée Shakespear, Isolde Schmidt, Ricardo Sívori, Dora Soboleosky y Clotilde Yost. Su propuesta estética era la síntesis plástico realista como un equilibrio entre la realidad objetiva y el subjetivismo individual del artista. Entre marzo de 1952 y septiembre de 1956 el grupo publicó cinco números de *Síntesis. Revista de Cultura* (Fantoni, 2011, p. 17).

En paralelo a otras formas de observar y representar la ciudad, existía una condición impuesta por la vorágine de la vida metropolitana para comprender y organizar el mundo de manera abstracta. La idea de mundo moderno se fundaba en el pensamiento fisícomatemático engendrado desde el modelo mecanicista, construida sobre la base del pensamiento matemático y psicológico, tan abstracto uno como el otro. La vida moderna era esencialmente urbana, y el ambiente humano estaba transformado de tal manera que se buscaron otras alternativas a la naturaleza como factor de ordenación. Se fortalecieron las relaciones de precisión, motivados también por los factores de velocidad y tiempo que debilitaron las relaciones sensibles entre el hombre y las cosas. "En vez de ese modelo imperante hasta el pasado siglo, hecho a la medida del hombre, nos hablan de un mundo sin modelo, es decir, sin imagen posible, el que se rige por leyes abstractas de formulación matemática que escapan a todo dominio empírico [...]" (Romero Brest, 1953, p. 42)

Las acciones de Eduardo Serón a mediados de la década de 1950 son fundamentales para interpretar el proceso de expansión de los recursos de la abstracción al campo de la arquitectura en Rosario. Participó como docente de la asignatura Visión en la EAPR-UNL junto a Vila Ortíz, primero como auxiliares y luego como titulares de los cursos. Serón había aparecido a sus veinticuatro años en la escena artística rosarina en 1954, cuando presentó las témperas *Pintura A*, *Pintura B* y *Pintura C* en el "Primer Salón de Arte Moderno" organizado por Amigos del Arte de Rosario. Dichas piezas, así como la obra titulada *Pintura* de 1954, demuestran el vínculo con las vanguardias concretas que habían llegado al universo de referencias de Serón desde los desarrollos de la Asociación Arte Concreto-Invención (1945-1949). En sus obras de estos años "[...] subyace una preocupación por el modo de disponer los elementos básicos del lenguaje pictórico en función del requisito

planista y de una estructura geométrica racionalista" (Rojas, 2009, p. 10). Serón presentaba planos plenos de colores con variaciones de una misma gama, superponiéndose unos con otros y definiendo diferentes profundidades. Ellos se tensionaban con líneas diagonales y oblicuas que variaban su dimensión, dirección y sentido. Ambos elementos -planos y líneas- fueron dispuestos por Serón en el plano bidimensional con extrema precisión geométrica desde una trama generatriz no visible (Ibarra, 2025, p. 46).

En 1955 Serón expuso en el "I Salón No Figurativo" organizado por la Asociación Arte Nuevo (AAN) en la galería Van Riel de Buenos Aires. Allí presentó las témperas *Pintura* (1954) y *Contraposición de una estructura lineal* (1955). La AAN había sido creada en 1954 por Carmelo Arden Quin –uno de los fundadores del Grupo Madí– y Aldo Pellegrini. En el archivo de Serón existe una publicación de dicha asociación titulada *Arte nuevo* (1955) donde se compilaron obras pictóricas y escultóricas no figurativas, y producciones de arquitectos y fotógrafos modernos. Se destacan para el tema de estudio el edificio Odeón-Radio (1954) de Hans Fischer, la propuesta para el concurso del Colegio de Abogados de La Plata de Horacio Martínez Carrera y la fotografía del Ministerio de Salud de Río de Janeiro (1955) de Sameer Makarius.

La realización de la "Primera Exposición de Pintura y Escultura Moderna Argentina" en la galería Renom entre el 17 y 29 de septiembre de 1956 fue impulsada por Serón, con la colaboración del arquitecto Francisco Bullrich quien era titular de los cursos de Historia de la Arquitectura e Integración Cultural en la EAPR-UNL. Este fue un hecho alineado con la pretendida expansión del fenómeno artístico de la abstracción como referente de modernidad en el ámbito cultural de Rosario. Las fotografías de la exposición refuerzan la preeminencia de las producciones concretistas: se presentaron cuadros y esculturas de Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Miguel Ocampo y Claudio Girola. Como exponentes locales se

incluyeron obras de Vila Ortiz, Zinny y del propio Serón, quienes habían estado exponiendo en otra sala de la misma galería. En el marco de la exposición, se programaron conferencias de pintura a cargo de Hlito y de poesía contemporánea por Edgard Bayley. Se sumó una disertación de música del artista Francisco Kröpfl, desarrollándose las tres conferencias en el salón auditorio del edificio donde se encontraba la EAPR-UNL y donde se dictaban además las carreras de Ingeniería y Ciencias Exactas.

Los artistas concretos habían propuesto desde sus producciones iniciales de mediados de la década de 1940 una presentación de los elementos autotélicos del arte. Dispuestos en la superficie bidimensional –y sustentados en la geometría– presentaban formas relacionadas entre sí para generar efectos espaciales dinámicos que tuvieran un alcance espiritual y sensible y reemplacen la idea de representación abstracta de la realidad. Importaban las relaciones entre las cosas, no las cosas en sí mismas, considerando la búsqueda de la organización más que la capacidad de cada uno para caracterizarlas o cualificarlas. Llevada hasta las últimas consecuencias, la tendencia general a la abstracción atribuida a la vida metropolitana no solo suponía el abandono del figurativismo, sino que para el arte concreto debía suavizar los bordes entre las expresiones artísticas (Ibarra, 2025, p. 54). El fin último era la síntesis de las artes, la fusión de la pintura y la escultura con la arquitectura, e incluso con todas las prácticas de construcción del entorno humano.

## Elementos relacionados en el espacio

Los cruces interdisciplinarios entre el campo del arte y la arquitectura se manifestaron en las imágenes de la cultura visual moderna de mediados de la década de 1950 y principios de 1960 y también en las resoluciones formales de

algunos edificios en altura. La abstracción era un camino posible para el desplazamiento de las formas del arte hacia la arquitectura y el diseño en una búsqueda por conformar un entorno apropiado y eficiente para la sociedad futura (García, 2011, p. 103). Las redes de sociabilidad, las exposiciones y los ámbitos de enseñanza sirvieron de escenario para el acercamiento de los distintos actores (artistas, arquitectos e incluso diseñadores) en la compartida intención de renovar las imágenes de modernidad. Esos momentos de intercambio y circulación de ideas favorecieron las discusiones y actualizaciones en el ámbito cultural de Rosario en relación a los temas de forma y espacio y su representación visual en imágenes artísticas y en algunos edificios en altura.

El edificio Copacabana presentó la organización formal de sus partes estructurales y de cerramiento –inherentes a una obra de arquitectura– como elementos reducidos a planos y líneas dispuestos en el espacio. Esta operación es semejable a las estrategias compositivas de las imágenes asociadas a la abstracción, aunque no se trataba de líneas y formas en el plano grafico bidimensional sino de elementos materiales tangibles y constructivos dispuestos en el entramado urbano.

**Bibliografía**

Arden Quin, C. (1955). *Arte Nuevo*. Buenos Aires: Cesari.

Cicutti, B. (1999). Revisando la década del '50. En *[041] Revista de arquitectura y urbanismo*, núm. 3, 54-59;

Fantoni, G. (2011). Bajo la misma estrella. En Fantoni, G. (2011). *La diversidad de lo moderno. Arte en Rosario en la década de 1950*. Buenos Aires: Fundación OSDE.

Fantoni, G. (2012). Mirar desde el vértice: el arte de Rosario a partir del Grupo Litoral. En Baldasarre, M. I. y Dolinko, S. (edit.). *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Buenos Aires: CAIA-Eduntref, 505-527, v. II.

Florio, P. (1999). Los '50, un fragmento en el tiempo, En *[041] Revista de arquitectura y urbanismo*, núm. 3, 66-67.

García. M. A. (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Ibarra, T. (2025). Eduardo Serón y la síntesis de las artes en Rosario en la década de 1950. Los cursos de Visión y la Primera exposición de pintura y escultura moderna Argentina. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 25, 43-59.

Liernur, J. F. (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Liernur, J. F. (2008). Menos es mísero. Notas sobre la recepción de la arquitectura de Mies van der Rohe en América Latina. En Liernur, J. F. (edit.). *Trazas de futuro. Episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina*. Santa Fe: UNL, p. 245-262.

Rigotti, A. M. (2014). La ciudad del puerto petrificado, 1950-1983. En Cicutti, B. y Rigotti, A. M. (dir.). *Construcciones y miradas: recorridos de arquitectura en Rosario y su región*. Rosario: Prohistoria Ediciones, 146-149.

Rojas, N. (2009). El lenguaje de Eduardo Serón como punto de inflexión en el contexto de las tradiciones pictóricas locales. En Ricci, G. (2009). *Eduardo Serón*. Rosario: Ediciones Castagnino+Macro.

Romero Brest, J. (1953). *Qué es el arte abstracto. Cartas a una discípula*. Buenos Aires: Columba.

Torrent, H. (1998). La ley del meandro. O una topografía a la cultura arquitectónica rosarina del siglo XX. En *Arquis. Arquitectura y Urbanismo*, núm 15, 4-13.



Figura 1. Edificio Copacabana. Ing. A. E. Pergomet, O. Kanter, arqs. M. Asteggiano y C. Díaz Raimondi, 1961-1965. Fuente: *Revista 041*, n° 3, p. 50

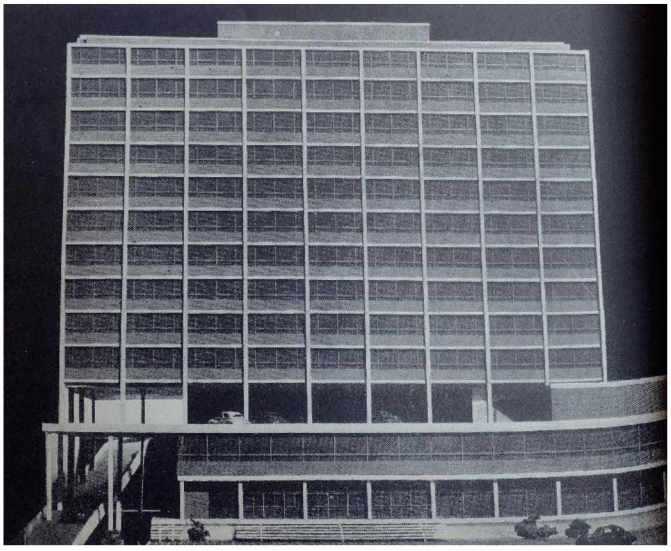


Figura 2. Concurso de anteproyectos de la Cooperativa de Provisión de Industriales Metalúrgicos. Arqs. J. M. Borthagaray y Alberto Casares, 1954. Fuente: *Revista de Arquitectura* n° 374 (agosto 1954), p. 58

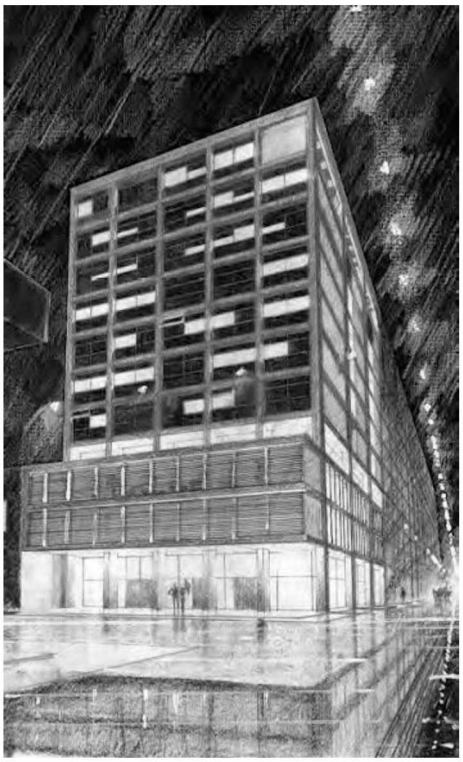


Figura 3. Edificio La Segunda. Arqs. S. Mariotti, A. Molteni y J. C. Valenti, 1955. Fuente: *Revista 041*, n° 3, p. 41

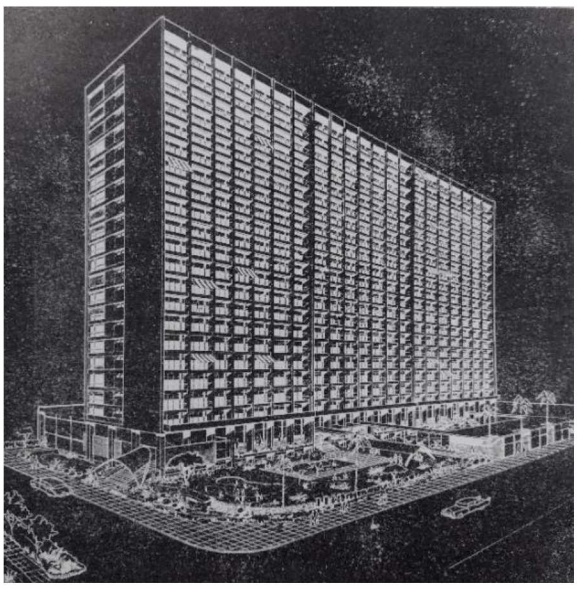


Figura 4. Edificio Mentor. Arq. Bernardino Noguerol Armengol e Ing. Carlos Brebbia, 1960. Fuente: *Revista Edilicia* junio 1960, p. 14

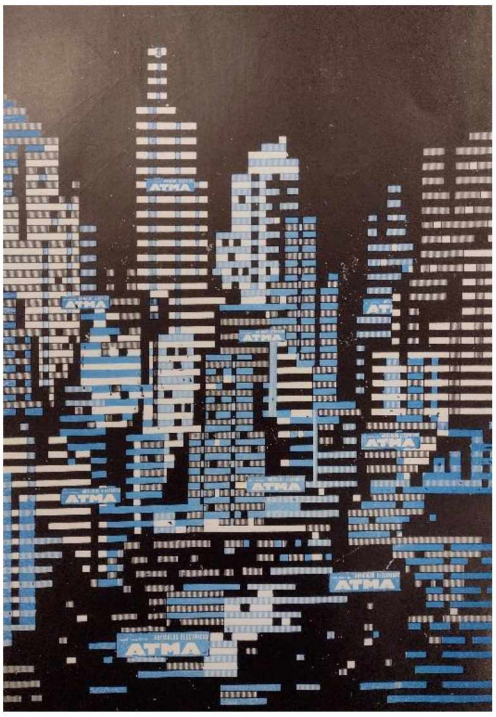



Figura 5. Publicidad Atma con recursos visuales abstractos para mostrar una imagen urbana. Fuente: *Revista Edilicia*, mayo 1957

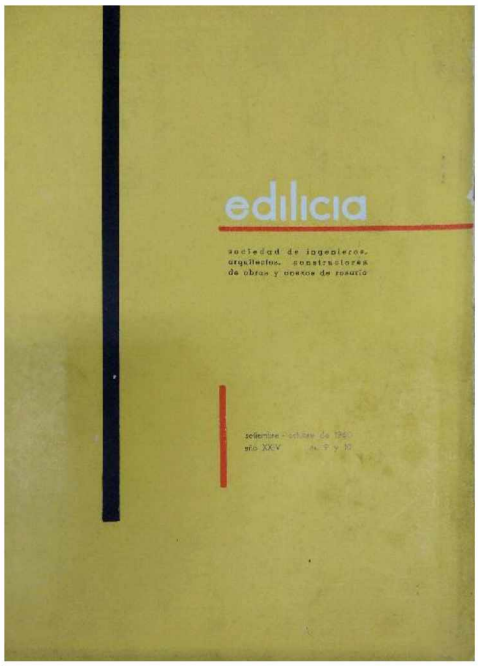



Figura 6. Portada rediseñada de la revista *Edilicia*, con características formales similares a las de la revista nueva visión. Fuente: *Revista Edilicia*, octubre 1960

# Mediaciones montevideanas: Las torres entre una ciudad amortiguada y la ficción de una metrópoli

**Álvaro Marques**
FADU – Udelar – Instituto de Historia / Intendencia de Montevideo – Desarrollo Urbano
alvmqs@gmail.com

> El 'paisito' más que un modelo cultural fue o es un estado de ánimo. Y esa ha sido hasta ahora la formulación implícita más cercana al espíritu de 'lo pequeño es hermoso'.
>
> Hugo Achugar "La balsa de la medusa" p.13.

La desmesura o lo gigante no forman parte del repertorio uruguayo. Su condición de país 'petizo', en la frontera entre dos gigantes como Argentina y Brasil, lo convierten en un estado de amortiguado bienestar[167], acentuado por "una 'debilidad de implantación' de los sistemas de poder político y social capaces de caracterizar cada etapa".[168]

Al igual que en otros ámbitos, la cuestión de las alturas y especialmente de la torre moderna, llega al Uruguay, y en particular a Montevideo, de una manera amortiguada, a diferencia de su región. "A pesar de los cambios formales" y "tipológicos, con distintos requerimientos funcionales e higiénicos, con diferente ocupación del suelo," la arquitectura moderna de primera mitad del siglo XX se

167 Achugar, H. (1992). La Balsa de la Medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay. Montevideo: Ediciones Trilce.
168 Real de Azúa, C. (1973). *Uruguay, ¿una sociedad amortiguadora?* Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

inserta en nuestra ciudad sin generar una ruptura irreversible en los tejidos urbanos.[169]

Las normas urbanas de esas primeras décadas, que no pretendieron romper con la ciudad existente, más allá de ordenarla siguiendo los preceptos modernos, generaron unas cualidades urbanas que aún perduran, logradas a partir de un intenso control morfológico, y que hacen reconocible a Montevideo: "los montevideanos han hecho todo lo posible para quedarse en la primera mitad del siglo XX, con un instinto natural para frenar la modernidad y su estrés." [170]

La escasa cantidad de torres materializadas, alrededor de cien a lo largo de un siglo,[171] así como esa escala prístina y esa homogeneidad aparentes en lo que refiere a su morfología y sociedad, hacen que en Montevideo se puedan identificar distintos sistemas de mediación desarrollados a lo largo del siglo XX, que acompañan los diferentes postulados teóricos sobre la ciudad, así como verificar su relativa o apaciguada adaptación, a partir de la concreción normativa que los acompaña.

En el caso particular de la torre, pueden rastrearse diferentes episodios que sirven para constatar que la búsqueda de la individualidad, la verticalidad, la diferenciación con respecto al contexto, son impulsos de la ciudad moderna que existieron a lo largo de todo el siglo XX, así como, desde el punto de vista normativo, se evidencia una actitud mediadora, de larga duración, que trasciende las distintas regulaciones montevideanas.

---

169 Garabelli, L., García Miranda, R., y Russi, M. (1991). La arquitectura renovadora: su incidencia en el tejido urbano de Montevideo. *Clio,*

170 Martínez, M. (2019, marzo 26). El encanto decadente que sitúa a Montevideo en la cima de las ciudades latinoamericanas. *El País.*

171 Capandeguy, D. "Montevideo 300 años, 100 torres. Registro, interpretaciones y tópicos abiertos". Prólogo en Marques, A. (2024) "El Derrotero Esquivo. La torre como especie urbana en el Montevideo Contemporáneo". Montevideo. Ediciones Universitarias. p.13-14.

**Mediación de avanzada.**

La primera de ellas, que se podría denominar como Mediación de avanzada, se da a comienzos del siglo XX, y parte de la potencia innovadora de un Estado batllista pujante y transformador.[172] Como sociedad moderna, su identificación es con la imagen del Futuro: la ciudad, así como los edificios a construir, serán la repercusión de las ideas de modernidad predominantes en el concierto internacional, donde la construcción de una nueva sociedad vendrá de la mano de la realización de espacios colectivos y grandes equipamientos de relevancia urbana, donde destaca la Rambla Sur.

Sin embargo, existe una vocación mediadora en cuanto a la inserción de nuevas edificaciones propias de las ciudades en crecimiento de comienzos del siglo XX: la torre y el rascacielos,[173] como tipos arquitectónicos representativos de esta modernidad, se encuentran en Montevideo con ciertos márgenes de adecuación a la realizad local, de muy bajas alturas. Las alturas fueron reguladas en 1885[174] de forma homogénea dependiendo del ancho de las vías, a partir de cuestiones higienistas, y es durante las primeras décadas del siglo XX cuando aparecen los primeros ordenamientos reguladores particulares, especialmente en los alrededores de algunas plazas[175] o el borde portuario.[176] Si bien la mayor altura comienza a aparecer

172 Real de Azúa, C. (1973). *Uruguay, ¿una sociedad amortiguadora?* Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.p.23.

173 A "diferencia de los rascacielos, que de algún modo conservan un halo mítico vinculado a la humana vocación de proyectarse a los cielos, las torres son respuestas desencantadas a las demandas de máximo aprovechamiento del suelo, máxima eficiencia funcional y máxima ganancia". Aliata, F., Liernur, J. F., Crispiani, A., y Silvestri, G. (2004b). Torre. En *Diccionario de arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Clarín.

174 Ley N°1816, de Construcciones.

175 Por ejemplo, la Plaza Independencia (Resolución 30/09/1929) o la Plaza San Martin (Resolución N°6713 15/08/1949). En Intendencia de Montevideo (1957). *Compilación de Leyes, Ordenanzas, Decretos y Resoluciones relacionadas con la construcción de edificios* (Tomo i).

176 Intendencia de Montevideo. *Compilación de Leyes, Ordenanzas, Decretos y Resoluciones relacionadas con la construcción de edificios* (Tomo i). Decreto N°6637 (07/07/1949). Ordenación con frente a la Rambla Franklin D. Roosevelt.

como una preocupación en sí misma, se expresa más en la regulación "caso a caso" de ciertos edificios, y no desde la creación de normativas acordes.

Los edificios de mayor altura que caracterizan a este sistema de mediación son en un primer momento los de renta privados, como el Palacio Salvo, el Palacio Díaz o el Lapido, y que reproducen ahora en forma de torre, el destaque vertical que ya aparecía en las esquinas de la ciudad decimonónica por medio de cúpulas y otros remates, pero manteniendo una relación acorde al entorno de alturas proyectadas; mientras que a partir de los años 40 se identifica su aplicación a la construcción de edificios públicos, como el emblemático Palacio Municipal, que si bien es en sí mismo una torre exenta, se implanta en base a cuerpos bajos y basamentos. Ambos casos dan cuenta de un cambio de postura, de la ciudad liberal del siglo XIX -adentrada en el siglo XX- donde las torres de propiedad privada destacaban por sobre el resto, a una ciudad moderna pensada desde lo colectivo, de forma ordenada, con edificios públicos que jalonan el territorio, con su mayor concreción en el Anteproyecto del Plan Regulador de 1930.[177] En éste, a su vez, la torre se presenta como bastiones en el verde, contenedores de la expansión urbana, incorporando de forma abstracta una tipología curiosa en el repertorio montevideano de su momento.

**Mediación por conveniencia**

A finales de los años '50, encontramos un Estado en franco estancamiento,[178] con un enlentecimiento económico producto de la segunda posguerra, que conlleva a una nostalgia por el viejo batllismo. Desde el gobierno montevideano en 1947[179] se inicia

177 Cravotto, M., De los Campos, O., Tournier, H., Puente, M., Ricaldoni, A., y Michellini, S. (1930). *Anteproyecto del Plan Regulador de Montevideo*. Montevideo: S. e.
178 Real de Azúa, C. (1964) "El impulso y su freno". Ed. Banda Oriental. p.71.
179 Intendencia de Montevideo (1947) Decreto N°5330. Ordenanza sobre amanzanamientos y fraccionamientos de tierras y servidumbres 'non edificandi'.

un proceso regulador con la normalización de parámetros urbanos generalizados, que pasa por la derogación en 1952 de las alturas de 1885, y que se concreta en 1957 con el Plan Director, que se basa en normativas de índole restrictivo y homogeneizante, definiendo a través de parámetros genéricos la consolidación de la ciudad dentro del bulevar perimetral Artigas, así como la expansión de la mancha urbana con un tejido distinto al de las áreas centrales: una ciudad con retiros frontales,[180] y una huella máxima de ocupación. Se establecen nuevas alturas que siguen siendo homogéneas y dependientes del ancho de las vías, a no ser por ciertos ordenamientos concretos. Así, se determina una ciudad con un potencial edilicio continuo, donde la casuística, o el mercado determinarán cómo se dará la densificación al interior de la trama urbana. Al igual que en un campo fértil esto "favorecería [...] la multiplicación sin límite de las flores". [181] No hay de manera explícita una idea de completamiento final de la ciudad, sino la oportunidad de otorgar a todas sus parcelas los mismos derechos edificatorios.

En este período se propone el ordenamiento de la Rambla de Pocitos, semejante al de Copacabana en Río de Janeiro, con alturas y perfiles homogéneos como frente costero de un barrio de creciente sustitución edilicia. Incide la Ley de División Horizontal de la Propiedad,[182] que contrariamente a su propósito, "acentuó las diferencias del valor de la tierra, encareciendo las áreas privilegiadas con mayor demanda -favoreciendo su apropiación por los sectores de mayores ingresos- y aumentando la especulación inmobiliaria. Promovió el desarrollo del tipo edilicio de apartamentos en altura y entre medianeras, implicando cambios en la morfología urbana y en la densidad de habitantes de las áreas centrales y costeras próximas, así

180 Concretados a partir de *servidumbres non edificandi* de forma extendida y ya no aplicados únicamente a las avenidas, que ya estaban reguladas desde 1912.
181 Achugar, H. (1992). La Balsa de la Medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay. Montevideo: Ediciones Trilce.p.86.
182 Ley N°10.751 de 1946.

como en los bordes de avenidas y bulevares, promoviendo el reemplazo de valiosos ejemplos arquitectónicos."[183]

Los únicos edificios que se diferencian de este modelo urbano homogéneo, son aquellos que proponen una forma de ocupación distinta por las características singulares de su parcela o la trama urbana. Como ejemplos de esta Mediación por conveniencia se encuentran una serie de edificios realizados hacia finales de los años 50 y principios de los 60 -el Positano,[184] el Malecón, así como los bloques-pantalla del Panamericano o el Ciudadela- que dan cuenta de situaciones excepcionales dentro de la ciudad con una posición exenta -o semiexenta- respecto del entorno. Estos ejemplos, junto a otros, con una inserción acotada y contenida dan cuenta de la acción limitante del incipiente código amortiguador montevideano.[185] Como agrupamientos, destacan a principios de los años 70 el Complejo Bulevar que resuelve la forma de habitar en comunidad a partir de torres "en proceso", desde la generación de espacios caracterizados que recrean la complejidad de la ciudad misma, así como el Plan de Renovación Urbana del Barrio Sur, incorporando torres como forma de densificar un borde costero que había permanecido descaracterizado desde la realización de la Rambla Sur.

No obstante, la torre exenta no aparece en la normativa como forma explícita de hacer ciudad sino hasta casi finalizada la década del 70, cuando son introducidos los Edificios Sobreelevados, acorde con la liberalización de la economía,[186] y que aplican a toda el área urbana con el "fin de promover el uso más libre del espacio urbano e

183 Intendencia de Montevideo (1998) Plan de Ordenamiento Territorial. Cap.1.3.2. Proceso Urbano y Planificador. Montevideo.

184 En el caso del Positano del arquitecto García Pardo hubo "un fuerte intercambio con las autoridades municipales para lograr una mayor altura que la permitida inicialmente" En Tuja, P. (2018) "El proceso de proyecto del edificio Positano y el proceso de interpretación". Montevideo. Ediciones Universitarias.p.26.

185 Marques, A. (2024) "El Derrotero Esquivo. La torre como especie urbana en el Montevideo Contemporáneo". Montevideo. Ediciones Universitarias. p.144.

186 Que incluyen la desregulación del mercado de suelos y alquileres, coincidiendo con el período dictatorial que vivió el país.

introducir nuevas posibilidades en la conformación del paisaje de la ciudad".[187] La casuística de su ubicación[188] contraria a la visión de una ciudad homogénea, su excepcionalidad y la explotación al máximo de la parcela, dan cuenta de alteraciones morfológicas y paisajísticas en barrios de muy baja altura, propiciando además mecanismos de segregación socioespacial que se profundizan a lo largo de los años 80.

La pretensión de regular las torres es el punto cúlmine de este tipo de Mediación por conveniencia devenida de la década previa: ahora se resuelven de forma genérica y no excepcional. En ambas versiones, esta mediación deja entrever la mirada propia de su tiempo: si el Futuro era la imagen característica de las primeras décadas del siglo XX, desde mediados de siglo es la Fantasía la que caracteriza a este tipo de actuaciones: la fantasía de ser un Uruguay que ya no es, de no perder la ciudad existente aceptando los cambios venideros, de ser como otras ciudades absolutamente diferentes. La ficción de ser una metrópolis. [189]

**Mediación por regulación.**

Hacia el año 1986 se introducen modificaciones en los Edificios Sobreelevados[190] a partir del inicio de una búsqueda de un nuevo tipo de regulación más cercana a las realidades locales, y que coinciden con la creación de la Comisión Especial Permanente de la Ciudad Vieja,[191] las determinación de Áreas Caracterizadas en la ciudad[192], así como posteriormente la creación de la norma de acordamiento en

187 Intendencia de Montevideo (1979) Decreto N°19.507.
188 Producto del cruce de lotes con determinados tamaños, dimensiones, ubicación y ancho de vías.
189 Si se observa a la ciudad de Buenos Aires, la torre como edificios de perímetro libre ya aparece en las ordenanzas de los años 50 y es potenciada en las normas de los años 70, dando cuenta de un derrotero completamente distinto al montevideano.
190 Intendencia de Montevideo (1986) Decreto N°23.138.
191 Se inicia así el Régimen Patrimonial de suelo en 1982.
192 Informe de Áreas Caracterizadas de 1984, elaborado por un grupo técnico conformado por la Intendencia de Montevideo y la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.

altura en Punta Carretas[193] y la cautela de alturas[194] previa a la aprobación del Plan de Ordenamiento de 1998. La publicación "Visión de Ciudad" de 1994[195] es muy elocuente en cuanto a los postulados que llevan a esta concreción, incluyendo la preocupación de cómo regular las alturas y los casos excepcionales.

Con la aprobación del Plan Montevideo (POT, 1998) se consagra una nueva forma de entender la ciudad basada en la búsqueda de equilibrios socioterritoriales, posicionándose como instrumento ordenador el territorio, ahora contenido en cuanto a alturas, a partir del reconocimiento de las características propias de cada barrio o avenida. La definición genérica a partir de los anchos de vías desaparece, así como las torres sobreelevadas. Con la idea de una ciudad equilibrada, que reniega la altura como generadora de progreso, y que pretende articular pasado y presente mediante una serie de recursos morfológicos, se genera una forma urbana de borde cerrado y corazón abierto en aquellas zonas con mayor altura como las centrales, costeras o en algunas avenidas, disminuyendo drásticamente al interior de los barrios, siendo completada por edificios entre medianeras. Únicamente aparecen potenciales edificios-torre en un sector de Malvín[196] así como en la zona de la Aguada donde rige el Plan Fénix. El caballito de batalla de este último es la Torre de las Telecomunicaciones de ANTEL, a partir de la cual gira toda una operación de pretendida imagen global.[197] Espacios contenidos para la altura.

Esto se acompaña de varios gestos amortiguadores genéricos incluidos en las normas como la profundidad de la edificación, la resolución de las esquinas atendiendo a diferentes alturas, la incorporación de basamentos calados o cerrados,

193 Intendencia de Montevideo (1994) Decreto N°26.453.
194 Intendencia de Montevideo (1995) Decreto N°26.700.
195 Intendencia de Montevideo (1994) "Visión de ciudad. Documento de discusión", Montevideo: IM
196 Se plantean una serie de reglas formales como basamentos o separaciones que, si bien permitirían torres, han devenido incluso en edificios-pantalla resultado de la fusión de predios.
197 El referente inmediato es Puerto Madero en Buenos Aires, que a su vez se vincula con la Ciudad Global de Saskia Sassen en los ejemplos de la Barcelona Olímpica, el Battery Park y el Canary Wharf.

la expansión del acordamiento en altura con edificios construidos con alturas mayores a las vigentes. Una serie de artilugios morfológicos que evidencian que ahora la amortiguación es impuesta y codificada. El pasado determina la forma de la ciudad tal como un Fantasma redivivo. Las nuevas incorporaciones son medidas, acotadas en cuanto a su impacto, como forma de contener también a las leyes del mercado.

Sin embargo, al mismo tiempo, los instrumentos de gestión del Plan permiten incorporar controladamente, grandes equipamientos urbanos, incluidas las torres, que generarán en el siguiente siglo los nuevos enclaves dinamizadores del territorio metropolitano. Se incorpora la noción de Régimen Específico,[198] para permitir gestionar aquellas propuestas que por su singularidad no siguen los patrones regulados. A diferencia de los períodos anteriores, ya no se consideran como excepciones, sino que se los incorpora como modificaciones al mismo Plan, asumiendo ahora nuevas reglas de juego como el cobro por compensación urbana.[199] Esto es, el Plan prevé su propia actualización a partir de los casos excepcionales. Estas concreciones que se han dado a lo largo del siglo XXI, con dos estrategias amortiguadoras distintas: contener dentro de enclaves urbanos (WTC, Diamantis Plaza, Estrellas del Sur, etc.) así como para propuestas en la trama urbana incorporar los artilugios amortiguadores propios del plan (Plaza Alemania, Congreso, etc.) tales como basamentos, articulaciones de alturas, entre otros.

198 Intendencia de Montevideo (1998) Plan de Ordenamiento Territorial. Artículo D.223.40.
199 Se incorpora en 1998 el cobro de precio compensatorio por mayor aprovechamiento, el que se asocia principalmente a propuestas de mayor altura.

Como explica Achugar, "las normas son en definitiva el límite, y el límite ha implicado en el Uruguay del siglo XX no una forma de regular, sino una manera de reprimir tanto al débil como al enemigo circunstancial". [200]

La visión a finales del siglo XX es la de una ciudad controlada, regulada, donde las excepciones se contienen. Las torres, por ende, quedan bajo la mirada de una incisiva lupa, y su forma final es parte de un largo proceso de negociación y amortiguación urbana. A diferencia de otras urbes latinoamericanas, Montevideo ha amortiguado la presencia de sus torres en un vaivén permanente entre ilusión y desencanto: mientras persevera en mantener su condición de Aldea, al mismo tiempo se sueña Metrópoli.

**Bibliografía**

Achugar, H. (1992). *La Balsa de la Medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay.* Montevideo: Ediciones Trilce.

Aliata, F., Liernur, J. F., Crispiani, A., y Silvestri, G. (2004a). *Diccionario de arquitectura en la Argentina.* Buenos Aires: Editorial Clarín.

Cravotto, M., De los Campos, O., Tournier, H., Puente, M., Ricaldoni, A., y Michellini, S. (1930). *Anteproyecto del Plan Regulador de Montevideo.* Montevideo: S. e.

Garabelli, L., García Miranda, R., y Russi, M. (1991). *La arquitectura renovadora: su incidencia en el tejido urbano de Montevideo.* Clio

Marques, A. (2024) *El Derrotero Esquivo. La torre como especie urbana en el Montevideo Contemporáneo.* Montevideo. Ediciones Universitarias.

Martínez, M. (2019, marzo 26). *El encanto decadente que sitúa a Montevideo en la cima de las ciudades latinoamericanas.* El País.

Intendencia de Montevideo (1947) Decreto N°5330. Ordenanza sobre amanzanamientos y fraccionamientos de tierras y servidumbres 'non edificandi'.

200 La torre se comportaría como el segundo. Achugar, H. (1992). La Balsa de la Medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay. Montevideo: Ediciones Trilce. p. 87.

Intendencia de Montevideo (1957). Compilación de Leyes, Ordenanzas, Decretos y Resoluciones relacionadas con la construcción de edificios (Tomo i).

Intendencia de Montevideo (1979) Decreto N°19.507.

Intendencia de Montevideo (1986) Decreto N°23.138.

Intendencia de Montevideo (1994) "Visión de ciudad. Documento de discusión". Montevideo: IM

Intendencia de Montevideo (1994) Decreto N°26.453.

Intendencia de Montevideo (1995) Decreto N°26.700.

Intendencia de Montevideo (1998) Plan de Ordenamiento Territorial.

Ley N°1816, de Construcciones.

Ley N°10.751 de 1946.

Real de Azúa, C. (1964) *El impulso y su freno*. Ed. Banda Oriental.

Real de Azúa, C. (1973). *Uruguay, ¿una sociedad amortiguadora?* Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Tuja, P. (2018) *El proceso de proyecto del edificio Positano y el proceso de interpretación*. Montevideo. Ediciones Universitarias.



Figura 1: Palacio Salvo sobre su entorno (izquierda) y fachada posterior del Palacio Municipal (derecha). Fuente: fotografías del autor.



Figura 2: Edificio Positano (izquierda) y Torre Patria emergiendo en el paisaje urbano (derecha). Fuente: fotografías del autor.



Figura 3: Plan de Renovación Urbana Barrio Sur, formulado por la Dirección del Plan Regulador de la IM en 1971 utilizando la Ley de Vivienda de 1968 (izquierda) y Complejo Bulevar de 1972 (derecha). Fuente: fotografía del autor



Figura 4: Torre en una esquina del Complejo CH109 (Conjunto Rambla) de 1987 vista desde el patio-pasaje interior (izquierda) y Torre del Congreso de 2007 en la zona de Tres Cruces, con su despliegue de reglas articuladoras con el Régimen Específico (derecha). Fuente: fotografía del autor



Figura 5: World Trade Center (1993-2024). Plan Urbano de Detalle originado en 1993 y readecuado en varias oportunidades (derecha) y Edificio Plaza Alemania (2008-2019) con "pequeños pies", aplicando el Régimen Específico de 1998 (derecha).
Fuente: fotografía del autor



Figura 6: Diamantis Plaza (2008), como sustitución de una antigua fábrica en el barrio Malvín, producto del Régimen Específico de 1998 (izquierda) y Estrellas del Sur (2015) también sustituyendo una fábrica en área central, otro Régimen Específico (derecha). Fuente: fotografía del autor

# Giro hacia la abstracción: filiaciones formales del edificio en altura en Rosario en la década de 1950

**Claudio Solari**
Universidad Nacional de Rosario
arq.csolari@gmail.com

## Giro hacia la abstracción

Entre 1929, año en el que se proyectó el primer rascacielos en Rosario[201] y mediados de la década de 1960, algunos encargos singulares propiciaron experimentaciones formales rupturistas respecto de prácticas arquitectónicas, en general, reacias a la innovación. Entre ellos, un puñado de proyectos de casas de renta para el área central evidenció el viraje de los modelos europeos hacia Nueva York y el rascacielos como portavoz de la modernidad metropolitana (Albertalli, 2007) y dio lugar al divulgado racionalismo de Ermete De Lorenzi (Rigotti, 2007).

En la década de 1950 y en un contexto de promoción del mercado inmobiliario en torno a la propiedad horizontal, proliferó la producción de edificios en altura. Nuestro interés se centra en las innovaciones registradas en obras consideradas claves para el desarrollo de la arquitectura moderna[202] y que produjeron un quiebre en la producción arquitectónica local: la Galería César (1952-1954), de los arquitectos Bernardino Noguerol, Carlos Rodríguez Nielsen y el ingeniero civil Carlos Brebbia; La Segunda Compañía de Seguros (1955-1957), de los arquitectos Silvio Mariotti, Juan C. Valenti y Alfredo Molteni; Mirador (1961-1966), de los arquitectos Carlos Lange y Luis

[201] Palacio Minetti (Cerbino, Schwarz y Bautista Durand (1929-1931).

[202] Entre otras publicaciones, las obras seleccionadas son catalogadas en Bibiana Cicutti y Ana María Rigotti (Dir.) (2014). *Construcciones y miradas. Recorridos de arquitectura en Rosario y su región* y se incluyen en el número 5 de la revista *041* (1999), denominada "Los años 50. Obras de la década", editada por el Colegio de Arquitectos de la Provincia de Santa Fe, Distrito 2, con textos de Ernesto Yaqüinto, Bibiana Cicutti y Pablo Florio. El edificio de la compañía aseguradora aparece además en el libro de Jorge F: Liernur (2001), *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad.* Buenos Aires, Argentina: Fondo Nacional de las Artes.

Rébora; y Copacabana (1961-1965), de los ingenieros Antonio Pergomet y Orlando Kanter, con la colaboración de los arquitectos Mario F. Astegiano, Carlos Díaz y Raimondi. Estos edificios pusieron en evidencia el interés compartido por un grupo de arquitectos modernistas respecto de la estructura de sostén, entendida como grilla espacial.

El crecimiento del mercado inmobiliario en torno a la propiedad horizontal se transformó en campo de experimentación para un debate arquitectónico que produjo innovaciones tipológicas y desarrolló una serie de actualizaciones, tales como el abandono del arte de la distribución francesa y la adopción del diseño de planta compacta (Ballent, 2004). El flamante régimen jurídico dispuso un nuevo escenario, supeditado a ecuaciones económicas y financieras de un mercado destinado a ofrecer unidades en propiedad a un usuario, en general, desconocido. Entre otras cuestiones, la prescindencia de un comitente que demande la identificación de su marca o sus logros personales y el desmembramiento de la propiedad impulsaron la reformulación de las formas de proyecto, producción y comercialización de los edificios.

En ciertos casos, la obra arquitectónica, liberada de su asociación simbólica, se tornó autónoma, anheló garantizar racionalidad técnica y constructiva y propició ensayos con sus medios específicos: la estructura se expuso, moduló y entendió como retícula y los cerramientos aspiraron a una transparencia ideal que alternó con planos de colores, dando lugar a un lenguaje entroncado en un filón disciplinar que suscitó filiaciones formales con vanguardias artísticas de posguerra, ligadas al arte concreto, de absoluta actualidad en el debate internacional (figura 1).

La búsqueda de autonomía disciplinar y el repliegue sobre sus medios fueron rasgos propios del arte y la arquitectura modernos. Sin embargo, a mediados de la década

1940 y en el ámbito de la Escuela de Arquitectura de Rosario, prevaleció una formación anclada en el método de composición *Beaux Arts*, en convivencia con una vertiente arquitectónica hispanoamericana promovida, entre otros, por Ángel Guido. Además, según rememora Molteni —ingresó a la Escuela en 1947—, la circulación de libros y revistas de arquitectura era exigua y Mies Var der Rohe una figura escasamente conocida (Ricci, 2012). Entonces, el acceso a revistas como *La arquitectura de hoy* y *Nuestra Arquitectura* facilitó el "descubrimiento" de arquitectura moderna de reciente factura (Cicutti, 1980).

Dos números de *La arquitectura de hoy* son de especial interés para nuestro trabajo: los consagrados, en 1947, a la producción arquitectónica en Brasil —9 y 10— y a la vivienda colectiva —12—. Entre las décadas de 1940 y 1950, destaca asimismo una serie de números monográficos dedicados por *Nuestra Arquitectura* a Amancio Williams y Delfina Galvez Bunge, Marcel Breuer y Richard Neutra; la divulgación de obras de Philip Johnson, Gerrit Rietveld, Paul Rudolph, Raphael Soriano y Skidmore, Owings & Merril y la promoción de estéticas en cierta medida derivadas de lo realizado por Mies Van der Rohe en los Estados Unidos. Fue asimismo significativo el espacio dedicado a lo realizado por Lucio Costa, Rino Levi, Oscar Niemeyer y Affonso Reidy, en Brasil; la difusión de obras y proyectos de Antonio Bonet, Horacio Caminos, Eduardo Catalano, Juan Casasco, Carlos Coire, Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan y Jorge Vivanco; la temprana aparición de la silla W, diseñada por César Janello y la cantidad de artículos y notas de opinión sobre la enseñanza de la arquitectura publicadas por *Nuestra Arquitectura*.

A inicios de la década de 1950, impulsados por la inquietud en ellos despertada por algunas de estas publicaciones —según Molteni, las únicas fuentes disponibles (Ricci, 2012)— y el rechazo a los órdenes clásicos, un número reducido de arquitectos de distintas generaciones, ligados al entonces Centro de Arquitectos de Rosario, dio

curso al intercambio de ideas, puesta en práctica y actualización de los programas disciplinares.

Un edificio anticipó la actualización de las prácticas: la Galería César (Noguerol, Rodríguez Nielsen y Brebbia,1952-1954). Como identifica Jimena Cutruneo (2014:153), esta obra

inauguró en Rosario la resolución en placa exenta en el terreno, sin medianeras. También innovó en el plano distributivo, concentrando las circulaciones verticales y racionalizando las horizontales abiertas en galerías cada tres plantas, desde las cuales se asciende o desciende a las unidades de dos dormitorios por escaleras individuales.

Otra de las claves del proyecto es la distinción entre estructura y cerramientos (figura 2). A nivel de planta baja, la autonomía de la trama estructural es subrayada por la sección cilíndrica y el retranqueo de las columnas respecto del plano de la fachada y complementada por la configuración de una planta libre, que posibilita la distribución emancipada de locales comerciales y el montaje de un cerramiento vidriado, que se antepone a las columnas, sobre el frente del primer piso. A partir del segundo nivel, la fachada sobre calle Rioja es modulada en acuerdo con el ritmo marcado por la grilla estructural y compuesta por cerramientos vidriados rehundidos respecto del filo de las losas y un paño perforado, de inspiración textil, ejecutado en ladrillo a la vista y colocado por delante de la estructura. Sobre la fachada este se pone al descubierto el sistema de sostén, que es asimismo exhibido hacia el oeste, en los niveles en los que se ubican los corredores de acceso a los departamentos.

Lo antedicho supone filiaciones ambivalentes; por un lado, una atenta mirada a los postulados de Le Corbusier y, por otro, el reconocimiento del filón norteamericano, con Mies Van der Rohe como principal referente. En todo caso, espacio, estructura y envolvente son elementos identificables. La estructura, autónoma, perfora el espacio

contenido por la envolvente y actúa no como su forma definitoria, sino como su puntuación.

Distinta es la disposición de la estructura de sostén en el edificio proyectado por Mariotti, Valenti y Molteni para La Segunda (1955-1957). En este caso, la forma es delimitada por una grilla regular, idealmente abstracta, caracterizada por la uniformidad en la sección de los elementos que la componen (figura 3). Este entramado de vigas y columnas de hormigón armado es interpretado por Ernesto Yaqüinto (1999:9) como una operación intelectual que deviene en "matriz conceptual de la estructura del proyecto" y que permite incluso "concebir el volumen construido como la resultante de una trama espacial" que se ocupa parcialmente —tal como evidencia el módulo vacuo en el último nivel sobre calle Maipú— y que se antepone a su condición prismática.

A nivel de planta baja, el cerramiento que delimita los locales comerciales y halles de acceso a la compañía aseguradora y unidades de departamento se coloca por detrás de las columnas y las particiones del espacio son independientes de la grilla estructural. En los dos primeros pisos, donde la grilla avanza en voladizo, proyectándose sobre calle Rioja, se produce una alteración que rompe con el ideal prismático, recompuesto a partir del tercero. Al igual que en la planta baja, entre el primero y el décimo piso, los tabiques divisorios son emancipados de la estructura y se alinean o no con ésta en función de los requerimientos programáticos de oficinas y unidades de vivienda. Los espacios comunes, ubicados en el centro de la planta, en relación con un patio interno, son reducidos al mínimo requerido para la disposición de palieres, escaleras y ascensor.

En relación con este proyecto y tomando en consideración las ideas que circulaban en aquel momento, Molteni confirmó su interés por las imágenes divulgadas por las

revistas antes mencionadas: "Lake Shore y el Promontory fueron una inspiración —digámoslo así—, los padres de La Segunda" (Ricci, 2012). No obstante, para Yaqüinto, aunque Molteni siempre haya referido a los edificios proyectados por Mies Van der Rohe, es posible buscar la verdadera filiación de su producción "en la base conceptual del Campus del Illinois Institute of Technology, una trama espacial pero virtual que regula el orden urbano y otorga orden a los edificios por ella generados" (1999:9).

Acerca de esta obra devela además Molteni la forma en que borró del lenguaje plástico cualquier connotación representativa y disolvió toda referencia constructiva, dando lugar a una pureza geométrica viabilizada por la aplicación de un revestimiento superficial tipo Fullget sobre la estructura y los cerramientos de mampostería y la incorporación de paños acristalados protegidos por *louvers* verticales corridos o persianas de aluminio tipo "guillotina". Según señala, buscó

expresar la estructura, mostrar las columnas y las vigas; y los fondos, que eran parte del cerramiento. Revestimos la estructura con un material negro y los fondos con otro, blanco. [...] Ahí hay una contradicción personal. Porque yo siempre peleé que la arquitectura tenía que mostrar todos los materiales con los que estaba realizada —el ladrillo, el hormigón, el hierro, el vidrio—, sin nada encima (Ricci, 2012).

Un caso aparte representa el edificio Mirador (1961-1966), proyectado por los arquitectos Lange y Rébora. Su condición formal es consecuente con el diseño del elemento estructural como unidad compositiva: un pórtico con vigas en voladizo que se repite rítmicamente, en una única dirección y que se manifiesta como registro gráfico en sus intersecciones con los planos de fachada (figura 4). Y a diferencia de los ejemplos previos, en los que el esqueleto estructural se reduce a una grilla abstracta, Mirador presenta una deriva en relación con las potencialidades estáticas y estéticas de la forma estructural (Rigotti, 2014b). Según identifica Ricci (2014),

más allá de que la modulación de la estructura remita a los esfuerzos estáticos y a ciertas concordancias con las divisiones interiores, ésta representa principalmente una idea de orden. Esto se hace evidente cuando observamos las plantas, pero también los resultados de las fachadas que informan la interrupción del sistema. El frente sobre calle Sarmiento nos muestra la matriz que quedó interrumpida al repetirse en un único sentido y generar el esqueleto estructural. Se hace gráfica esta idea manteniendo una sección constante en las columnas y sus vigas.

Profundizando esta línea, es plausible conjeturar que aquello que particulariza a esta obra es la búsqueda de una alteración singular de la grilla de hormigón que, en apariencia, aspira extenderse hacia el infinito, en el sentido dado por Krauss (1996) a la variante centrífuga de la retícula que, al desplegarse en todas direcciones, hace que cualquier límite impuesto por la obra se muestre arbitrario. Entonces, la pieza revela un fragmento de un tejido infinitamente mayor. Por el contrario, la forma centrípeta de la cuadrícula —que podríamos asociar al caso de La Segunda— opera dentro de los límites del objeto estético, otorgando un carácter autorreferencial a la obra.

La repetición del pórtico en un solo sentido puede comprenderse entonces como fragmento de un tejido mayor que, idealmente, sobrepasa los límites del predio. El ritmo que demarca la separación entre estos elementos —de 3.60 m— responde al equilibrio entre eficiencia estructural y programática: asegura espesores y secciones económicas para los elementos de sostén y da justa medida a la subdivisión de espacios interiores. Estos aspectos ponen de manifiesto que la voluntad plástica de los autores no fue exenta de racionalidad técnica y estructural.

Sin embargo, dicha racionalidad es supeditada a la configuración de una trama de secciones constantes, innecesarias desde el punto de vista del cálculo que, en consonancia con la disminución de cargas y momentos flectores, habilitaría la

reducción de las dimensiones de las columnas en altura y un gradual aminoramiento de la sección de las vigas en voladizo. Lo mismo puede decirse de los pórticos en los extremos de la planta que, a pesar de recibir una carga considerablemente menor que los intermedios, conservan las mismas dimensiones.

Los paños de cerramiento que rellenan los vanos de la estructura son materializados, de forma alternada, mediante tabiques de mampostería revestidos con material vitreo y carpinterías de aluminio, que desarticulan la tradicional concepción de ventana. La condición material de estos cerramientos, que se diferencian de los elementos de sostén al avanzar sobre del filo de las losas, busca acentuar su liviandad (Ricci, 2014).

Clausurando el período en estudio, el edificio Copacabana (1961-1965), realizado por los ingenieros Pergomet y Kanter, con la colaboración de los arquitectos Astegiano, Díaz y Raimondi, es caracterizado por el apilamiento aparente de unidades funcionales. Sobre las fachadas, mayormente orientadas al norte, destaca el ritmo tensionado por la sucesión de losas de hormigón cuyos cantos, pintados de blanco, avanzan sobre el plano monocromático constituido por columnas metálicas y carpinterías de aluminio, dimensionalmente ajustadas al intercolumnio (figura 5).

Exacerbando la valorización del plano como instrumento de composición, los elementos que alteran la austeridad expresiva del edificio son los balcones, cuyo paramento frontal es recubierto con un revestimiento vítreo de color verde. La colocación alternada de estos planos de naturaleza abstracta, que dan la impresión de flotar sobre el plano de la fachada, pone en evidencia la utilización de ciertos recursos de composición espacial originalmente desplegados por el grupo de artistas que integró *De Stijl*.[203]

[203] Referimos, por ejemplo, a obras como *La Construcción del Espacio III* (Van Doesburg, 1924).

A lo largo del siglo XX, la producción arquitectónica reafirmó la construcción de estructuras en esqueleto, trastocando los roles del revestimiento y la construcción. Fanelli y Gargiani (2015), registran ciertas formas en que la estructura independiente aparece a la vista, con rellenos y no revestida, o revestida, para conseguir el efecto de la masa muraria —anulando la distinción entre estructura y rellenos— o detrás de un velo o membrana límite, de inspiración textil, que conlleva un pormenorizado estudio de juntas y sistemas de anclaje. De allí que el revestimiento pueda considerarse actualmente un "'delito' contra la verdad de la estructura; incrustación preciosa sobre la estructura muraria o superficie que adhiere a la estructura en esqueleto" (2015: 13-19). En nuestro caso, los paramentos revestidos sobre el frente de los balcones ameritan ser interpretados como incrustaciones colocadas a la manera de planos sobrepuestos a la fachada.

Diferente es la solución adoptada para el frente oeste, sobre calle 1° de Mayo, en gran medida clausurado por una suerte de velo tensado —similar al desplegado sobre la fachada de la Galería César— revestido con material vítreo, que da cuenta de la consideración por parte de los proyectistas de las particularidades de la orientación, en relación con el movimiento relativo del sol.

En la planta baja del edificio —mayormente destinada a la recepción— la subdivisión de los espacios y la consecuente colocación de tabiques divisorios es independiente de la estructura de sostén. Entre los pisos 1 y 12, las unidades de vivienda presentan variantes alternadas, en pisos pares e impares, diferenciadas por la disposición de balcones. A diferencia de lo visto en planta baja, la ubicación de los tabiques divisorios guarda estrecha relación con la trama estructural. El núcleo de circulaciones verticales y espacios técnicos para el tendido de servicios, de superficie mínima, se ubica en un punto relativamente central de la planta, desplazado hacia la medianera sur, a los fines de priorizar la colocación de los principales ámbitos de las

unidades de vivienda, en relación con la calle, sobre la fachada norte. Hacia el oeste, sobre calle 1° de mayo, se ubican las cocinas y dependencias de servicio.

**Consideraciones finales**

En la Argentina, entre las décadas de 1940 y 1950, una serie de sucesos afectó las prácticas del arte y la arquitectura, dando lugar a aquello que Krauss (1996) llamó "reacción química". No se trató de proyectos aislados, sino de manifestaciones de la efervescencia de una densa trama en la que fue fundante la constitución de una suerte de frente cultural progresista, promotor de un cúmulo de operaciones destinadas a reconducir a la modernidad a las disciplinas vinculadas al arte.[204]

Y pese a que, a primera vista y a pesar de la evidente relación de semejanza entre obra arquitectónica y pictórica, basada en ciertos atributos compositivos, resulte tendencioso hablar de la transposición directa de principios del arte a la arquitectura, la autonomía y el repliegue disciplinar en el que se enmarcó la exteriorización de la grilla estructural habilitan revisar una última cuestión. Referimos a algunos aspectos examinados para el campo de las artes visuales por Krauss: al emerger y adquirir el carácter de estructura en la pintura cubista de preguerra, la retícula anunció "la voluntad de silencio del arte moderno, su hostilidad respecto a la literatura, la narración, el discurso", logrado "atrincherar las artes visuales en la esfera de la pura visibilidad y defenderlas de la intrusión de las palabras", ofreciendo una obra que, en

[204] Como identificó Deambrosis (2011), en 1944, con la edición de la revista *Arturo*, irrumpió en la escena local el arte abstracto; en 1946, César Janello dio impulso al diseño industrial mediante la concepción de la silla W; entre 1951 y 1957, la revista *nv nueva visión* condensó y divulgó ideas convergentes asociadas al arte, el diseño y la arquitectura; en 1951, integrantes de la Organización de Arquitectura Moderna —OAM— proyectaron la casa en el Country Club Tortugas; entre 1954 y 1955, con la difusión de las primeras publicaciones de Infinito y Nueva Visión, se redefinió el campo editorial y, entre 1955 y 1956 —con posterioridad a la Revolución Libertadora y el derrocamiento del gobierno de Perón—, se produjo la revisión integral de la enseñanza universitaria en la Argentina.

"la omnipresente regularidad de su organización, no es el resultado de la imitación, sino de la determinación estética" (1996:22).

En el período en estudio, la exteriorización de la grilla estructural en el campo de la arquitectura apuntala la autonomía disciplinar. En tanto determinación estética, la emancipación de la estructura de los cerramientos o la envolvente es asimismo dirigida a desestimar toda connotación representativa y dar lugar a la pureza geométrica de líneas y planos. Medios técnicos y materiales disuelven las alusiones a la construcción: estructuras de sostén de secciones normalizadas componen la grilla y la terminación de las superficies de cerramiento con materiales de frente o revestimientos vítreos transfigura paramentos en planos de colores.

En un momento en el que el edificio de propiedad horizontal se transformó en campo de experimentación y reflexión disciplinar, las obras expuestas dan cuenta de innovaciones tipológicas, formales y distributivas y de una cuidadosa reelaboración de medios expresivos en los que se verifican y sobreponen premisas que constituyeron, al decir de Liernur (2008), una de las líneas de desarrollo de este segundo período de modernismo en la Argentina.

**Bibliografía**

Albertalli, M. Pía (2007). "Sueños de modernidad. Los rascacielos de Ermete De Lorenzi". En Ana María Rigotti (Dir. y ed.) *Ermete De Lorenzi. Obra Completa*. Rosario, Argentina: A&P Ediciones.

Ballent, A. (2004). «Nuestra arquitectura». En Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata (Comp.) *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades* (V. 4, pp. 201-205). Buenos Aires, Argentina: Agea.

Cicutti, B. (Comp.) (1980). Escrito conmemorativo: "Facultad de Arquitectura, UNR: su formación y desarrollo". Rosario, Argentina: Facultad de Arquitectura Planeamiento y Diseño, Universidad Nacional de Rosario.

Cicutti, B, y Rigotti, A. M. (2014). *Construcciones y miradas. Recorridos de arquitectura en Rosario y su región* (p. 155). Rosario, Argentina: Prohistoria Ediciones.

Cutruneo, Jimena (2014). "Galería 'César'". En Cicutti, Bibiana y Rigotti, Ana María (Dir.). *Construcciones y miradas. Recorridos de arquitectura en Rosario y su región* (p. 153). Rosario, Argentina: Prohistoria Ediciones.

Fanelli, G. y Gargiani, R. (2015). *El principio del revestimiento. Prolegómeno a una Historia de la Arquitectura Contemporánea*. Madrid, España: Ediciones Akal.

Krauss, R. (1996). La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Madrid, España: Alianza.

Liernur, J. F. (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Fondo Nacional de las Artes.

Liernur, J. F. y Pschepiurca (2008). *La red Austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*. Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.

Ricci, F, (2012). "Entrevista al arquitecto Alfredo Molteni". Inédito. Gentileza del autor.

Ricci, F. (2013). "Arquitectos modernos en Rosario. Renovaciones formales y modelos estructurales de los años 50' y 60'". En actas de las *1° Jornadas de Investigadores en Formación: Estudios, procesos y proyectos en arquitectura, diseño y urbanismo* (pp. 505-513). Buenos Aires, Argentina, Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.

Ricci, F. (2014). Sobre el edificio Mirador y el armazón de hormigón armado [Mensaje en blog]. *El peatón* [Fecha de consulta: 26-10-2022]. Recuperado de: http://cargocollective.com/peatonrosario/Sobre-el-edificio-Mirador-y-el-armazon-de-hormigon-armado.

Rigotti, A. M. (Dir. y ed.) (2007). *Ermete De Lorenzi. Obra Completa*. Rosario, Argentina: A&P Ediciones.

Rigotti, A. M. (2009). "La cuestión de la estructura: *ossature vs. carcasse*". En Ana María Rigotti y Silvia Pampinella (Comp.) *Una cosa de vanguardia. Hacia una arquitectura* (pp. 96-115). Rosario, Argentina: A&P Ediciones.

Rigotti, A. M. (2014b). "Mirador". En Bibiana Cicutti y Ana María Rigotti (Dir.). *Construcciones y miradas. Recorridos de arquitectura en Rosario y su región* (p. 155). Rosario, Argentina: Prohistoria Ediciones.

Rowe, C. (1978). "La estructura de Chicago". En *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos* (pp. 91-109). Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.

Yaquinto, E. (1999). "Los tiempos que corren...". *[041] Revista de arquitectura y urbanismo*, 3, pp. 4-9.



Figura 1. Edificio Amancay (Rassia y Cossio, 1958).
Fotografía: Walter Salcedo. Composición del autor




Figura 2. Galería César (Noguerol, Rodríguez Nielsen y Brebbia,1952-1954).
Fotografía: Andrea Ostera. En *041*, *3*, 30-31.



Figura 3. La Segunda (Mariotti, Valenti y Molteni, 1955-57)
Fotografía: Walter Salcedo



Figura 4. Mirador (Lange y Rébora, 1956)
Fotografías y composición del autor



# TECNICA

# Aproximaciones a una historia cultural del *curtain wall*. Su desarrollo en las primeras torres corporativas de la ciudad de Buenos Aires[205]

**Ana Brandoni**
HiTePAC. FAU, UNLP. CONICET. La Plata, Argentina.
anabrandoni.arq@gmail.com

## Introducción

Esta ponencia propone una lectura en clave cultural del desarrollo del *curtain wall* (CW) o muro cortina en la ciudad de Buenos Aires. Para comenzar, diremos que el CW es un sistema de fachada ligera, prefabricada, generalmente acristalada, que se construye de manera continua por delante de la estructura del edificio. Si bien este artefacto cuenta con desarrollos locales previos, la ponencia se centra en un momento particular en el que se llevan a cabo nuevas experiencias a gran escala, principalmente a partir de su uso en las primeras torres de oficinas entre finales de los años cincuenta y mediados de los sesenta. En particular, nos enfocaremos en la Torre Brunetta, conocida popularmente como Torre Olivetti (1961-1962), y en la Torre Fiat, también llamada Edificio Mirafiori (1961-1964).

En este estudio no interesa indagar sobre el objeto en su autonomía, es decir, en su configuración material interna cuyo límite es la mera forma. Tampoco interesa utilizarlo como una fuente que nos informa sobre procesos que lo rodean y exceden, mirada que muchas veces reduce la cultura material a una suerte de "reflejo" del contexto social, político o económico. Buscamos, como opción superadora, historizar la relación entre las ideas y las cosas, sus mediaciones y la manera en que co-producen significados, prácticas y representaciones. En función de lo anterior, creemos que una posible vía de entrada para pensar nuestro objeto de estudio es el

[205] Una versión preliminar de esta ponencia fue presentada como trabajo final del curso "El giro material en la historia cultural: Las ideas en las cosas" dictado por Cecilia Durán y Dhan Zunino Singh en el marco de la Maestría en Historia Intelectual de la Universidad Nacional de Quilmes. Asimismo, el trabajo se enriqueció con los comentarios de Mery Méndez durante el I Congreso HiCA (Historia de las Construcciones en Altura). A todos ellos les agradezco sus aportes y observaciones.

viaje. Autores como Igor Koppytof y Arjun Appadurai proponen seguir a las cosas mismas, ya que sus significados están inscritos en sus formas, usos y trayectorias: las cosas cambian a lo largo del tiempo y son investidas de significados continuamente renegociados y modificados. En este caso particular, el ensayo sigue la trayectoria del CW: su origen en un campo externo, su circulación a través de imágenes, discursos, agentes, materiales y patentes, y su adaptación a un nuevo campo de recepción.

Consideramos que pensar las variaciones de sentido y las variaciones materiales que atraviesa el CW en su viaje pueden resultar iluminadoras para entender la complejidad de este artefacto técnico. En este caso, y debido a la corta extensión de la ponencia, se exploran fuentes determinadas, las revistas de arquitectura, que son las que registran mayor densidad de información sobre el tema. Asimismo, algunos datos provienen de una entrevista con Jorge Lentino, presidente de Obras Metálicas S.A. -antes *Sculponia Argentina*-, empresa encargada de la realización del CW de la Torre Fiat y pionera en la introducción de este sistema en el país.[206]

**El origen y un cambio de sentido**

A riesgo de ser excesivamente sintéticos, diremos que la configuración más cercana al artefacto que queremos estudiar se produce en las primeras décadas del siglo XX, cuando modernistas europeos descubren el potencial del vidrio como un recurso central en sus formas arquitectónicas, tanto en términos estéticos como éticos: para ellos, la transparencia asigna atributos ideológicos a las nuevas sintaxis no figurativas. Mies van der Rohe, Bruno Taut, Walter Gropius, entre otros, consideran que la abstracción de las vanguardias de principios de siglo acompañada del uso de vidrio es la imagen adecuada para una arquitectura que se entiende como

[206] Agradecemos especialmente a Jorge Lentino, quien nos brindó información relevante para la elaboración de esta investigación.

reveladora de sentimientos utópicos, símbolo e imagen de una nueva sociedad.[207] Sin embargo, muchas de sus propuestas quedan en papel: aún no están dadas las condiciones para su materialización.

Tendremos que esperar a fines de la década de 1940 y trasladarnos a Estados Unidos para ver las primeras construcciones con piel de vidrio. Allí, esta tecnología se vuelve comercialmente viable gracias a mejoras y refinamientos producidos durante los tiempos de guerra y al impulso de una economía fuerte de posguerra (Leslie, 2018). Las mejoras en los vidrios respecto a su capacidad térmica y acústica son acompañadas de innovaciones en la industria del aluminio -y su técnica de extrusión- y el plástico -en particular de los elastómeros-, así como de otras técnicas menos visibles, pero igual de importantes, como el aire acondicionado y la iluminación fluorescente.[208] En este punto nos encontramos con una importante variación del sentido del artefacto: en este desplazamiento entre Europa y Estados Unidos, la estética de la abstracción y del vidrio deja de servir a contenidos de orden ético y social para representar los ideales del pujante y pragmático poder económico estadounidense.

En tal panorama, el muro cortina se desarrolla en relación con el mundo empresarial, aprovecha las condiciones de prosperidad y adopta las ventajas

[207] Muchos historiadores han visto la propuesta del edificio para la estación de Friedrichstrasse de Mies van der Rohe de 1921 como pionero en el uso del principio constructivo basado en una piel de vidrio continua por delante de la estructura del edificio. Si bien nunca se construyó, su imagen tuvo una gran repercusión. William Curtis (2006, p. 189) señala que este edificio revela sentimientos utópicos, es un índice de fervor progresista, una imagen que iba a ser capital en un nuevo estado definido con cierta imprecisión: "Mies parecía estar interesado en una especie de redención a través de los medios tecnológicos. Las formas de su arquitectura alcanzaban el carácter de símbolos trascendentales".

[208] Mientras que podemos asociar al CW con un *frontstage*, capaz de generar la totalidad de la imagen de un edificio, su existencia sería imposible sin el apoyo de otras tecnologías que se reúnen en amplios espacios como las salas de máquinas. Este *backstage* es indispensable, pero su presencia física se ignora activamente. Siguiendo la propuesta de Andres Jaque (2019), la inmersión en la ficción de lo esencial y metafísico parece requerir, en primer lugar, la omisión sostenida de la percepción de una parte importante de lo que hace posible el CW.

económicas y simbólicas de las nuevas tecnologías sofisticadas de acero y vidrio.[209] Si, como señalan Christopher Tilley et al., (2006, p. 4), cuando hablamos de materialidades hablamos de la forma en que las cosas se relacionan con ideas conscientes, en este caso, es la potencialidad técnica y estética del CW la que logra evocar valores con los que las empresas desean identificarse, como la eficiencia funcional, la integridad constructiva y la transparencia moral o ética.

**Entramado de circulación**

En la expansión del CW por el mundo, Buenos Aires no es la excepción. Una primera etapa del artefacto, de carácter más experimental, se desarrolla desde fines de los años '40 hasta fines de los '50.[210] Los casos que pertenecen a este momento inicial muestran un aspecto formal de muro cortina, aunque constructivamente no se trata de un cerramiento continuo por delante de la fachada, sino un cerramiento de losa a losa. La segunda etapa -abordada en esta ponencia- está marcada por los intercambios con experiencias internacionales y da cuenta de avances en el conocimiento de la tecnología. Incluye ejemplos como el Teatro San Martín (1954-1960), el Edificio Bank of América (1963-1965) y la tríada de las primeras torres corporativas: la Torre Air France (1957-1964), la Torre Fiat (1961-1964) y la Torre Olivetti (1961-1962). Nos interesan en particular estos últimos ejemplos por dos motivos principales. El primero es que, en su asociación con las torres, el CW se integra a una tipología arquitectónica de la que es una parte esencial. El segundo es que este vínculo le permite al sistema una actualización constante, buscando mejorar sus características térmicas, lumínicas y de sellado.

[209] En su ensayo sobre la relación entre la especulación inmobiliaria y las formas arquitectónicas, Fredric Jameson (2000, p. 185) retoma algunas ideas del arquitecto y teórico Charles Jencks, quien identifica a la piel de vidrio como la matriz formal propia del capitalismo financiero tardío. El CW sería un "desarrollo extremo" de lo moderno, lo que Jencks denomina "modernismo tardío".

[210] Algunos ejemplos construidos son el Edificio Guardacostas (1945-1949), el Mercado del Plata (1948-1961), el Edificio Bruno Ramírez - Movimiento (1949), y el Edificio Carlos Pellegrini 885 (1958). Algunos ejemplos no construidos son: el Edificio suspendido de oficinas de Amancio Williams (1946) y el cuarto premio del concurso para la Cámara Argentina de la Construcción (1951).

Ahora bien, este segundo momento de desarrollo es el que registra mayor densidad cultural en lo referido a generación, debate y circulación de ideas sobre esta tecnología (en la etapa anterior era aún marginal y en la posterior será algo ya incorporado). Desde mediados de la década del cincuenta se venían generando ciertas expectativas a partir de la circulación, tanto en medios de alcance más amplio como en aquellos especializados, de una importante cantidad de imágenes de obras norteamericanas con muro cortina. Por dar un ejemplo, en *Nuestra Arquitectura* (NA) -una de las revistas especializadas de mayor difusión del período- encontramos imágenes de obras como el Edificio Time & Life de Harrison & Abramovitz (n°331 de 1957), la Union Carbide and Carbon Corporation de SOM (n°339 de 1958), el Edificio para la Inland Steel Company del mismo estudio (n°350 de 1959), el Grand Central Building de Walter Gropius (n°365 de 1960) y el Seagram de Mies van der Rohe (n°420 de 1964; n°427 de 1965).

Asimismo, en los medios especializados se encuentran publicaciones destinadas a reconocer la circulación del artefacto por diferentes rincones del mundo, como "Muros de cristal y acero en Caracas" (en NA n°346 de 1958), y a poner al día al público con las novedades del sistema, en artículos como "Aumento de la importancia del vidrio en las construcciones" (en *Construcciones* n° 164 de 1960) y "La utilización del vidrio en modernas construcciones" (en NA n° 378 de 1961). A ellos podemos sumar dos notas publicadas en *Summa* n°3 de 1964: "Industrialización liviana: Curtain Wall" de Juan Manuel Borthagaray y "Anotaciones sobre *Curtain Wall*" de Isola y González Lanuza. Estos últimos dan cuenta del conocimiento de textos pioneros en esta materia, publicados en medios internacionales como *Architectural Forum*, *Architectural Record* y *Progressive Architecture*, así como del libro de 1958 "The contemporary *curtain wall*: its design, fabrication, and erection" de William Dudley Hunt, el primero destinado completamente al estudio de esta tecnología. Además, como señala Luis Müller (2020, p. 191) dichos artículos constituyen una introducción a los aspectos prácticos

y operativos de estos sistemas, lo que dice mucho de la condición de incipiente tratamiento que aún tenían en el país.

A esta circulación de imágenes y discursos se suman las patentes utilizadas por empresas licenciatarias de casas matrices extranjeras, protagonistas de la efectiva materialización del sistema en el ámbito local. En el caso de la Torre Olivetti, su fachada integral en aluminio es realizada por *FLAMIA S.A.*, licenciataria de la *General Bronze Corporation* de Nueva York, empresa pionera en diseño, fabricación y colocación de sistemas de CW. La General es la responsable del cerramiento de obras tan reconocidas como la Lever House de SOM y el Seagram (Fig. 1). Similar es el caso de la Torre Fiat, cuyo cerramiento conformado por chapa color bronce y ventanas panorámicas es realizado por *Sculponia Argentina*, una empresa fundada en 1959 a partir de una licencia exclusiva de la empresa italiana *Sculponia Serramenti* (Fig. 2).

Las patentes circulan al igual que el material principal: el aluminio. En el recorte que estamos estudiando, Argentina importa los lingotes de aluminio[211] y los perfiles son extruidos por alguna de estas tres empresas nacionales: ALCAN ARGENTINA, que recibe los lingotes de la canadiense ALCAN, CAMEA del complejo industrial francés PECHINEY y KAISER de la homónima estadounidense.[212] Otros materiales también son importados, como los selladores, lo que significa que todo el proceso de materialización de estas fachadas no puede entenderse sin apelar a entramados de

[211] La historia del aluminio en Argentina puede sintetizarse en tres etapas. La primera etapa está marcada por la importación, que pasa de 1.134 toneladas en 1940, a 14.767 en 1954, trepando a 36.400 en 1964. Una segunda instancia incluye la instalación de las plantas de laminación de Kaiser, Camea y Alcan a mediados de la década del sesenta. En estos años, el país ya importaba más de 60.000 toneladas de aluminio: de esa cantidad, un cuarto se destinaba a extrusión para la producción de perfiles, varillas, tubos, etc. La tercera etapa tiene lugar a mediados de los años '70, cuando Argentina comienza a producir aluminio a través de la empresa ALUAR. Ver: Aguirre, S. y Cassagne, J. (1975). "La fabricación de aluminio en la Argentina" en Revista de la Universidad, n°25, pp. 355-378.

[212] Para ampliar sobre este tema, ver: "El aluminio y sus aplicaciones en la construcción", en *Construcciones* n°195, 1965. Allí se comenta sobre la exposición llevada a cabo por el Bouwcentrum, destinada a difundir los usos del aluminio aplicado a la construcción. Esta exposición se publicó también en NA nª426 del mismo año.

conexiones internacionales. Como cuenta Jorge Lentino en la entrevista realizada, *Sculponia Argentina* compraba los perfiles de aluminio y los burletes importados en el mercado local y fabricaba todo el *hardware* de las ventanas (manijas, pestillos, cierres de bronce fundido, cortinas americanas con todos sus mecanismos, accesorios), dado que en aquel entonces no había proveedores de este tipo de herrajes en el mercado.

**La recepción en Buenos Aires y variaciones materiales**

Los muros cortina que aquí estudiamos tienen que mediar con condiciones técnicas locales particulares. En este sentido, la recepción local implica ciertas diferencias con las obras extranjeras, como el uso de cristales nacionales de menor porte, la necesidad de aventanamientos practicables y una unión particular con la estructura arquitectónica de hormigón armado. Para hacer esto más ilustrativo, es útil la comparación entre la Torre Olivetti y el edificio Seagram de la General: la diferencia más significativa es que el sistema de CW del Seagram utiliza un acristalamiento fijo, dado que puede asegurar el hermetismo ante posibles filtraciones de aire y agua. Por su parte, el ejemplo local recurre a un sistema con vanos practicables (la mitad de los paños traslúcidos son pivotantes). Asimismo, la sofisticación que implica una piel continua, cerrada y totalmente traslúcida como la del ejemplo neoyorkino depende en este caso de un acondicionamiento central, independiente del cerramiento. En el caso porteño se utilizan equipos individuales distribuidos en el perímetro, lo que obliga a cubrir casi la mitad de la piel con cerramientos opacos, reduciendo considerablemente la transparencia.[213]

[213] Ante estas diferencias entre el sistema extranjero y las posibilidades locales, varios agentes interesados establecen sus posturas. Por ejemplo, en *Summa* nª 97 (1976) se genera un debate en torno a tecnologías como el CW, y los arquitectos se preguntan si es más conveniente importarlas, producirlas o reemplazarlas por tecnologías locales ya existentes. Mientras que algunos se muestran a favor de reemplazarlas, otros sostienen que la creación de nuevas tecnologías, similares a las extranjeras, podría resultar costosa, pero contribuiría a mejorar la tecnología en el país. En sintonía con esta segunda propuesta, la producción de CW en una etapa posterior a la que aquí estudiamos está marcada por la fabricación local a partir de la nueva industria nacional de aluminio y la presencia de empresas listas para suplir una demanda cada vez mayor en el mercado. En este sentido, resulta interesante reconocer que,

Mientras que la adaptación local provoca transformaciones materiales en el objeto, no se produce una resignificación sustancial: fiel a su carácter internacional, la idea de prestigio construida y expresada por el CW atraviesa fronteras sin mutaciones importantes. Como señala Anahi Ballent (2005, p. 27), la arquitectura es imagen y símbolo, pero también es instrumento. En este sentido, el uso del CW en las torres de oficinas actúa como un instrumento del poder corporativo para sobresalir ante la competencia, atraer al capital humano, alcanzar a los clientes adecuados, publicitar eficazmente la empresa y generar confianza. La elección de Olivetti de ubicarse en el edificio de 33 plantas recientemente construido por la compañía constructora e inmobiliaria Brunetta no es una decisión puramente funcional. Los estándares solicitados por las corporaciones son cumplidos gracias a los atributos técnicos y a las potencialidades estéticas de la torre con CW, a las que debemos sumar su disposición territorial, característica que se vincula con procesos de reterciarización del centro urbano, que exceden esta ponencia pero que aun así cabe señalar.

Veamos dos ejemplos que confirman que el sentido corporativo del CW se mantiene en nuestro país. La estética de esta tecnología y su estrecho vínculo con el problema técnico hace de ellas la representación perfecta para las publicidades en general y para las publicidades de productos de la construcción en particular. Las torres con muro cortina inundan anuncios de empresas dedicadas a la iluminación, carpinterías, vidrios, metalúrgicas, sistemas de acondicionamiento y de otros servicios que se promocionan a través de su imagen. En la figura 3 vemos la publicidad de empresas involucradas en las dos torres que aquí estudiamos: Petracca e hijos S.A., empresa nacional líder en producción de cristales, y la ya mencionada CAMEA, empresa local dedicada a la extrusión de aluminio. Como señala John Berger (1980), las imágenes publicitarias utilizan a menudo obras de arte (se refiere a esculturas o pinturas, pero aquí podríamos ampliarlo a la

dentro de los procesos productivos, un objeto como el CW tiene agencia, opera en el interior de la industria y moviliza nuevas investigaciones.

arquitectura) para aumentar la seducción o la autoridad de sus propios mensajes. Actúan a modo de "autoridad cultural, una forma de dignidad", una metáfora del éxito que sirve para aumentar la eficacia del mensaje publicitario cuyo objetivo es incitar al público al consumo de un objeto determinado.

Otro ejemplo que puede ser representativo de la novedad que implica el CW y de las ideas que simboliza son los concursos de fotografía de la Sociedad Central de Arquitectos. En el concurso de 1964, los dos primeros premios y dos de las menciones son fotografías de muros cortina (tres de ellas son de la Torre Fiat). En el de 1965, el primer premio es para una imagen de la Torre Olivetti, que hace de portada al número 58 de 1965 (Fig 4). Las fotografías ganadoras registran las únicas torres construidas en la ciudad hacia esos años (además de la Torre Air France). En estos casos, la imagen se dirige y valora la captura de la novedad a través de dos recursos principales: el plano que recorta un sector del CW, dando una sensación de infinitud y continuidad; y el plano contrapicado, que realza la altura del edificio, nos coloca en una posición aparente de inferioridad y transmite una situación de control, poder, grandeza y seguridad.

Para ir cerrando, cabe señalar que, desde fines de los sesenta en adelante, este fenómeno pasa a formar parte integral del paisaje arquitectónico porteño, multiplicándose por diversos puntos de la ciudad, lo que gradualmente reduce su característica de "novedad". De todas formas, continúa incorporando avances tecnológicos significativos y expandiendo su presencia en la ciudad, una tendencia que se mantiene hasta el día de hoy.

**Palabras finales**

Un breve recorrido por la historia del CW nos permite reconocer que, aunque se trate del mismo objeto, atraviesa transformaciones simbólicas y materiales que lo modifican profundamente. Esto se debe a que el uso del CW, y en términos más

amplios, el uso del vidrio en la arquitectura, no responde únicamente a motivos funcionales. En sintonía con las propuestas de Tomás Maldonado (2002, p. 298) es necesario tomar distancia de los esquemas interpretativos de sello idealista que ven a la técnica como una realidad abstracta. En este sentido, es importante pensar la técnica más allá de su mera forma, poniendo en juego la configuración estética, tecnológica, espacial y urbana del CW en función de determinadas intenciones por parte de los promotores y usuarios del edificio.

**Bibliografía**

Aguirre, S. y Cassagne, J. (1975). "La fabricación de aluminio en la Argentina" en *Revista de la Universidad*, n°25, pp. 355-378.

Appadurai, A. (1991). *La vida social de las cosas: Perspectiva cultural de las mercancías*. Grijalbo.

Ballent, A. (2005). *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*. Universidad Nacional de Quilmes.

Berger, J. (1980). *Modos de ver*. Gustavo Gili.

Curtis, W. (2006). *Arquitectura moderna desde 1900*. Phaidon.

Jameson, F. (2000). El ladrillo y el globo: Arquitectura, idealismo y especulación inmobiliaria. *New Left Review*, *0*, 163-189.

Jaque, A. (2019). *Mies y la gata niebla*. Puente Editores.

Leslie, T. (2018). Deep Space, Thin Walls: Environmental and Material Precursors to the Postwar Skyscraper. *Journal of the Society of Architectural Historians*, *77*(1), 77-96.

Maldonado, T. (2002). *Técnica y Cultura. El debate alemán entre Bismarck y Weimar*. Infinito.

Muller, L. (2020). *Summa* tecnológica. Arquitectura, desarrollo, industrialización y sistemas en «la revista» (Argentina, 1963–1978). En *Arquitecturas de Estado. Empresas, obras e infraestructuras (1955–1975): Casos y debates en Sudamérica* (pp. 185-207). Editorial UNL.

Tilley, C., Keane, W., Kuechler-Fogden, S., Rowlands, M., & Spyer, P. (2006). *Handbook of Material Culture*. SAGE Publications Ltd.




Figura 1. Publicidades de la General Bronze y de Flamia S.A.
Fuentes: *Progressive Architecture* n°9, 1952 y *Summa* n°12, 1968.




Figura 2. Publicidades de Sculponia y de Sculponia Argentina.
Fuentes: *Domus* n°451, 1967 y *Nuestra Arquitectura* 423, 1965.




Figura 3. Publicidades.
Fuentes: *Nuestra Arquitectura* n°427, 1965 y *Nuestra Arquitectura* n°443, 1967.

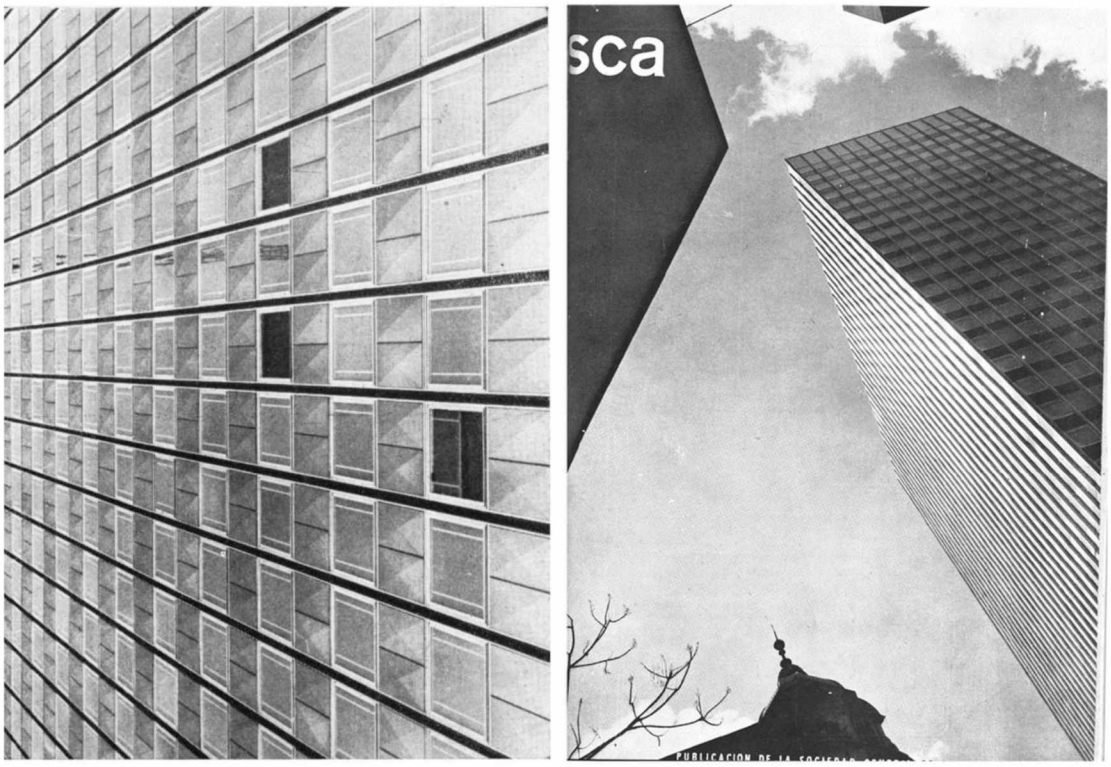



Figura 4. Concursos de fotografía de la SCA.
Fuentes: *Publicación de la SCA* n°57, 1964 y n° 58, 1965.

# Hormigón Armado, Mecanización y Confort: Innovación técnica para la construcción en altura en Chile 1906-1932

**Renato D'Alençon**
P. Universidad Católica de Chile, Escuela de Arquitectura
dalencon@uc.cl

**Camila Salinas**
P. Universidad Católica de Chile, Escuela de Arquitectura
cssalinas@uc.cl

**Claudio Vásquez**
P. Universidad Católica de Chile, Escuela de Arquitectura
cssalinas@uc.cl

## Construcción en Altura en Chile: Hormigón Armado, Mecanización e Infraestructura

El proceso de mecanización de la arquitectura que, tal como lo describe Ciedion, se remonta internacionalmente a la 2ª mitad del siglo XIX (Giedion, 1948), tuvo lugar en Chile a comienzos del siglo XX. Durante este periodo, varios edificios comenzaron a ser construidos con métodos constructivos innovadores que incorporaron tecnologías emergentes, como el hormigón armado y los sistemas de instalaciones para habilitar la construcción en altura, en un proceso hasta hoy poco estudiado. Escasas investigaciones abordan este tema en el contexto nacional, y con poca continuidad: Ortega y Hermosilla (1996) establecen un primer panorama de casos y problemas; Duarte (2009) y Fuentes (2009) se enfocan en las primeras innovaciones constructivas como un preámbulo de la modernidad arquitectónica.

A nivel internacional, el foco raramente está puesto en el rol de la innovación técnica, sino más bien en el relato heroico de la modernidad, con excepciones notables como Condit (1964), Mujica (1977), o Ábalos y Herreros (1992), que sí relacionan las dimensiones técnicas con las tipologías arquitectónicas de la construcción en altura. Publicaciones recientes, como la realizada por Booth, Pérez

y Vásquez, que abordan los inicios del hormigón armado en Chile, representa un avance sustantivo en esta perspectiva para el caso del hormigón armado (Booth et al., 2023). Sin embargo, el alcance de este proceso de innovación fue considerablemente mayor al actualmente documentando, y tuvo un impacto relevante en la construcción de numerosos edificios en altura.

Más allá de los beneficios reconocidos al hormigón armado como habilitante para este proceso, es también necesario reconocer la importancia que tuvieron las tecnologías de provisión de servicios en la capacidad de alcanzar la altura que proponía las nuevas estructuras: electricidad, agua potable, desagües, ascensores, calefacción, sistemas mecánicos que demandaban consumo energía; al mismo tiempo que una infraestructura urbana capaz de proveer estos servicios, que hasta ese momento no consideraba tales demandas; y finalmente un modo productivo-financiero capaz de gestionar la creciente complejidad del nuevo proceso constructivo, administrativo y de costos asociados.

Este ámbito de investigación, aún por desarrollar, constituye la motivación de este trabajo, en el que intentamos comprender el proceso de innovación técnica, constructiva, y estructural que transformó los patrones arquitectónicos y permitió la construcción en altura en el Chile de la primera mitad del siglo XX (fig.1 ).

El presente trabajo se centra en los sistemas de instalaciones sanitarias, electricidad, gas y calefacción, ascensores, redes de telefonía, ventilación y aire acondicionado; los sistemas estructurales-constructivos, de materiales y componentes; así como los sistemas de infraestructura urbanas y redes de transporte, en base a la documentación de casos señeros de entre 1912 y 1935 para entender de qué manera se dio esta transformación hacia la construcción en altura en ese primer momento.

La introducción y desarrollo de estas innovaciones se dio en Santiago y al mismo tiempo especialmente en la ciudad puerto de Valparaíso. El creciente desarrollo de esta ciudad dio como resultado la introducción y consolidación de una serie de cambios tecnológicos, constructivos y sociales en el país, convirtiendo a la ciudad-puerto en un enclave pionero dentro del contexto nacional. La implementación de infraestructuras urbanas comenzó en Valparaíso ya a mediados del siglo XIX a partir de iniciativas privadas como el gas o el ferrocarril urbano, o mixtas público-privadas como los bomberos, (Martland, 2017), que lograron recién asentarse hacia fines de siglo. La provisión de agua potable y alcantarillado a través de redes de canalizaciones estructuradas, sin embargo, llegaría más tarde.

Hacia el 1900, la disponibilidad de estas redes permitió un cambio sustantivo en la densidad de los edificios que se podían construir, ya no limitados a una cierta distancia del suelo o las acequias en las que terminarían a verter las aguas de uso doméstico (fig. 2). A las redes de agua potable y aguas servidas se sumaron más tarde las redes eléctricas, de gas y alumbrado público, de teléfonos, de equipos de carga y calefacción-refrigeración.

**Los modos de producción-financiamiento y la industria de la construcción**

Los medios de producción propios de la industrialización europea fueron introducidos en Chile no a través de un desarrollo basado en la mecanización de estructuras productivas locales existentes, sino a través de la instalación del conglomerado industrial y financiero que las potencias europeas ya eran capaces de desplegar (Salazar, 2003). A partir de la creación del sistema bancario en Chile hacia 1860, los capitales locales fueron capaces de sistematizar sus inversiones y sus estructuras de financiamiento, junto con acceder a tasas de interés más bajas, con lo que efectivamente tuvieron un primer momento de genuina industrialización. Sin embargo, las condiciones del sistema monetario local obligaron a los inversionistas a transar en libras esterlinas, y rápidamente sucumbieron al dominio financiero de los

bancos internacionales instalados en Chile. Las inversiones de capital fueron gestionadas directamente por estos bancos en libras, que era la moneda en que se debían pagar las máquinas y en la que se vendía el salitre, con lo que rápidamente los propios bancos extranjeros y los intereses que representaban dominaron la incipiente tendencia a la industrialización local (Salazar, 2003).

Si bien otros conglomerados industrial-financieros tomaron posición en Chile, como el de la industria eléctrica y los bancos alemanes (Steiner, 2019), la Primera Guerra Mundial decantó la disputa rápidamente en favor de los intereses ingleses, con lo que las empresas británicas adquirieron un rol preponderante en lo que sería el desarrollo constructivo en altura, tanto en la dimensión técnica como en la base empresarial y financiera.

La definición de rascacielos comúnmente difundida en Chile fue propuesta por Duarte (2009) tomando en consideración el modelo norteamericano del rascacielos, que consideraba a edificios de más de cuatro pisos, con ascensores para personas, teléfonos, electricidad, gas y sistemas sanitarios. Por su parte Ortega y Hermosilla (1996) definían como edificios en altura a aquellas "*obras que poseen más de cinco niveles útiles sobre el terreno, que requieren de servicios especiales y servicios e instalaciones adecuadas para funcionar correctamente (...)*".

Para indagar en el proceso de consolidación de esta tipología, se abordará el desarrollo de aquellos componentes constructivos esenciales: los sistemas de instalaciones que se incorporaron en los edificios, y las nuevas técnicas y tipologías constructivas desarrolladas en Chile. Estas dos áreas las desarrollamos a continuación por medio del levantamiento de edificios construidos durante dicho período, del estudio de patentes, de la literatura técnica y de los archivos disponibles de la época, intentando llegar a una síntesis técnica-arquitectónica para explicar de manera recíproca ambas cuestiones.

Además de la disponibilidad de las capacidades tecnológicas y profesionales, era necesario contar con el interés de un usuario convencido de emplear estas novedades en su propio edificio, y -por supuesto- era necesaria la capacidad de financiar las operaciones inmobiliarias y la construcción propiamente tal. Estas cuestiones se alinearon en varios de los casos que presentamos: la construcción de sedes representativas de Bancos, Empresas de Seguros, edificios de oficinas para profesionales, entre otros, eran respaldados directamente por los negocios financieros de los propios clientes, a menudo vinculados con la gran industria del salitre.

**Nuevas técnicas constructivas: el rol del hormigón armado**

La incorporación del hormigón armado en Chile tuvo un impacto directo y sustantivo en el desarrollo de la construcción en altura hacia principios de siglo XX. Las cualidades estructurales que esta nueva técnica material ofrecía a la industria de la construcción ampliaron las posibilidades constructivas y, por tanto, del diseño de edificios e infraestructuras. Si bien la presencia del cemento como tal se puede encontrar en Chile en la edificación de algunas obras de infraestructura previas al siglo XX, la técnica propiamente tal del hormigón armado se introduce y consolida hacia el cambio de siglo, gracias al trabajo de importación realizado por especialistas y empresas extranjeras, y al de experimentación y comprobación realizado en laboratorios de ensayo en nuestro país (Pérez et al. 2021).

Una de las empresas responsables de la implementación de esta técnica constructiva en Chile fue la inglesa British Reinforced Concrete Engineering Co. (B.R.C.), especializados en refuerzos metálicos para estructuras de hormigón armado, con planta y oficinas en Manchester. Una de sus obras insignes en Chile fue el edificio para el Banco Anglo-Sudamericano (B.A.S.A.), construido entre 1919 y 1923 en Valparaíso. La institución financiera, de capitales ingleses, construyó en el puerto su principal sucursal en Chile (fig. 3) en uno de los primeros edificios en altura

construidos en Chile. Los arquitectos fueron los londinenses Marcus E. Collins y su hijo Owen H. Collins, y la construcción del edificio se desarrolló con materiales y componentes de construcción que eran casi en su totalidad importados a Valparaíso desde la fábrica de B.R.C. en Manchester. En terreno, el trabajo de construcción era realizado por capataces ingleses y obreros porteños, con seguimiento continuo desde Inglaterra, gracias al contacto permanente con los arquitectos en Londres y con la casa matriz de B.R.C., a través de un intenso flujo de cablegramas y correos con fotografías, planos, inventarios, etc., en que daban cuenta de los avances de la obra, informaban los problemas y solicitaban soluciones técnicas y logísticas para su avance (S/A, 1923). Este caso es un claro ejemplo del modelo de producción y construcción de edificios en altura en Chile ya que fue posible gracias a la concurrencia de capitales, empresas, profesionales y tecnologías completamente importadas.

A pocos años de construido el Banco Anglo-Sudamericano de Valparaíso, en 1925 la empresa financiera amplió su presencia en Chile y construyó su sucursal en un segundo edificio en altura con fachada a dos calles en el centro de la ciudad de Santiago. Diseñado por los arquitectos Huth, Sage & Co. el edificio tiene accesos desde ambas calles y un tercero por la esquina ochavada. Su altura es de cinco pisos más un subterráneo, en un área de 1680 $m^2$. Su estructura portante está hecha de hormigón armado y su fachada incorpora terminaciones de acero fabricadas en Londres por la marca Haskins. En el interior cuenta con un hall de doble altura, dos grandes lucarnas que iluminan los pisos superiores y dos ascensores, todo organizado dentro de una grilla ortogonal de pilares que articulan el acceso principal en la esquina. En este caso las principales partidas y el modelo de producción y construcción debió ser similar a la sucursal de Valparaíso, sin embargo, ya admitía subcontratos nacionales, por ejemplo, los estucos fueron ejecutados por la firma chilena Leighton y Vilches. Esta flexibilidad da cuenta de cómo funcionó el proceso de transferencia tecnológica que dicho modelo permitió.

Por medio de estos edificios en altura, tanto B.A.S.A. como B.R.C. consolidaron su imagen corporativa en Chile, expandiendo su alcance a lo largo del país en posteriores obras en Antofagasta, Coquimbo Concepción y Punta Arenas. La empresa constructora, desarrolló desde entonces numerosos edificios en Santiago y Valparaíso, aportando así a la reconfiguración de los centros urbanos de estas ciudades, definiendo nuevos perfiles de calles y flexibilizando los interiores, por medio del uso de la planta libre que este nuevo material permitiría. Pero sobre todo fueron aportando a la creación y consolidación de una cultura técnica que permitió modernizar las ciudades de Santiago y Valparaíso a través de la edificación en altura.

Lo anterior puede verse reflejado en la transformación del panorama urbano del plan de Valparaíso, en donde se constituiría un centro financiero caracterizado por una nueva altura urbana. Dicho paisaje se materializó con la construcción de otro ejemplo de edificación en altura, el edificio Edwards que fue ejecutado entre 1923 y 1924, frente al recién terminado B.A.S.A. de Valparaíso. Diseñado y construido por el arquitecto e ingeniero suizo Augusto Geiger, también conocido como Reloj Turri, alojó importantes negocios como la Casa Turri, casa de cambio y de lotería extranjera o el estudio fotográfico de la Cruz de Reyes, que recibía fotógrafos extranjeros que traían técnicas novedosas a Chile. Construido por profesionales alemanes, con capitales chilenos, este caso es también un ejemplo del modelo de producción y construcción en que se imbrican las estructuras financieras, las innovaciones técnicas y los intereses locales e internacionales.

El edificio Edwards se construyó en hormigón armado y con siete pisos de altura (más subterráneo), destacando en el horizonte de la ciudad de Valparaíso, gracias a la torre que alberga el reloj. La disposición del lote alargado obligó a Geiger a innovar en el diseño interior del edificio, donde se puede identificar una estructura de muros exteriores, pilares interiores, y vigas transversales de hormigón armado, en

donde la circulación principal se localizó al centro del edificio, permitiendo el fácil acceso a los programas superiores. Hacia el medianero trasero se localizó un segundo núcleo de circulación junto a los servicios sanitarios. Inaugurando una mayor altura, este caso muestra que el modelo de producción y construcción de edificios en altura que se implementó en Chile era más bien un proceso técnico-cultural dónde los países productores de tecnologías buscaban desarrollar sus capacidades integrándose virtuosamente en sociedades con menor desarrollo.

Este proceso mostró sus frutos en Valparaíso con la construcción del edificio para el Banco Edwards en 1925, que alberga hoy dependencias del Poder Judicial en Valparaíso, ya que se enmarcó en el grupo de edificaciones que dio el nombre al barrio financiero de la ciudad el cual se entendió como tal por la confluencia de edificios en altura. Este edificio fue construido en hormigón armado por la empresa Franke y Jullian y Cía. y se construyó materiales nacionales e importados, dando cuenta de las facilidades que el emplazamiento y significancia de Valparaíso tenían a principios del siglo pasado y a las posibilidades que abrió el modelo de producción y construcción de edificios en altura abrió en Chile. El edificio contaba desde un inicio con la implementación de dos ascensores Otis que permitieron, junto a otras tecnologías de la época, la posibilidad de construir sus ocho pisos de altura, concentrando hacia el medianero el núcleo de circulaciones y servicios sanitarios, para liberar el resto la planta para las funciones propias del banco.

Finalmente, hacia 1937 se termina por consolidar el barrio financiero de Valparaíso con la construcción del Edificio Brown de Ariztía, frente al costado nororiente del edificio Reloj Turri, para la empresa Vorwerk y Cia. (fig. 4). Este edificio de cuatro pisos más un subterráneo fue construido en hormigón armado, también con una trama de machones, vigas y pilares, permitiendo que el principal soporte estructural se ubique en su perímetro, dando paso a una distribución plantas libres y luces de hasta nueve metros. El núcleo de circulación, que concentra escaleras y ascensores,

sigue la lógica de los edificios Edwards y BASA de Santiago, relegando circulaciones a los bordes del edificio.

El conjunto de casos presentados da cuenta de cómo el modelo de producción y construcción de edificios en altura operó en Chile. Por ejemplo, la incorporación del hormigón permitió construir un nuevo panorama urbano reflejado de forma literal en el nuevo perfil de edificios en altura que redefinió Santiago y Valparaíso, inaugurando una tipología constructiva de edificios públicos, comerciales, y corporativos, no desarrollado en Chile hasta ese momento. Desde la edificación de un subterráneo en cada caso, el hormigón armado logró reconstruir el suelo de estas ciudades, dotando de las bases necesarias para edificar en altura por medio de un sistema de pilares, manchones y vigas que permitieron una planta liberada pero auxiliada por un núcleo de servicios y circulaciones que redefinió la forma de relacionar el ámbito público con el privado.

**Habilitación en altura: introducción de nuevos sistemas de confort**

La consolidación técnica de los edificios en altura requirió no solo del hormigón armado, sino que también de otros elementos y tecnologías habilitantes. Durante este período, la llegada, comercialización, y/o adaptación de ciertos mecanismos permitió aspirar a mejores condiciones de habitabilidad y servicios en la altura, en dimensiones y escalas mayores. Elementos como el ascensor, ya existente en Chile para el cambio de siglo, jugó un rol importante en el desarrollo de la edificación en altura y fue determinante en la reconfiguración formal de los edificios. Sin embargo, este factor no fue el único y es posible reconocer otros aspectos habilitantes, gracias al estudio de aquellas edificaciones que, bajo el alero del concepto de edificación en altura, pueden considerarse pioneros.

Un caso relativamente temprano fue el del Laboratorio Daube que, si bien no alcanzó la misma escala que algunos de los posteriores, fue un pionero y representa

el nacimiento y crecimiento de la industria farmacéutica en Chile a partir de la década de 1830 (Badilla, 2018). El crecimiento del puerto de Valparaíso llevó al laboratorio a trasladar sus instalaciones en 1912 a un nuevo edificio proyectado por los arquitectos Siegel y Geiger (fig.5), el cual debió enfrentar una particular dificultad: el terreno estaba inserto en una quebrada. El diseño del Laboratorio dividió el edificio en dos volúmenes desfasados y a distinta altura: uno frontal de planta abierta y flexible y otro trasero que se adapta a la pendiente por medio de contenciones que generan pisos cada vez más profundos al subir por la pendiente de la quebrada.

La mediación de estos volúmenes se logra mediante un patio que contiene un ascensor con su plataforma con escotillas para la cabina y contrapesos y los sistemas de agua potable y alcantarillado para el funcionamiento de laboratorio. En este caso el ascensor permite que el edificio funcione como una unidad funcional y productiva, habilitando una eficaz circulación entre los volúmenes y la distribución de personas y carga en los cuatro pisos productivos en planta libre. Lo importante de este caso es que es un temprano ejemplo dónde el funcionamiento del edificio depende de una instalación mecánica, sin la cual no funcionaría.

En paralelo, en Santiago, comenzó en 1919 la construcción del Edificio Ariztía, reconocido en general como uno de los primeros “rascacielos” en Chile. Diseñado por los arquitectos Alberto Cruz Montt y Ricardo Larraín Bravo, y construido por Franke, Jullian y Cía., cuenta con diez pisos de altura más dos en torre y dos subterráneos, con una altura total de 52 m. Su construcción fue señera por la implementación de innovaciones tecnológicas y por la disposición de programas distribuidos perimetralmente entorno a un núcleo de circulaciones con ascensores y un patio central adosado a ellos. Este caso recoge tempranamente la tipología de los edificios de oficinas cuya flexibilidad está asociada a la planta libre permitida por la estructura de hormigón armado y que funciona gracias al sistema de ascensores.

La viabilidad técnica que demostró el edificio Ariztía permitió que se desencadenara de forma vertiginosa la modernización del centro de Santiago a través de rascacielos cada vez más altos. Un ejemplo es el edificio de la Compañía de Seguros Sudamérica (fig. 1) que fue construido en 1929 en la esquina opuesta al edificio del Banco Anglo Sudamericano, convirtiéndose en un llamativo icono dentro de la ciudad. Sus once pisos, 820 m2 de terreno y 9.084 m2 de superficie, le confieren un carácter monumental, a lo cual se suma la presencia de una cúpula en su cima y dos estatuas que la acompañan. La obra fue de las primeras en trabajar con la Dirección de Agua Potable, por lo que su inspección en instalaciones se vuelve más rigurosa y central en las perspectivas ingenieriles y arquitectónicas de la época, al deber incorporar una alta carga de flujo de usuarios dada la escala de la obra.

También en 1929 se construyó el Teatro Real de Santiago, de los arquitectos Fernando Valdivieso y Fernando de la Cruz. Gracias a la promoción del empresario Benito del Villar, representante de Paramount en el país, se pudo construir la sala de acuerdo con los estándares técnicos más actuales, en particular la proyección de películas sonoras, en la planta baja de un edificio de departamentos con nueve pisos de altura en total (fig. 6). Se trataba de la sala insignia de los estudios Paramount en Chile y fue pionero en la implementación de un sistema de aire acondicionado cuyo desarrollo e implementación estuvo a cargo de la empresa de Alfredo Délano y Cía. Ltda. (Arquitectura y Arte Decorativo, 1931, p. 69). La incorporación de esta tecnología no solo consideró el desarrollo técnico de las maquinarias necesarias, acorde a las patentes vigentes de la época, sino que también supuso un desafío en el diseño del edificio mismo, al integrar la circulación de aire dentro espacios propios de la estructura de los subsuelos

Si bien la fachada del teatro, con aplicaciones de motivos barrocos-coloniales, remiten a la influencia de la arquitectura Californiana y en particular al gusto -o

imagen corporativa- de Paramount Studios, la principal innovación de la sala es la implementación del sistema de Aire Acondicionado.

En síntesis, los casos del Laboratorio Daube, el Edificio Ariztía, el Edificio de La Sudamérica, y el Teatro Real de Santiago, dan cuenta de la variedad de sistemas de habilitación que se integraron al panorama constructivo chileno durante las primeras décadas de siglo XX, pero también, de la variedad de formas en que estos se adaptaron a sus respectivos contextos, modificando así la tipología estándar de la construcción en altura en hormigón armado.

**Conclusiones**

En el proceso de transformación de las ciudades chilenas de las primeras décadas del siglo XX se vivieron muchos cambios en paralelo que permitieron construir un panorama físico y cultural que determinó parte importante de nuestras ciudades. Los muchos edificios levantados, gracias a valiosas innovaciones técnicas en los centros urbanos de ciudades como Santiago y Valparaíso, esconden en gran parte estos cambios y son -lamentablemente- olvidados y/o desconocidos actualmente.

La construcción de los sistemas de red sanitaria a gran escala hacia inicios del siglo XX fue un factor determinante para este proceso, en donde a mayor altura edificatoria, aumentó también la cantidad de habitantes por metros cuadros de ciudad, creando entonces esta y otras necesidades infraestructurales. La disponibilidad de otras innovaciones tecnológicas como los ascensores, los sistemas de instalaciones (gas, electricidad, telefonía), los nuevos estándares en la infraestructura sanitaria, y el desarrollo de técnicas en hormigón armado completaron una base técnica que gatilló su desarrollo en Chile.

El panorama social y cultural durante este período vivía un boom económico, en donde Valparaíso y Santiago recibieron un gran número de profesionales y emprendedores extranjeros, que impulsaron una variedad de industrias dentro del

país. En particular, las instituciones de carácter financiero, como bancos y aseguradoras, llevaron la construcción de múltiples edificaciones que consolidaron sus figuras e imágenes públicas por medio de la materialización física de sus sucursales locales.

Esta convergencia de recursos en conglomerados industrial-financieros, especialmente ingleses, relacionados con la industria del salitre, no sólo explica las fuentes de financiamiento de los edificios, sino que da cuenta de un modo de producción en el que las empresas constructoras, los subcontratistas, los obreros y en general el medio de la construcción participaba de un proceso de innovación que se fue extendiendo paulatinamente hasta convertirse en un estándar en Chile.

Gracias a este fenómeno de introducción de nuevos modos de producción y nuevas técnicas de construcción, el diseño arquitectónico se vio enfrentado al desafío y oportunidad de reformular tipologías constructivas preexistentes hacia una nueva altura urbana que, a la par, reformuló también en suelo urbano de estas dos ciudades. La implementación de la planta libre dada por estructuras de poste y viga, y el desplazamiento de los servicios de confort y circulación hacia los perímetros, permitió una directa relación del espacio público con los interiores en primer nivel de estos nuevos edificios.

**Bibliografía**

Abalos, I., & Herreros, J. (1992). *Técnica y Arquitectura en la Ciudad Contemporánea, 1950-1990*. Nerea.

Arquitectura y Arte Decorativo. (1931). El Teatro Real: Sala de estrenos de la compañía Paramoutn en Chile. *Arquitectura y Arte Decorativo*, *2* (2), 62-74.

Badilla, C. (2018). *Nace el primer laboratorio en Chile: Una larga historia de inmigrantes, farmacia y salud. Desde 1837*. Producciones del Canelo. http://repositoriobibliotecas.uv.cl/handle/uvscl/3778

Banham, R. (1969). *The Architecture of the Well-Tempered Environment by Reyner Banham (1-Jan-1969) Paperback* (New edition edition). Architectural Press.

Bannen, P. (2013). El Proyecto Definitivo del Alcatarillado de Santiago_ entre la Urgencia Sanitaria Ciudadana y los cimientos de la modernidad urbana. En *Proyecto definitivo del alcantarillado de Santiago y de la red de agua de lavado y de incendios.* (pp. ix-xxxii). Centro de Investigaciones Barros Arana DIBAM.

Booth, R., Pérez, F., & Vásquez, C. (2023). La legitimación del hormigón armado en Chile: Entre la divulgación teórica de la técnica y el terremoto de Valparaíso (1891-1906). *Asclepio*, *75*(2), e29-e29.

Condit, C. W. (1964). *The Chicago School of Architecture: A History of Commercial and Public Building in the Chicago Area, 1875-1925*. University of Chicago Press.

Ortega O. y Duarte, P. (2009). Innovación constructiva a principios del siglo XX: Preámbulo a la modernidad arquitectónica y arquitectura subestimada. *Revista de Arquitectura*, *15*(20), pág. 20-26.

Fernández, S. C. (2014). *El río Mapocho y sus riberas: Espacio público e intervención urbana en Santiago de Chile (1885-1918)*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Fernandez-Galiano, L. (1991). *El fuego y la memoria: Sobre arquitectura y energia* (1. ed). Alianza Editorial.

Fuentes, P. (2009). *Antecedentes de la arquitectura moderna en Chile, 1894-1929*. Ediciones Universidad del Bío-Bío.

Giedion, S. (1948). *Mechanization takes command: A contribution to anonymous history*. Oxford Univ. Press.

Ibarra, M. (2016). Higiene y salud urbana en la mirada de médicos, arquitectos y urbanistas durante la primera mitad del Siglo XX en Chile. *Revista médica de Chile*, *144*(1), 116-123. https://doi.org/10.4067/S0034-98872016000100015

Martland, S. J. (2017). *Construir Valparaíso: Tecnología, municipalidad y estado, 1820-1920*. DIBAM.

Mujica, F. (1977). *History of the Skyscraper* (New Edition). Da Capo Press.

Mumford, L. (1934). *Technics and civilization*. Harcourt.

Ortega, O., & Hermosilla, P. (1996). Introducción de la edificcación en altura en Chile. *Revista de Arquitectura*, *7*(7), Article 7. https://doi.org/10.5354/0719-5427.1996.30421

Salazar, G. (2003). *Historia de la acumulación capitalista en Chile*. LOM Ediciones.

Steiner, M. (2019). Entre proyectos locales y redes globales de poder: Los inicios de la electrificación en Valparaíso, Chile. *V Simposio Internacional de la Historia de la Electrificación. La electricidad y la transformación de la vida urbana y social,* 193-220.

Tagle, E. (1908). *El alcantarillado de las casas: Instalaciones sanitarias de desagüe i agua potable en los edificios privados y colectivos: trabajo precedido de algunos datos históricos sobre los desagües de Santiago* (Ed. oficial). Soc. «Imprenta y Litografía Universo».

**Archivos**

S/A (1923). Libro de Comunicaciones de las Obras Banco Anglo Sudamericano de Valparaíso. Librería e Imprenta Inglesa de J.W. Hardy, Valparaíso. Sin Publicar

Archivo Histórico Municipal de Valparaíso, Carpeta Rol 69-49.




Figura 1. Construcción de nuevos edificios en altura en la esquina de las calles Bandera con Agustinas, Santiago. Fuente: "Construir" Arquitectura y Arte Decorativo: año 1, número 11, julio 1930: 468.




Figura 2. Un nuevo imaginario urbano: "El Alcantarillado de Santiago". Empresa Societé de Construction des Batignoles et M.M. Fould & Cie.
Fuente: Revista Sucesos 1907

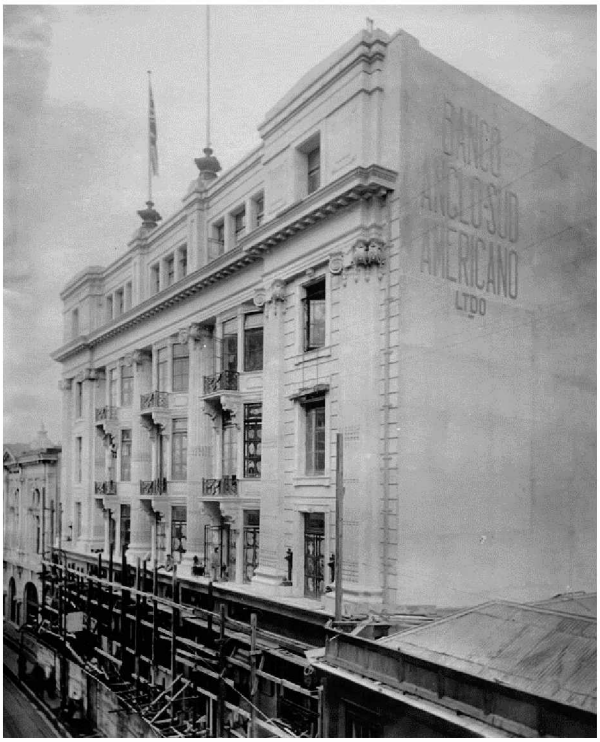



Figura 3. Banco Anglo-Sudamericano, Prat 882, Valparaíso, en construcción (1919-1923).
Fuente: S/A. Libro de obras Banco Anglo Sud Americano, 1923

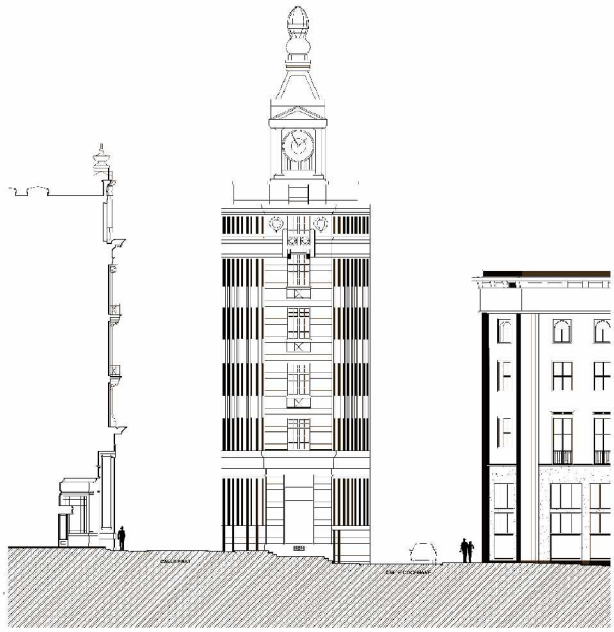


Figura 4. Sección perpendicular a calles Prat y Cochrane que integra al edificio para el Banco Anglo-Sudamericano de Valparaíso, y fachadas de los edificios Reloj Turri y Browne de Ariztía.Fuente: Dibujo de María Cousiño, Taller de Investigación de Pregrado de la Escuela de Arquitectura UC, 2022.

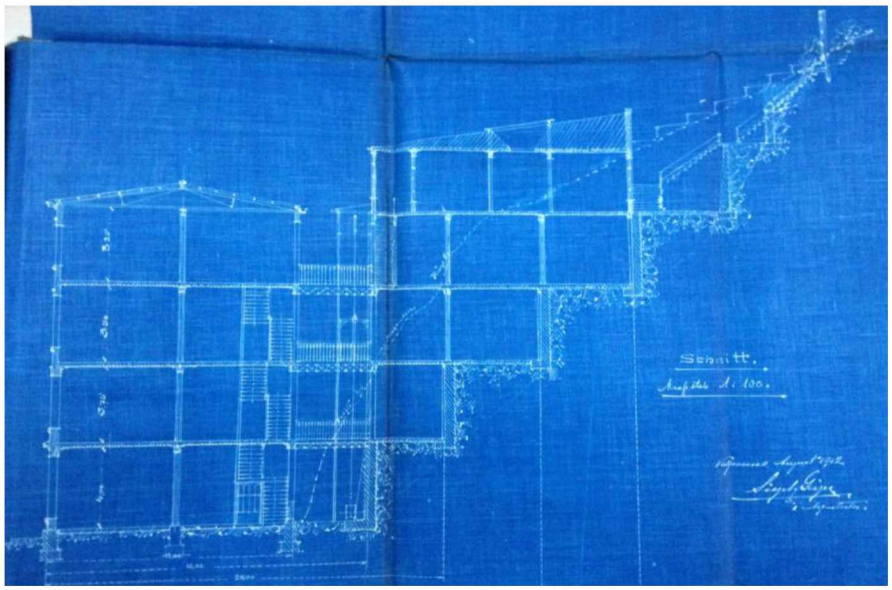



Figura 5. Corte del edificio del Laboratorio Daube y Cía. Calle San Agustín N° 43, Valparaíso. Arquitectos Siegel y Geiger, 1912
Fuente: Copia Heliográfica en el Archivo Histórico de Valparaíso

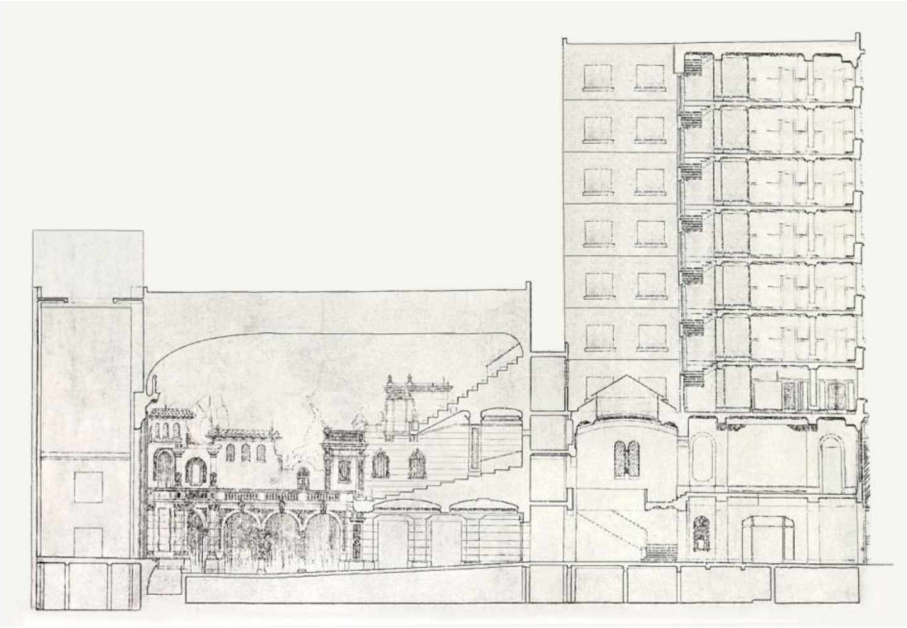


Figura 6. Edificio Teatro Real, Compañía 1035 Santiago (1930) Corte Longitudinal. Fuente: Reconstrucción a partir de Valdivieso y De la Cruz, Arquitectos. En: Arquitectura y Arte Decorativo Año 2 N° 2, 1931: 66-74.

# La estructura colgante del edificio "El Pilar": una obra paradigmática de la modernidad uruguaya

**Juan José Fontana**
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de la República, Uruguay.
juanjosefontana@fadu.edu.uy

## Introducción

El edificio El Pilar, de los Arqs. Luis García Pardo y Adolfo Sommer (ver Figura 1), es el primer edificio de viviendas en altura construido con una estructura colgante, sustentada en un único soporte comprimido. Su anteproyecto fue desarrollado entre 1954 y 1956 y, desde antes de construirse, fue ampliamente difundido en revistas especializadas de diversos países de Europa, Asia y Latinoamérica (Sprechmann et al., 2000, 36). Su proyecto ejecutivo se concretó entre 1956 y 1957, y su construcción se estima que ocurrió entre 1957 y 1963, con un período de aproximadamente 2 años de paralización de las obras debido a motivos extra técnicos.

Dada la audacia tecnológica de su diseño y el carácter innovador de su solución estructural, este período de pausa llegó a poner en cuestión la viabilidad de su finalización (Ricaldoni, 1960).

Las decisiones tomadas para el diseño arquitectónico y estructural, dieron origen a un edificio excepcional, que resuelve a la vez problemas tecnológicos y urbanísticos derivados de las particulares características del predio donde se implanta. Pero estas decisiones determinaron, inevitablemente, una serie de vulnerabilidades que lo han afectado a lo largo de su vida.

**La relevancia del edificio**

Desde su concepción, El Pilar fue ampliamente difundido en revistas locales y en prestigiosas revistas internacionales como *L´Architecture d´Aujourd´hui* (García Pardo et al., 1960), haciéndose especial énfasis en su novedosa solución estructural (ver Figuras 2 y 3).

La eliminación de todos los pilares interiores, a excepción de sólo uno, se justifica en la irregularidad geométrica del predio, en su reducida área y en la necesidad de minimizar la interferencia estructural en la planta baja, donde el edificio se abre al espacio público. Luis García Pardo ha explicitado, en distintas entrevistas, su interés en que el diseño estructural responda tanto a aspectos de estática, como funcionales o compositivos. La estructura, decía, debería ser adecuada a la función del edificio a la vez que formar parte de su organización espacial y plástica (Gaeta, 2000) y El Pilar, es un ejemplo de esta idea.

La obra formó parte de la exposición "Variaciones del tema de las construcciones suspendidas en la arquitectura" inaugurada en 1962 en Marl, Alemania, y que en los años siguientes fue presentada en diversas capitales europeas (Weber, 1962). Cuando García Pardo presentó el proyecto al Arq. Frei Otto en 1957 (Medero, 2012), éste despertó un gran interés en el arquitecto alemán quien afirmó que se trataba de la primera construcción de viviendas colectivas colgantes del mundo. El historiador de la arquitectura Udo Kultermann, reafirmaría, más tarde, esta idea (Kultermann, 1958, 195).

Durante varios años El Pilar continuó siendo mencionado, junto a otras obras de sus autores, en periódicos locales y en revistas regionales, destacándose la inusual y arriesgada solución estructural. Más recientemente, un renovado interés por la obra de García Pardo ha llevado a la aparición de diversas publicaciones y tesis de

posgrado (López de Haro, 2016; Cestau, 2009) que analizan su producción desde una perspectiva más contemporánea.

En 2005, el edificio fue declarado como Bien de Interés Municipal por la Junta Departamental de Montevideo y en 2015, fue seleccionado para integrar la exposición "*Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*" en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (Bergdoll et al., 2015).

**Descripción del proyecto estructural**

El edificio se emplaza en un solar con una ubicación privilegiada, frente al mar, en la confluencia de tres avenidas. Sin embargo, su superficie edificable en planta baja es muy reducida, debido a las pequeñas dimensiones del predio y a las afectaciones de los retiros laterales. García Pardo afirma haber diseñado una estructura suspendida para aprovechar al máximo este espacio reducido. La solución se justifica, también, por la posibilidad de incorporar un nivel adicional. Una estructura mensulada del pilar principal en cada nivel, hubiera implicado un espesor mayor de los entrepisos con la consecuente pérdida de un piso (López de Haro, 2016).

El diseño estructural se le atribuye a los arquitectos proyectistas, quienes delegaron el cálculo a la empresa Dieste y Montañez. Los planos de estructura datan de diciembre de 1956 y enero de 1957.

La estructura consiste en un pilar cilíndrico hueco, con un diámetro exterior de 3,9 m, que aloja en su interior una escalera helicoidal, un ascensor, la sala de máquinas y el tanque de agua. Por debajo de la sala de máquinas, descargan en dicho pilar 7 vigas en ménsula, que se equilibran con dos contraménsulas que se juntan, finalmente, en una única contraménsula anclada a un pilar precomprimido sobre la medianera.

Este sistema de vigas a nivel de la cubierta conforma una pieza central del sistema, con un gran compromiso estructural. Su complejo diseño con secciones variables,

tanto en ancho como en altura, se optimiza teniendo en cuenta dos factores: ajustarse a la variación de las solicitaciones y no ser percibido por el peatón más que desde la lejanía, desde donde pasa desapercibido. La altura de las vigas crece desde los 70 cm sobre la línea de pretiles hasta los 2 m sobre el pilar. Este diseño se aparta de los criterios racionalistas del conjunto y recuerda a formas orgánicas ramificadas tales como un árbol, una mano o el esqueleto del ala de un murciélago.

El pilar precomprimido, aloja en su interior 6 tensores pretensados con una fuerza de 25 T cada uno, que se anclan en el macizo de fundación del pilar cilíndrico.

De los extremos de las ménsulas, cuelgan 7 tensores ubicados al interior del edificio, a unos 10 cm de la fachada vidriada.

Las losas de hormigón armado tienen 7 cm de espesor en la zona de servicios, entre el pilar cilíndrico y las medianeras, y 22 cm en las zonas de mayores luces (ver Figura 4). Este rebaje facilita la conducción de las instalaciones sanitarias hasta un ducto vertical contra la medianera. Otros dos pilares perimetrales, incluidos en los muros medianeros, completan la estructura resistente.

**El proceso de obra**

El procedimiento que se siguió para la fabricación del edificio podría describirse como tradicional, construyéndose desde abajo hacia arriba. Este proceso implicó la necesidad de mantener el encofrado y apuntalamiento de todas las losas hasta el momento del fraguado y puesta en servicio de las vigas de la cubierta, tras el tensado de los cables del pilar precomprimido. Fue necesario construir bases provisorias bajo los puntales del nivel inferior, que llegaron a soportar el peso de las losas de todos los niveles. El Ing. Eladio Dieste había recomendado un proceso de fabricación alternativo, con la construcción del pilar cilíndrico y las vigas de la cubierta en primera instancia, para luego proceder a la fabricación de las losas con un único

encofrado reutilizable, que fuera bajando desde la última planta hasta la primera. Pero finalmente, éste fue descartado.

El asesoramiento realizado por Dieste y Montañez incluyó el proyecto y cálculo de la totalidad de las piezas de hormigón armado y acero, con la excepción del sistema de precompresión del pilar medianero. En la memoria constructiva tampoco se establecía ningún procedimiento particular para la puesta en tensión de los cables que precomprimen a este pilar. Pero en el plano de estructura de la cubierta, fechado en 1958, sí se especificaba la previsión de 6 cables de pretensado dispuestos en el eje del pilar, que deberían ser puestos en tensión luego de fraguada la azotea. El proyecto de este sistema, así como el suministro de los cables, se encargó a Leonel Viera, representante en Uruguay de la empresa Preload Company de Estados Unidos. Viera, quien ya había construido la cubierta colgante del Estadio para la Exposición Nacional de la Producción (1955-1956) y que poco después construiría el puente colgante sobre el Arroyo Maldonado en Punta del Este (1963-1965), era el principal referente nacional en la aplicación de esta tecnología.

Pero a mediados de 1958, con la estructura aún apuntalada y casi completa, estando aún pendientes el hormigonado de las vigas de la cubierta y el tensado de los alambres en el interior de los cables de precompresión, los trabajos fueron temporalmente suspendidos debido a una falta temporal de financiación. Cuando a finales de 1959 se realizaron inspecciones para retomar las obras, un problema que cuestionaría la viabilidad del proyecto estructural fue detectado: el incipiente estado de oxidación de los alambres de precompresión, cuyos extremos sobresalían por encima de la cabeza del pilar y que habían quedado expuestos a la intemperie, a la espera de ser tensados.

En junio de 1960 se solicitó al Instituto de Estática de la Facultad de Ingeniería y Agrimensura un análisis de las consecuencias que la interrupción de la obra había tenido sobre el dispositivo de pretensado previsto. Dicho informe, firmado por el Ing.

Julio Ricaldoni, planteó el dilema de una posible entrada de agua por los ductos de los cables, desde la azotea hasta la zona del anclaje inferior, que pudiera haber provocado en ese lugar una oxidación más acelerada que la observada en los tramos superiores sobresalientes de los alambres (ver Figura 5).

En febrero de 1962, Eladio Dieste escribe una carta al Arq. García Pardo recomendando reforzar dichos alambres con armadura de hierro torsionado soldado, capaz de resistir el esfuerzo de los cables en caso de que fallaran por corrosión bajo tensión (Dieste, 1988), pero éstos son finalmente puestos en tensión sin esta precaución.

Se estima que la finalización de la obra fue en 1963.

**La relevancia del diseño estructural del edificio**

La estructura de El Pilar fue diseñada como una escultura en tensión, desafiando las leyes de la física para optimizar el aprovechamiento del predio (ver Figura 6). Puede ser tipificada como un sistema FPR, de acuerdo a las investigaciones del Ing. Robert Le Ricolais. Su funcionamiento es análogo al de proyectos teóricos como el Cosmorama o el Esferovector, en los que una serie de losas de grandes luces se apoyan en una malla de cables pretensados que se equilibran precomprimiendo un gran pilar hueco, único apoyo de la macroestructura. Richard Bucminster Fuller había desarrollado, en las décadas de 1920 y 1930, algunos proyectos de viviendas unifamiliares suspendidas denominadas como Dymaxion Houses con un sistema similar. Un ejemplo de esta serie es la Wichita House, construida en 1947 en Kansas. Los hermanos Bodo y Heinz Rasch también habían experimentado, en las primeras décadas del siglo XX, con diseños de estructuras de gran escala suspendidas de mástiles centrales y equilibradas con mallas de cables tensados, que nunca llegaron a construirse.

El Pilar fue la primera estructura del mundo construida, con esta tipología, a la escala de un edificio de viviendas colectivas y su influencia puede verse en edificios desarrollados a lo largo de todo el planeta en las siguientes décadas. Algunos ejemplos son el Shermanoaks Bank en California, el Comercial Union de Londres, la sede del Standard Bank en Johannesburgo, la Torre Pirelli en Buenos Aires cuya construcción contó con la colaboración de Leonel Viera o las Torres de Colón en Madrid.

En todas estas obras existe al menos un núcleo central que aloja las circulaciones verticales y, en cuya cima, descarga un sistema de vigas mensuladas, de cuyos extremos cuelgan tensores que soportan las losas de los distintos pisos. El proceso seguido para la construcción de estas estructuras fue el que el Ing. Dieste había recomendado para El Pilar, con un encofrado deslizante para el núcleo y la fabricación de las losas desde la última planta hacia la más baja.

**Riesgos y vulnerabilidades**

Los riesgos adoptados en el proyecto del edificio, fueron los que determinaron su impacto y difusión en el ámbito nacional e internacional. Pero esas decisiones tuvieron también consecuencias en los problemas que el edificio tuvo que enfrentar ya desde muy temprano en su etapa de construcción, en las patologías que lo han afectado a lo largo de su vida, y han determinado las vulnerabilidades a las que se enfrenta en la actualidad.

Hasta el día de hoy, el riesgo de una rotura frágil de los alambres del pilar precomprimido debido al fenómeno de la corrosión bajo tensión está presente, debido a la decisión tomada de tensarlos en un estado de conservación desconocido. En un edificio construido con esta tecnología y emplazado frente al mar, es necesario un monitoreo continuo a efectos de detectar tempranamente lesiones que delaten el inicio de dicho proceso. Hoy se sabe que el acero común es muy vulnerable a la

corrosión bajo tensión en ambientes marinos. La aparición de pequeñas fisuras, que pueden extenderse con mucha rapidez en contacto con agentes agresivos como los iones cloruro, puede ocasionar el fallo de una pieza aún sin pérdida significativa de sección.

Las vigas del nivel de la cubierta son también unidades con un alto compromiso estructural. Estas piezas, al igual que el extremo superior del pilar cilíndrico, se encuentran protegidas por un recubrimiento cerámico que enlentece la carbonatación del hormigón y actúa como barrera para el ingreso de cloruros. Dada la edad de la estructura, sin embargo, es indispensable monitorear continuamente su estado de conservación.

Los tensores de acero común son elementos cuyo compromiso estructural incrementa con la altura. Se encuentran parcialmente protegidos del ambiente marino exterior, por detrás de la carpintería de aluminio de las fachadas. No obstante, ya han sufrido lesiones por corrosión que han sido reparadas. La disminución temporal de la sección de un perfil, sin llegar al fallo, podría ocasionar un incremento en las deformaciones verticales de las losas de los niveles inferiores que, hasta la fecha, se encuentran dentro de límites admisibles. En caso de ceder algún tensor, los otros tendrían capacidad de respuesta, pero a costa de un incremento irreversible en las deformaciones y fisuraciones de las losas.

La presencia de cielorrasos en algunas de las viviendas y en el local comercial, asimismo, dificulta la inspección de los tensores y de las placas de apoyo de los entrepisos.

Posibles filtraciones de los cerramientos exteriores podrían desencadenar procesos de oxidación, por lo que el adecuado mantenimiento de las fachadas resulta vital para la conservación de la estructura.

Es de señalar, por último, la gran vulnerabilidad frente al fuego de estos elementos de acero expuesto. La ocurrencia de un incendio podría llevar al rápido colapso de toda la estructura o, de una parte, según el nivel en el que tuviera lugar.

**Conclusiones**

Luis García Pardo decía que, si algo había caracterizado a su vida profesional, era la audacia de sus concepciones (Aguirre, 1974). El diseño, el cálculo y la fabricación de una estructura como la de El Pilar en un medio con una industria conservadora como la uruguaya, implicó la convocatoria al trabajo en colaboración de los técnicos más destacados en el ambiente local, quienes debieron desarrollar ingeniosas soluciones recurriendo a la tecnología más avanzada, así como adoptar importantes riesgos al tensionar al límite los conocimientos de la época. Fruto de este trabajo colectivo, surgió una obra con un diseño innovador y de gran audacia tecnológica, adelantada a su época, que se convirtió en un referente a nivel mundial para el desarrollo de edificios suspendidos.

Es de gran relevancia elaborar un programa de monitoreo continuo de la estructura, a efectos de detectar tempranamente posibles lesiones. Los principales riesgos a los que se enfrenta son el fallo de algún alambre pretensado debido a la corrosión bajo tensión, así como la corrosión de las armaduras superiores de las vigas de la cubierta y de los tensores. Detectar tempranamente fisuras en el pilar medianero precomprimido y en las vigas de la cubierta, así como puntos de corrosión en los tensores y en las placas, es de gran relevancia.

El estado actual de conservación del edificio es bueno y se percibe un interés de los propietarios por mantener y reparar aquellos componentes en los que se han detectado lesiones. Pero algunas de las piezas con mayor compromiso estructural se encuentran en zonas habitualmente inaccesibles, como la azotea o el sótano, y es posible que en ellas ocurra un fallo frágil y repentino.

La ocurrencia de un incendio en el interior de alguna de las viviendas podría conducir, rápidamente, al fallo de toda la estructura, por lo que la protección de los tensores con revestimientos ignífugos o intumescentes es altamente recomendable.

**Bibliografía**

Aguirre, B. (1974). Cuando la técnica lleva a volar. Entrevista a Luis García Pardo. *El País de los Domingos: Diario El País*. Archivo Arq. Luis García Pardo, Carpeta 2237, f.9: Centro de Documentación e Información del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República, Uruguay.

Bergdoll, B. (ed.); Comas, C. (ed.); Liernur, J. (ed.); del Real, P. (ed.). (2015). *Latin America in Construction: Architecture 1955–1980*. Nueva York: The Museum of Modern Art.

Cestau, P. (2009). *La obra de Luis García Pardo como material de proyecto*. Tesis Final, Master en Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Cataluña. Tutor: Helio Piñón Pallares.

Dieste, E. (1988). *Informe sobre trabajos de conservación de tensores de "El Pilar"*. Archivo Arq. Luis García Pardo, Carpeta 2379, f.01: Centro de Documentación e Información del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República, Uruguay.

Gaeta, J. (2000). Entrevista. *Monografías Elarqa* N°6 (Arquitecto Luis García Pardo): 6-21. Montevideo: Editorial Dos Puntos.

García Pardo, L.; Sommer Smith, A. (1956). *Memoria descriptiva. Edificio El Pilar*. Archivo Arq. Luis García Pardo, Carpeta 2377, f.01-02: Centro de Documentación e Información del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República, Uruguay.

García Pardo, L.; Sommer Smith, A. (1957). *Memoria descriptiva con las especificaciones y normas a seguirse para la construcción del edificio El Pilar*. Archivo Arq. Luis García Pardo, Carpeta 2377, f.03-57: Centro de Documentación e Información del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República, Uruguay.

García Pardo, L.; Sommer Smith, A. (1960). Immeuble d´habitation "El Pilar" á Montevideo. *L´Architecture d´Aujourd´hui* N°91-92: LXXVII. Paris, Francia.

Junta Departamental de Montevideo. (2005). Decreto Departamental N° 31.496 de fecha 28/09/2005.

Kultermann, U. (1958). *La arquitectura contemporánea*. Barcelona: Editorial Labor S.A.

López de Haro, D. (2016). *Luis García Pardo (1953-1963). El proyecto como revelación*. Tesis doctoral de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona de la Universidad Politécnica de Cataluña. Tutores: Helio Piñón Pallares y Cristina Gastón Guirao.

Martinez, E.; Sprechmann, T.; Stagno, R. (1965). Encuesta: 1950-1965: 15 años de arquitectura en el Uruguay. *Revista CEDA* (Centro de Estudiantes de Arquitectura) N° 29: 11-32. Montevideo: CISA.

Medero, S. (2012). *Luis García Pardo*. Montevideo: Instituto de Historia de la Arquitectura, FADU, Udelar.

Merica, R. (2001). Más es menos. Entrevista a Luis García Pardo. *Diario El País*, 25 de marzo de 2001. Montevideo, Uruguay.

Otto, F. (1962). *Carta dirigida al Arq. Luis García Pardo con fecha 30 de enero de 1962*. Archivo Arq. Luis García Pardo, Carpeta 2258, f.35: Centro de Documentación e Información del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República, Uruguay.

Piñón, H. (2000). Tres proyectos ejemplares. *Monografías Elarqa* N°6 (Arquitecto Luis García Pardo): 22-29. Montevideo: Editorial Dos Puntos.

Ricaldoni, J. (1960). *Informe sobre alambre de pretensado de la estructura del edificio "El Pilar"*. Archivo Arq. Luis García Pardo, Carpeta 2378, f.01-21: Centro de Documentación e Información del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República, Uruguay.

Sbarra, A. (2001). Edificio El Pilar, Montevideo, Uruguay. Luis García Pardo y Adolfo Sommer Smith arquitectos, 1955/57. *Revista 47 al fondo*, 6, 46-49. La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata.

Sprechmann, T.; Danza, M. (2000). Disfuncionalidad y sobre-exposición. Una visión del fenómeno García Pardo. *Monografías Elarqa* N°6 (Arquitecto Luis García Pardo): 36-45. Montevideo: Editorial Dos Puntos.

Weber, J. (1962). *Carta dirigida al Arq. Luis García Pardo con fecha 25 de febrero de 1962*. Archivo Arq. Luis García Pardo, Carpeta 2258, f.36-39: Centro de Documentación e Información del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República, Uruguay.



Figura 1: Vista del edificio El Pilar, a la izquierda, desde la Rambla República del Perú. Imagen del autor.

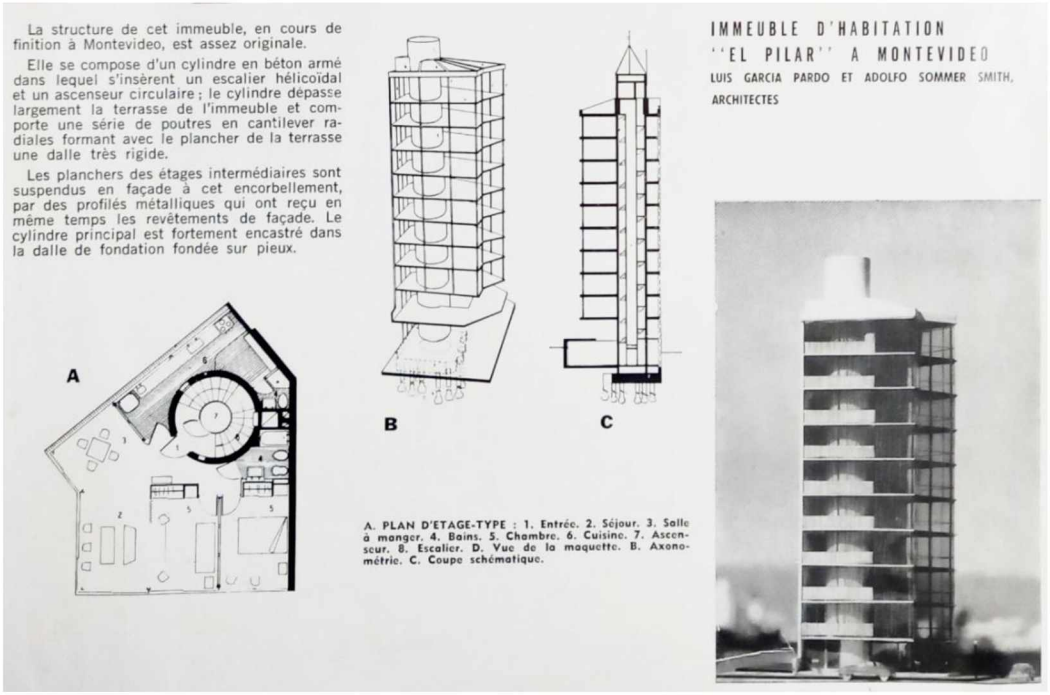



Figura 2: Planta tipo, esquemas estructurales y maqueta del edificio El Pilar.
Fuente: *L´Architecture d´Aujourd´hui*, N°91-92, p. LXXVII.

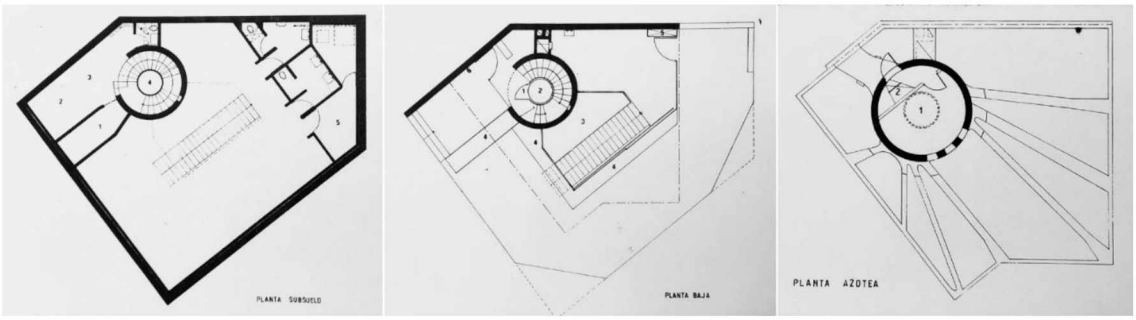



Figura 3: Planta de subsuelo, planta baja y planta de cubierta del edificio El Pilar.
Fuente: Centro de Documentación e Información del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República, Uruguay.

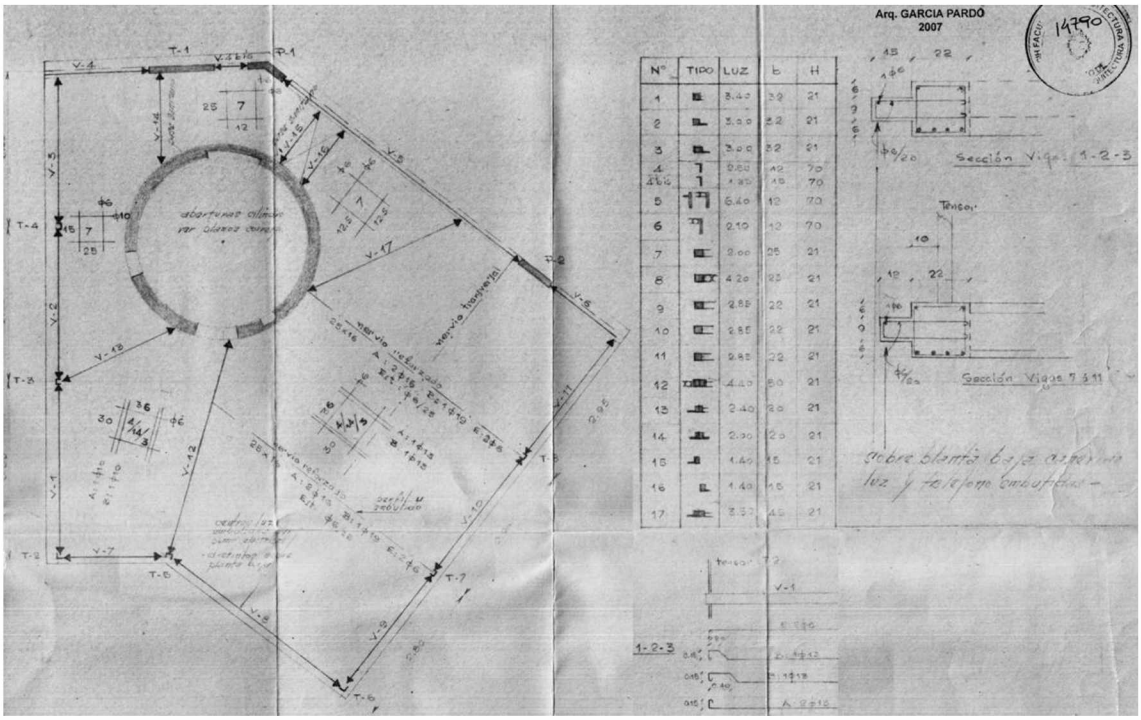



Figura 4: Planta tipo de estructura y detalles de las vigas de borde del edificio.
Fuente: Centro de Documentación e Información del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República, Uruguay.

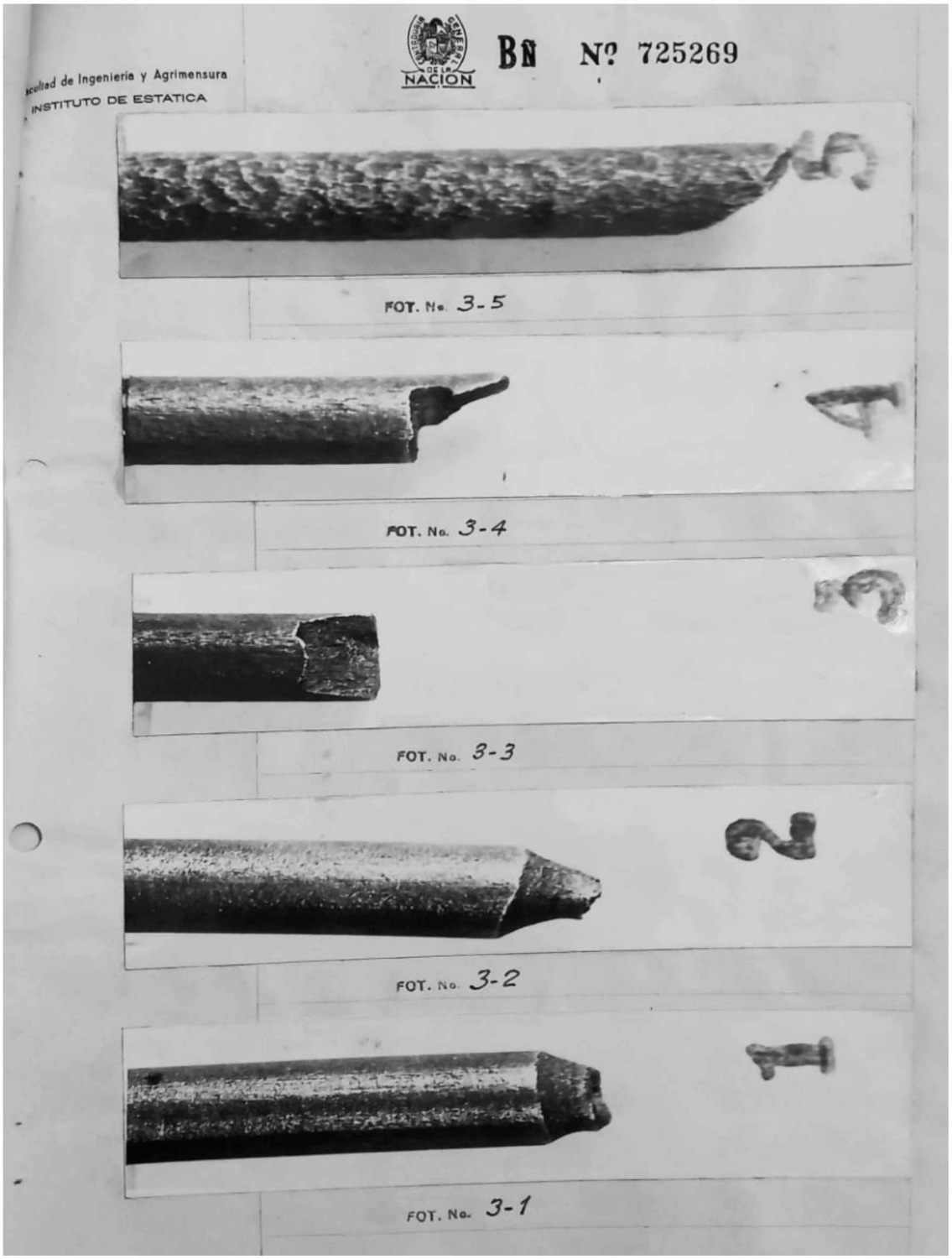



Figura 5: Fotografías de los alambres de pretensado ensayados en la Facultad de Ingeniería y Agrimensura, en Montevideo (Ricaldoni, 1960). Archivo Arq. Luis García Pardo, Centro de Documentación e Información del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República, Uruguay.



# PROYECTOS | CONCURSOS

# Mujeres en lo alto. Visibilizando mujeres arquitectas. El caso de Colette Boccara y el Edificio Suspendido de Oficinas. Buenos Aires. 1946

**Constanza Eliggi**
HITEPAC, FAU, UNLP. La Plata, Argentina.
constanzaeliggi@gmail.com

**Claudia Waslet**
HITEPAC, FAU, UNLP. La Plata, Argentina.
cawaslet@gmail.com

El objetivo de este trabajo es, por un lado, hacer foco en la figura de la arquitecta Colette Boccara, quien integró el equipo de proyecto del *edificio suspendido de oficinas*, conocido internacionalmente por la autoría del arquitecto Amancio Williams. Es de nuestro interés visibilizar su co-autoría, y su labor profesional en esos primeros años, participando activamente en el estudio de Amancio, tanto en este proyecto como en el trabajo previo del equipo realizado en 1945: el proyecto del Aeropuerto para la ciudad de Buenos Aires, que también se le atribuye solo a Williams, omitiendo a los demás integrantes.

Por otro lado, nos interesa poner en valor la figura de Colette Boccara (1921-2006), arquitecta, diseñadora, ceramista y artista textil, que trabajó conjuntamente, a la par de figuras masculinas que si fueron recogidas por la historiografía, e indagar en su camino de amplio recorrido, entre su París natal, su etapa formativa en Buenos Aires y la ciudad de Mendoza, donde se instala en 1948 hasta su muerte en 2006 (Fig. 1).

El tema referido a las omisiones de las autorías y colaboraciones de las mujeres en la historia de la arquitectura y el diseño[214], no está aislado de otro caso cercano y

[214] https://undiaunaarquitecta.wordpress.com/
https://undiaunaarquitecta.wordpress.com/2015/05/12/delfina-galvez-bunge-de-williams-1913-2014/

emblemático: la Casa sobre el Arroyo (1943-45) en la ciudad de Mar del Plata, atribuida exclusivamente a Williams, omitiendo la coautoría en el proyecto a su propia esposa, madre de sus ocho hijos, Delfina Gálvez Bunge (1913-2014). No obstante, el objetivo de este trabajo se centrará en la trayectoria de la figura de la arquitecta Boccara y sus aportes al campo de la arquitectura y el diseño moderno (Fig. 2).

**Colette Boccara**

Nacida en París (1921), viaja a la Argentina con su familia en 1931 y se instala en Buenos Aires a los diez años de edad. Su padre era el representante de la editorial francesa Hachette, gran difusora de la cultura francesa en nuestras latitudes.

Se gradúa en el Liceo Francés, para luego estudiar la carrera de Arquitectura en la Facultad de Ciencias Exactas Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires. En su paso por los talleres de arquitectura, se destaca como estudiante siendo reconocida con menciones en varias publicaciones de la Revista de Arquitectura[215], (entre el año 1940-1942), teniendo como profesor al arquitecto René Karman. Colette, que comenzó sus estudios en 1938 y se recibió de arquitecta en 1945, tenía una gran habilidad y sensibilidad para las artes plásticas, reforzada en su formación en Bellas Artes, la cual contribuye a su labor arquitectónica, como diseñadora y ceramista.

Daniela Arias Laurino[216] recupera la entrevista que realiza Silvia Cirvini a Colette en 2003:

---

[215] Revista de Arquitectura Año XXVI N° 238 Octubre. 1940, p.602 y 604./ Revista de Arquitectura Año XXVII N° 256 Abril 1942, p.487./ Revista de Arquitectura Año XXVII N° 260 Agosto 1942, p.663 y 666./ Revista de Arquitectura Año XXVII N° 263 Noviembre 1942, p.487.

[216] Arias Laurino, Daniela (2018) La construcción del relato arquitectónico y las arquitectas de la modernidad: un análisis feminista de la historiografía. Barcelona, UPC. http://hdl.handle.net/10803/663325

"Según relata la propia Colette Boccara, en 1943 —siendo aún estudiante— participó activamente en la realización de las maquetas del estudio para viviendas de Casa Amarilla en el Barrio Sur de la Boca en Buenos Aires; conjunto urbanístico que desarrollara Williams con Antonio Bonet, Hilario Zalba, Eduardo Sacriste, Ricardo Ribas y Horacio Caminos."[217] (Fig. 3).

**El edificio suspendido**

En 1946, el equipo encargado del trabajo, estaba conformado por los arquitectos Amancio Williams, César Janello, Jorge J. Butler y la arquitecta Colette Boccara. El encargo para la empresa Hileret, finalmente no se construyó, no obstante, es un valioso antecedente desde el punto de vista estructural, dentro del conjunto de edificios en altura en Argentina, por su innovadora y desafiante estructura. Su desarrollo tecnológico era complejo, en un clima de inmediata post segunda guerra mundial, que además exigía el montaje en obra de las piezas importadas combinadas con el hormigón armado *in situ.*

"El proyecto fue concebido durante la postguerra, momento en que grandes fábricas metalúrgicas quedaban sin trabajo y en que, sin impuestos aduaneros podían importarse los materiales necesarios. Por ello resultó lógico y económico estudiar un sistema de construcción en taller para ser armado en la obra. La estructura de hormigón armado se levantaría en el lugar. El edificio se compone de tres bloques metálicos, de ocho pisos cada uno, destinados a oficinas. Un cuarto bloc de cuatro pisos está destinado a club, confiterías, etc. Entre los bloques quedan espacios libres. El primero de ellos comienza a 18 m. del suelo siendo de 115 m. la altura total del edificio." (Fuente: Archivo Williams)

El *Edificio Suspendido*, estaba situado en la intersección de las calles Paraguay y Esmeralda de la Ciudad de Buenos Aires. La solución estructural de gran magnitud,

[217] Cirvini (2015, p. 44)

se sintetiza volumétricamente en cinco bloques: tres principales, destinados a oficinas de ocho pisos respectivamente, los cuales estaban colgados de una estructura de hormigón armado, suspendidos a través de tensores de acero.

La solución estructural, permitía liviandad en el volumen del edificio. Los entrepisos rígidos metálicos de mínima sección, y las mínimas dimensiones de los tensores, enfatizan la horizontalidad de los planos libres, tanto para la zona de oficinas, como para las fachadas, buscando la iluminación y la libertad de las superficies (Fig. 4).

En 1968, este proyecto es reeditado por Amancio Williams para presentarlo en el Concurso para el Edificio Unión Industrial Argentina[218]. En este caso, pueden observarse en los rótulos de los planos, figura la coautoría en el mismo rango de jerarquías, cuatro integrantes del equipo: Williams, Janello, Butler y Colette B. de Janello, por ende la autoría de dicho proyecto es de cuatro integrantes. Sin embargo el apellido Boccara, queda absorbido por la síntesis B. de Janello. En esta sintonía como explicitan Carmen Espegel (2007) y Silvia Cervini (2015), mucha de su producción quedó sumida en el olvido porque o bien fueron parte de equipos donde solo trascendieron los nombres de sus integrantes varones o porque su trabajo fue anónimo como asistentes en el diseño, el dibujo de planos, confección de maquetas, el interiorismo, o el diseño de mobiliario.

Carmen Espegel manifiesta que "la incorporación activa de la mujer como profesional a la sociedad es, tal vez, el parámetro más importante de la modernidad del siglo pasado. El género femenino ha estado constreñido a la artesanía, a la domesticidad; en resumen, al mundo interior y del interior. El paso de la mujer

[218] El proyecto es casi idéntico al desarrollado por el equipo de 1945, en este caso obtiene el 5° Premio del concurso de la UIA. Arq.Guillermo González Ruiz. Col: Amancio Williams y Luis Santos.Sres.E.Rojkind, A.Bonomo, A.I.Martin. Fuente: R. Schere, 2008.

como objeto de la industria a sujeto de la misma ha sido un exponente de dicha modernidad[219]". (2007: pp.77)

El primer premio del edificio de la UIA ubicado en Catalinas Norte, lo ganó el equipo conformado por Flora Manteola, Josefina Sánchez, Justo Solsona, Rafael Viñoly, Javier Sánchez Gómez e Ignacio Petchersky (Fig. 5).

**Arquitecta moderna**

Colette fue una arquitecta moderna, abordando la integralidad de las disciplinas que realizó: arquitectura, joyería, tapicería, textiles y cerámica. Se forma como arquitecta en la Universidad de Buenos Aires (1939-45)[220] y en paralelo toma clases de artes plásticas en la Escuela de Bellas Artes. Se desempeñó como diseñadora de mobiliario, ceramista y fundadora de la empresa de cerámica gres *Colbo* (combinación de su nombre Colette Boccara) desde 1957 hasta 1983. Indago en la joyería, realizó arte textil tanto en batik, bordado y tapiz (Fig. 6).

En 1949 el matrimonio se trasladó a Mendoza, César Janello (1918-1985) es nombrado como Director de la Escuela de Cerámica de la Universidad Nacional de Cuyo. El matrimonio es pionero en el diseño moderno en la zona cuyana. Tanto César como Colette fueron docentes en dicha casa de estudios.

[219] Margaret Mac Donald (Charles Rennie Mackintosh), Anna Muthesius (Hermann Muthesius) lilly Reich (Mies Van Der Rohe); Truus Schroder (Gerrit T.Rietveld), Marlene Poelzig (Hans Poelzig); Margarete Schutte -Lihotzky (Ernst May), Charlotte Perriand (Le Corbusier y otros), Eileen Gray (Jean Badovici), Rashel Moiseevna (Nikolai Lavosky), Karola Bloch (Auguste Perret), Aino Marsio (Alvar Aalto) Lotte Stam-Beese (Mart Stam), Anne Tyng (Louis Kahn), Alison Gill (Peter Smithson), Ray Eames (Charles Eames), Kaija Siren (Heikki Siren), Carmen Portinho (Eduardo Reidy), Franca Helg (Franco Albini), Clara Porset (Luis Barragán), entre otras. Ver https://undiaunaarquitecta.wordpress.com/

[220] Cirvini. Silvia. (2011). *COLETTE BOCCARA. La trayectoria singular de una mujer "arquitecto"*, Registros, Mar del Plata, año 11 (n.12): 41-52.

Colette perteneció a un grupo destacado de egresadas, y egresados de la Facultad de Diseño y Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Como expresa Silvia Cirvini:

"En su camada eran sólo seis mujeres en Arquitectura, entre ellas Carmen Renard, Delfina Galvez Bunge, Isabel Padilla y Mina Llorens, todas mujeres excepcionales en cuanto a su posición en el campo social, a la formación artística y las expectativas que alimentaban respecto del desarrollo personal." (2015: p.44)

En su segundo año de la carrera en 1940, comienza su relación con César Janello, quien será su marido en 1945, socio y padre de sus tres hijos: Bruno, Matías y Lucrecia.

Con César Janello, trabajaron en sus comienzos como socios en el Estudio de Amancio Williams, siendo *la pareja el motor del estudio durante esos años. (Entrevista a Matías Janello, septiembre de 2019)*

En 1947 motivados por posibilidades de crecimiento laboral y lazos familiares, se trasladan a la ciudad de Mendoza. César Janello tenía su familia quien era dueña de la Industria Cerámica Guaymallén, fabricantes de caños de Gres Rojo. Colette empieza a utilizar las mezclas de gran resistencia industrial con técnicas artesanales y fórmulas para elaborar su propia vajilla en cerámica gres en un diseño moderno único.

Colette Boccara es co-autora junto a C. Janello del diseño de las sillas W, K (1944-47) y el sillón Piola (1950).

"La silla W, es ícono del diseño argentino, fue creada con materiales de obra en la Casa del Puente proyecto de Amancio Williams; formó parte de proyectos de equipamiento para oficinas de Tomás Maldonado, del mobiliario para la Casa

Curutchet de Le Corbusier y de las oficinas del planeamiento en la Feria de América, entre otros".[221] (Fig. 7).

La pareja proyecta en 1953 su Casa Taller en la ciudad de Mendoza, ubicada en la calle Clark 470. En 1953 y 1954, junto a C.Jannello, participa activamente en la organización y planificación general de la Feria de América, evento de carácter internacional que se realizó en el Parque San Martín de la ciudad de Mendoza, donde se vincularon la industria, el comercio y la cultura desde una estética vanguardista.

"La Feria América fue un evento de carácter industrial, donde se estrecharon lazos entre la cultura, la política, el arte, la arquitectura y el diseño de vanguardia. Tuvo tres objetivos fundamentales: la visibilidad de la provincia cuyana en el marco nacional y continental; afianzar la imagen política del peronismo en constante desarrollo industrial y con propuestas culturales de avanzada y, por último, incrementar las alianzas con distintos países latinoamericanos a través de la industria en clave moderna. La Feria se desarrolló en el Parque del Oeste, con pabellones representando a varias provincias (participaron las provincias de Mendoza, San Juan, Misiones, La Rioja, Buenos Aires, Eva Perón (La Pampa) y Tucumán) y a algunos países del continente (Brasil, Chile, Honduras y Ecuador)." (Eliggi, 2017)

Luego del desarme de la Feria de América, en 1954, Colette reutiliza y compra los materiales de desecho del desarme de la exposición (maderas, hierros) y monta el taller de cerámica en el mismo terreno de la calle Clark 479 en la ciudad de Mendoza donde vivían con César y sus tres hijos. (Entrevista a Matías Janello, 2019). Esta casa nucleaba a gran parte de las personalidades de la vanguardia moderna nacional e internacional: Tomas Maldonado, Mauricio Kagel, Gerardo Clusellas,

[221] *www.Janello.ar*

Enrico Tedeschi, Abdulio Giudici, entre otros/as. *Se hacían reuniones de lectura de textos de las vanguardias, de los teóricos del campo visual, arte concreto y diseño integral.* (Cirvini, 2015, pp.45) (Fig.8 y 9).

Separada de César Janello en 1957, Colette quedó a cargo del cuidado de sus hijos: Bruno, Matías y Lucrecia. César vuelve a Buenos Aires y ese mismo año Boccara crea se establece la empresa *Gres cerámica Colbo,* dedicándose por completo a la empresa y a la crianza y cuidado de sus tres hijos.

Colette no estaba sola, junto a Marta Tomei y Rosalia Sabella, trabajan las tres en el taller de cerámica. Según la entrevista a Matías Janello en 2019: *Colette tenía un espíritu inquieto, de una personalidad independiente y desafiante*, también lo expresa Silvia Cirvini (2015): era una mujer autónoma, libre y carente de prejuicios comunes de la época: *vestía pantalones, usaba el pelo corto y se movilizaba en jeep hacia la precordillera para obtener las mejores arcillas de la zona que utilizaba para sus creaciones en cerámica.*

En los últimos años, desde distintas iniciativas tales como la Fundación del Interior, La Fundación IDA, y las investigaciones citadas en este trabajo, sumado a la reciente muestra (2024) en el MOMA de Nueva York: *Crafting Modernity Design in Latin America 1940-1980*[222]*. La vajilla Colbo y la figura de Colette han sido seleccionadas para ser parte de la misma.* (Fig. 10).

En sintonía con la legitimación en el sistema del arte, Haizea Barcenilla[223] expone:

"(...) el sistema de arte se basa en legitimaciones y por mucho que haya muy buenos argumentos que digan que Eileen Gray era una gran arquitecta, para la opinión

[222] https://www.moma.org/magazine/articles/1050

[223] Barcenilla, Haizea. Exponiendo historia de mujeres en Revista Pikara, 2013,pp.34-39

popular la confirmación llega cuando un centro de referencia dedica sus salas a exponerla."

**Comentarios e interrogantes**

*Visibilizar es un acto de no retorno: cuando una ve ya no hay vuelta atrás.*

*Manifiesto Territorio Tolosa, 2017*

¿Por qué es importante mencionar, visibilizar, referenciar, la autoría, la participación, la colaboración de las mujeres en la historia de la arquitectura, el diseño, el urbanismo?

Si bien en los últimos años se han reivindicado arquitectas a través de distintas acciones y medios de difusión: premios, muestras en museos, artículos de revistas, tesis de grado y posgrado, seminarios, colectivos, plataformas online y redes, es necesaria la mirada crítica y la revisión de la historiografía que sigue replicando y acentuando la idea del "genio creador" y el trabajo en solitario. Estas ideas se traducen en la enseñanza de la disciplina en el campo del diseño, la arquitectura y el urbanismo.

En los últimos años, revistas reconocidas como *Architectural Review*, *Domus* o *Architectural Record* han incorporado el reconocimiento y visibilización de mujeres arquitectas[224], como también las investigaciones que están trabajando la omisión de las mujeres en la historia de la arquitectura, iniciados por arquitectas investigadoras nacionales e internacionales[225]. Sin embargo, es necesario trabajar en la reparación historiográfica y el reconocimiento de las mismas, para poder incorporar la perspectiva de género en el campo de la enseñanza de grado, posgrado,

[224] Ver Anexo de la Tesis Doctoral de la Dra. Arq. Daniela Arias Laurino, pag.314-315 menciona distintos artículos en The Architectural Review desde 2011 hasta 2018.

[225] tales como Diana Agrest, Silvia Cirvini, Zaida Muxí, Inés Moisett, Carolina Quiroga, Daniela Arias Laurino, Natalia Daldi, entre otras.

investigación y extensión en las Facultades de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (Fig 11).

Trabajar en la visibilización y reconocimiento de la labor de las mujeres arquitectas desde una mirada integral es una enorme deuda con las mujeres y la historia desde el campo disciplinar -como también es necesaria la revisión en muchísimas otras áreas-

*Lo que no se nombra no existe* afirma George Steiner (2023), como también, lo ha expresado Marlene Wayar (2018): *Nos borraron de la historia, hay que revisarlo todo.*

Es nuestra tarea entonces, revisar la historia, empezar a trabajar en estas acciones: mujeres y disidencias invisibilizadas, arquitectas, urbanistas, diseñadoras, docentes, investigadores, historiadoras, que contribuyeron desde las prácticas profesionales y la construcción de nuestros entornos, nuestros saberes.

El trabajo de investigación, revisión, y visibilización es complejo pero no imposible. En junio de 2024, y basado en distintas experiencias en Barcelona y Buenos Aires, un grupo de Arquitectas nucleadas en una colectiva de la ciudad de La Plata[226], realizaron en un trabajo conjunto con las bibliotecarias en la construcción de la Colección de género[227] de la Biblioteca de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata[228]. Esta iniciativa, por un lado, puso en valor bibliografía que ya existía, pero que no estaba catalogada con perspectiva de género y por otro lado se incorporaron libros, revistas, materiales audiovisuales

[226] https://laciudadqueresiste.ar/wp/

[227] https://www.fau.unlp.edu.ar/novedades-fau/con-un-evento-multidisciplinario-se-inauguro-la-coleccion-de-genero-de-la-biblioteca-fau/

[228] En Julio de 2025, la colectiva de arquitectas *La Ciudad que Resiste* recibió el reconocimiento "Julieta Lanteri" (res.1160/2025) de la Universidad Nacional de Plata, desde el Programa de Extensión Arte, género y espacio público FAU UNLP, el Taller de Artes Combinadas FDA UNLP y la Biblioteca FAU, LCQR impulsó la ambiciosa "ACCIÓN FEMITECA. Creando colectivamente la colección de género de la Biblioteca FAU".

especializados en Género al alcance de estudiantes, docentes e investigadores/as y a la comunidad educativa en su conjunto (Fig. 12).

Como expresa Zaida Muxi (2018) hay dos razones que significan otra manera de hacer, otra manera de ver y otra manera de ser: "Desvelar las contribuciones de mujeres desde diferentes experiencias y campos de conocimiento a la arquitectura y a las ciudades, para poner la experiencia de ser mujer en primer plano de conocimiento.

Visibilización de las experiencias y necesidades de las mujeres, en tanto que hemos sido las grandes ausentes en la toma de decisiones para la construcción de nuestros entornos, habiendo estado el poder de decisión y de proyectar en manos de la experiencia y el conocimiento masculino, erróneamente considerado neutral y universal."

El caso de Colette Boccara y el edificio suspendido es una muestra de los tantos casos, que podemos encontrar en la Historia de la Arquitectura. Será nuestro desafío seguir indagando, reescribiendo la historia para las nuevas generaciones por delante.

**Bibliografía**

Amancio Williams Fundación. (s.f.). *Edificio suspendido de oficinas*. https://www.amanciowilliams.com/archivo/edificio-suspendido-de-oficinas

Arias Laurino, D. (2018). *La construcción del relato arquitectónico y las arquitectas de la modernidad: Un análisis feminista de la historiografía* [Tesis doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya]. Universitat Politècnica de Catalunya. http://hdl.handle.net/10803/663325

Arias Laurino, D. (2019, 2 de Abril). *Colette Boccara 1921-2006*. Un día/Una arquitecta. https://undiaunaarquitecta4.wordpress.com/2019/04/02/colette-boccara-1921-2006/

Architectural Review. (2017). How architecture cheats women: Results of the 2017 women in architecture survey revealed. *The Architectural Review*.

https://www.architectural-review.com/essays/how-architecture-cheats-women-results-of-the-2017-women-in-architecture-survey-revealed

Barcenilla, H. (2013). Exponiendo historia de mujeres. *Pikara*, (2013), 34–39.

Catálogo MoMA. (s.f.). *MoMA exhibitions*. https://www.moma.org/calendar/exhibitions/278

Cirvini, S. (2011). Colette Boccara: La trayectoria singular de una mujer "arquitecto". *Registros, 11*(12), 41–52.

Construmat. (2019). Mujeres arquitectas: El olvido está lleno de memoria. *Construmat News*. http://www.construmat.com/news/-/noticias/detalle/14728467/mujeres-arquitectas-el-olvido-esta-lleno-de-memoria

Daldi, N. (2017, 28 de noviembre). Arquitectas pioneras. *Los Andes*. https://www.losandes.com.ar

Eliggi, C. (2017). *Edificios de Correos y Telecomunicaciones: Intercambios entre integración de las artes, técnica y modernidad (1947-1960)* [Tesis de maestría, Universidad Torcuato Di Tella]. Repositorio UTDT. https://repositorio.utdt.edu/handle/20.500.13098/11507

Espegel, C. (2007). *Heroínas del espacio: Mujeres arquitectos en el Movimiento Moderno*. Buenos Aires: Nobuko.

Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UNLP. (2023). Con un evento multidisciplinario se inauguró la colección de género de la Biblioteca FAU. https://www.fau.unlp.edu.ar/novedades-fau/con-un-evento-multidisciplinario-se-inauguro-la-coleccion-de-genero-de-la-biblioteca-fau/

Fernández, R. (1998). El rigor del proyecto moderno: Comentarios sobre la obra de Amancio Williams. *Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 90*(septiembre), 55.

Forment, A., & Mallet, A. E. (2024). Diseñadoras pioneras en América Latina: Conozca 10 artistas innovadores que llevaron el diseño moderno a nuestras vidas. *MoMA Magazine*. https://www.moma.org/magazine/articles/1050

Inmendoza. (2019). El diseño mendocino arribó al MoMA de la mano de Colbo. *Inmendoza*. https://inmendoza.com/el-diseno-mendocino-arribo-al-moma-de-la-mano-de colbo/?fbclid=PAAaZDD4EdZF1fk0e2keApl0kp9rJlQHDmql8nInU_8SEVka8j0B8jMF6EN8I

Intermitencia. https://issuu.com/intermitencia/docs/intermitencia_web/s/11170173

Jannello, M. (s.f.). *César Jannello*. https://www.jannello.com.ar/es/cesar

Muxi, Z. (2018). *Mujeres, casas y ciudades*. Barcelona: dpr-barcelona.

Quiroga, W. (2012). *Feria de América: Vanguardia invisible*. Mendoza: Fundación del Interior.

Quiroga, W. (2012, 9 de octubre). Historia de la vajilla Colbo, de Colette Boccara. *DD.AA. Blog de arte y diseño argentino*. http://www.colbo.com.ar

Revista de Arquitectura. (1940, Octubre). *Año XXVI, N° 238*, 602, 604.

Revista de Arquitectura. (1942, Abril). *Año XXVII, N° 256*, 487.

Revista de Arquitectura. (1942, Agosto). *Año XXVII, N° 260*, 663, 666.

Revista de Arquitectura. (1942, Noviembre). *Año XXVII, N° 263*, 487.

Williams, C. (2008). Número especial dedicado a Amancio Williams. *Summa + Libros*.




Figura 1. Fuente: Fundación del interior y C. Eliggi, 2019 San Rafael, vivienda Matías Janello

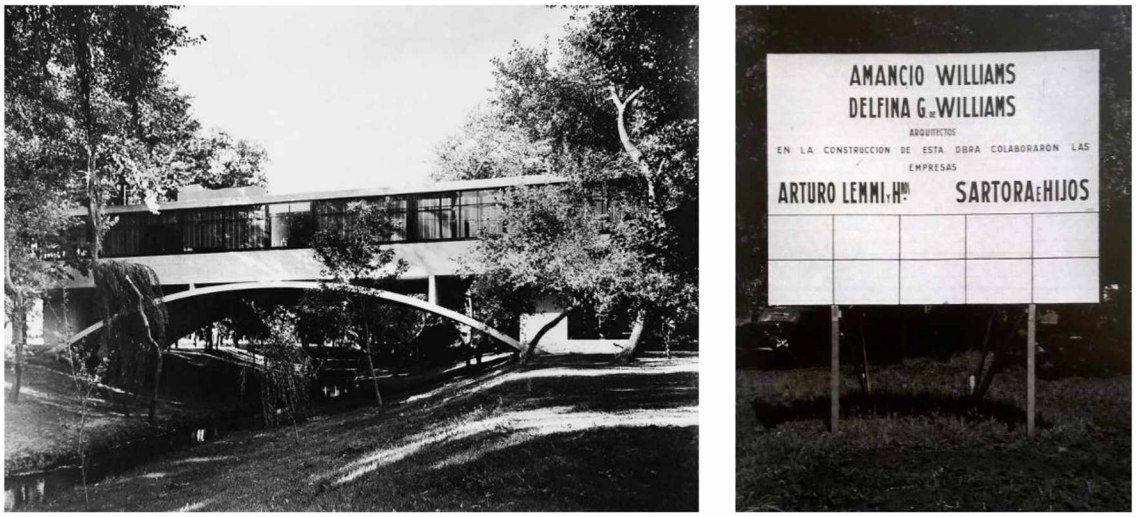



Figura 2. Fuente: Archivo Williams



Figura 3. Fuente: Archivo Williams

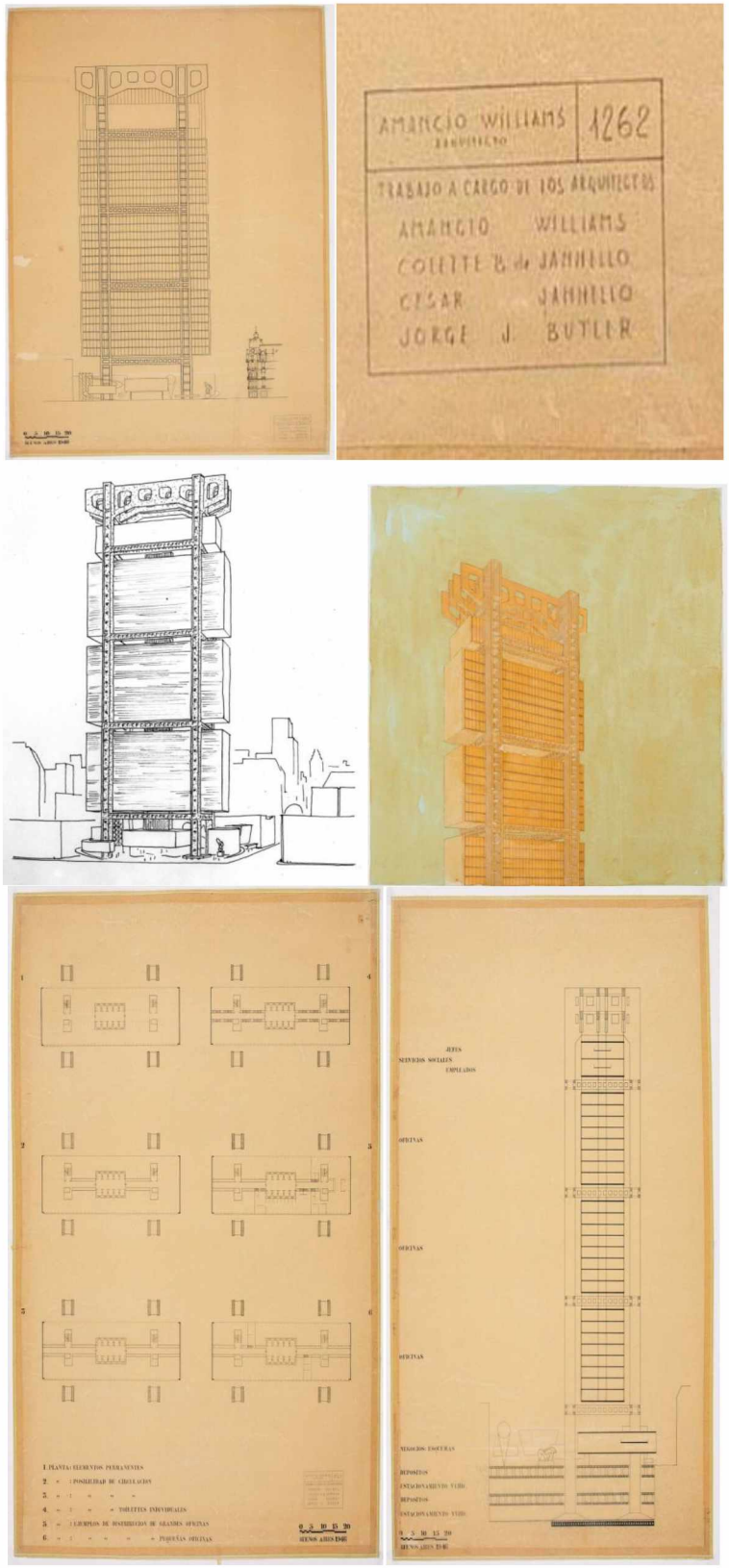



Figura 4. Fuente: Archivo Williams



Figura 5. Fuente: https://msgssv.com/galeria/concursos.html

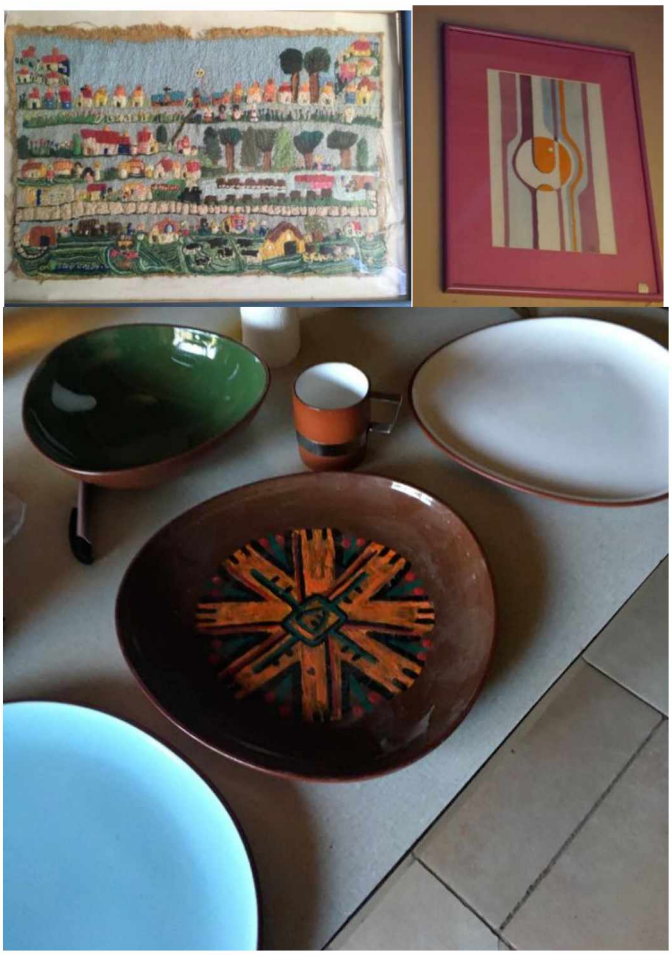


Figura 6. Bordado, Batik y Vajilla Colbo. Fuente: Constanza Eliggi Sep.2019, San Rafael, Casa Matías Janello




Figura 7. *Feria de América: vanguardia invisible.* Mendoza, Fundación del Interior.




Figura 8. Algunas de las revistas de la biblioteca personal de Janello y Boccara. Fuente: C.Eliggi 2019, San Rafael.

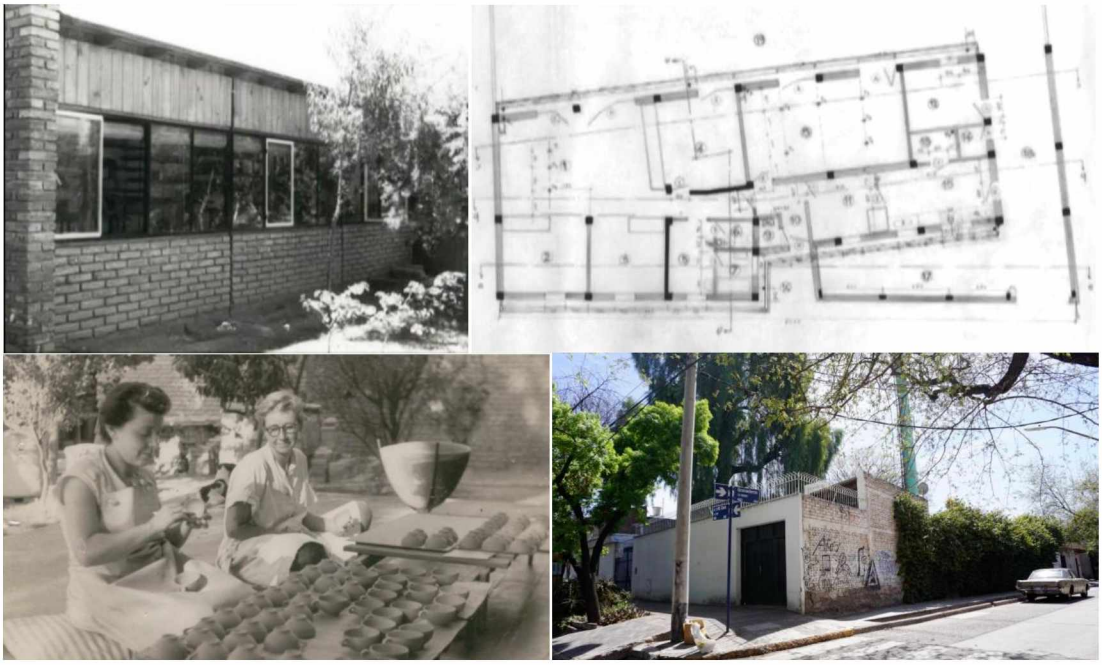


Figura 9. Fuentes: Un Día Una arquitecta / Fundación del Interior y Página Colbo.
C.Eliggi Sep.2019, Mendoza, Casa Calle Clark 470




Figura 10. Colette y su producción. Fuente: https://www.instagram.com/colbo_ceramics/?hl=es
Imagen: 2024 Muestra en el MOMA: *Crafting Modernity, Design in Latin America 1940-1980*




Figura 11.




Figura 12. Acción Femiteca, junio 2024, FAU-UNLP. La Ciudad que Resiste: *Muestra 21 arquitectas.*

# Hospitales verticales en la historia. El caso del Hospital de Clínicas de Buenos Aires[229]

**Pamela Emilse Márquez**
HiTePAC. FAU, UNLP. La Plata, Argentina.
marquezpamela.e@gmail.com

La historia de la arquitectura hospitalaria ha demostrado que, tanto desde sus inicios hasta los últimos días, ha optado por centrar sus estudios a través de la estructura tipológica. Fuera de cualquier crítica negativa, este abordaje resulta ciertamente pragmático y apropiado para este tipo de programas, ya que, al requerir espacios altamente compartimentados, con medidas estandarizadas y circulaciones complejas, deja poco margen a planteos formales por fuera de lo normativizado y estudiado como soluciones apropiadas. Si bien estas tipologías hospitalarias responden a la evolución gradual del programa y su incorporación como espacios necesarios dentro de la ciudad, es pertinente considerar otros abordajes que complejizan la mirada sobre estos e incluyan otras variables que están involucradas en el desarrollo de un proyecto para un edificio de salud. Una de estas aristas que se incorporan dentro del análisis es la de los espacios de formación profesional e investigación.

Es por ello que esta ponencia intentará abordar estas dos vertientes de estudio: por un lado la tipología del hospital vertical, su incorporación dentro de la trama de las urbes y sus desafíos, tanto funcionales como de implantación, así como la integración de los espacios para la investigación y la formación de profesionales dentro del ámbito de la curación, con el caso nacional del Hospital de Clínicas de

[229] La realización de esta ponencia no hubiera sido posible sin la colaboración del Archivo Histórico de la Universidad de Buenos Aires, la Biblioteca de la Facultad de Medicina UBA y del personal del Museo del Hospital de Clínicas. Extendemos los agradecimientos a Fernando Aliata por su lectura y sugerencias, así como a Gonzalo Fuzs por sus comentarios en el I Congreso HiCA (Historia de las Construcciones en Altura).

Buenos Aires, también llamado Policlínico José de San Martin, como referente a nivel regional.

**Contexto**

Hacia fines del siglo XIX el campo de la medicina había logrado importantes avances a través del auge de la corriente higienista, la cual influía en el ordenamiento de las ciudades, los códigos, la circulación y la arquitectura misma. Durante este período ocurrió el surgimiento de los hospitales pabellonales, los cuales presentaban una evolución natural con respecto a las últimas modificaciones de su tipología antecesora (hospitales en claustro): la incipiente distribución de usos se convierte en una nueva organización del espacio hospitalario, que da como resultado recintos independientes para el tratamiento de patologías específicas. Mediante la disposición segregada de pabellones de internación unidos a través de galerías y mediados por patios, estaba garantizada la ventilación y el asoleamiento para evitar el contagio y la contaminación del aire a través de las "miasmas".[230] A partir de una serie de estudios dentro del campo de las ciencias naturales y médicas, como los descubrimientos de Pasteur y Koch, se reemplaza la teoría miasmática por la bacteriología y la microbiología, y gracias a ello se comprenden las causas de la transmisibilidad de las enfermedades (Aliata y Gentile, 2004). Este cambio generó una auténtica revolución para la medicina, y como no, para la forma de proyectar hospitales, ya que no era necesario garantizar la distribución de los pacientes en pabellones separados para prevenir los contagios (Cottini, 1980, p. 174). Al mismo tiempo, las construcciones en altura comenzaban a posicionarse como la respuesta efectiva para el desarrollo de las ciudades, por lo que incorporar a esta tipología el equipamiento para la salud resultó ciertamente natural, al menos en los Estados Unidos en un principio.

[230]La teoría miasmática consideraba que las enfermedades eran provocadas por la formación de "miasmas", es decir partículas volátiles que se producían en espacios infectados. Ver: Paiva, V., Silvestri, G. (2004)

La adecuación del rascacielos a una tipología hospitalaria confería al edificio de un doble atributo: por un lado, gracias a los avances científicos mencionados, no era necesario fragmentar las unidades de internación y los demás servicios, pudiendo ubicarse en un solo volumen junto con las complejas instalaciones, y por el otro, el desarrollo técnico propio de la construcción en altura dotó a los nuevos hospitales de un aura de eficiencia y funcionalismo.[231] Los arquitectos de la época reconocían en estas torres médicas un diseño apropiado para la articulación de varias dependencias que debían estar estrechamente relacionadas: la investigación científica, los laboratorios, la educación de los residentes y el contacto con los pacientes (Brandt, Sloane, 1999, p. 292).

Otra modificación destacable que se produce en este período es la del usuario modelo. El hospital de principios del siglo XX se hará más atractivo para un amplio sector de la población que no hacía uso de él, ya que, hasta fines del siglo XIX, era considerado un receptáculo de individuos en situaciones desfavorables que buscaban una cura o esperaban la muerte (Galison, 1999). Estas condiciones hicieron que el hospital fuera un espacio temido por gran parte de la sociedad que, tras mucho esfuerzo por parte de los médicos, fue perdiendo ese estigma (Howell, 2003, p. 505). Parte de este cambio simbólico -de un lugar donde esperar morir a un espacio de curación, donde un médico quiere atender y tener su consultorio, estar contacto con colegas y dentro de un circuito de circulación de saberes actualizados- es consecuencia de los importantes avances técnicos,[232] pero también de la profesionalización de la medicina. De esta manera, el hospital del siglo XX pasó de ser utilizado únicamente por trabajadores pobres e indigentes a una institución científica que conforma una autoridad profesional, ya no solo para los sectores

[231] Ver: Brandt, A., Sloane, D. (1999) Of Beds and Benches: Building the Modern American Hospital. En P. Galison y E. Thompson (Ed), *The Architecture of Science*. (pp. 281-308) Massachusetts Institute of Technology.

[232] Podemos destacar el gran establecimiento de la práctica quirúrgica, dado que se había logrado la anestesia total, así como los exámenes de rayos X y las pruebas de laboratorio y el pulmón de hierro, entre muchos otros. Ver: Howell, J. (2003)

marginales, sino a una comunidad principalmente compuesta por una clase media con fuertes expectativas (Brandt, Sloane, 1999).

**Los primeros hospitales verticales**

A partir del primer hospital vertical de 1920 -el Hospital de la Quinta Avenida de Nueva York- acontece una proliferación de esta tipología en los Estados Unidos dadas las ventajas que supuso la tipología monobloque frente a los pabellones dispersos; entre las que podemos mencionar: la simplificación de las circulaciones (verticales y a través del transporte mecanizado) y de las instalaciones (a través de plenos, lo que acorta tendidos y por ende economiza el rubro), menor tiempo de desplazamientos requeridos por el personal y el transporte de los enfermos es realizado siempre bajo techo (Cottini, 1980, p. 180-181). Otro punto interesante a destacar es que este tipo de hospitales podían incorporarse a la trama urbana a partir de intervenciones puntuales en el tejido. Como sabemos, históricamente los hospitales se encontraban en los márgenes de cualquier asentamiento poblacional, desde los claustrales hasta los pabellones de la perspectiva higienista, dispuestos en cordón sanitario junto a otros usos considerados indeseables o malsanos para población[233] que, con el crecimiento de las ciudades, los hospitales fueron engullidos por el tejido, muchas veces conformando verdaderos distritos sanitarios (Labasse, 1982, p. 206). A su vez, la tipología vertical permitió incorporar estos equipamientos dentro de espacios urbanos consolidados, acortando tiempos de traslado para pacientes críticos, así como la atención de emergencias, dado que no requerían de grandes lotes disponibles en el centro de la ciudad.

Si bien el auge de esta tipología se dio, como explicamos, en los Estados Unidos, la difusión de los hospitales verticales al resto del mundo tuvo recepciones variadas. En el caso de Europa estos nuevos edificios tuvieron, al menos en un principio, poca aceptación, ya que al contar con un gran número de centros hospitalarios dentro de

[233] Ver: Caride, H. Dal Castello, D. Eds. (2022)

sus ciudades que, si bien requerían algún tipo de actualización, aún se los consideraba funcionales. Diferente fue lo ocurrido en América, ya que, tanto en el norte como en el sur, era notable la falta de infraestructura, por lo que los hospitales en altura tuvieron mayor recepción. Para Latinoamérica, se logró consolidar varios ejemplos significativos de esta tipología dentro de sus ciudades dada la urgencia sanitaria que enfrentaba, entre los que podemos mencionar el Hospital de Clínicas Dr. Manuel Quintela en Uruguay (1935) y el Hospital Fernández en Buenos Aires.

**Hospitales escuela**

El caso del Hospital de Clínicas presentaba, como veremos más adelante en profundidad, no solo las complejidades propias de un programa tan extenso como el que requería el comitente (universidad y la ciudad), sino también la particularidad que atiende un hospital no solo para curar, sino también para formar profesionales.[234] Como vimos, el cambio de paradigma en la arquitectura hospitalaria que ocurrió a principios del siglo XX, transformó no solo la imagen institucional del hospital frente a la sociedad como el espacio idóneo para tratamientos operatorios, sino como un lugar para desarrollar tecnología médica que complementara estas prácticas. Además, era necesaria una actualización del perfil del profesional, ya que, hasta ese momento, el médico estaba acostumbrado a la práctica privada, por lo que debía adecuarse a la vida dentro de un centro de salud y requería mayor pragmatismo en su desempeño, a la vez que se produce acelerado proceso de especialización profesional (Eslava, 2002). Parte de estos cambios también fue el reconocer a los hospitales como el lugar en donde los profesionales complementaban su formación académica y realizaban investigaciones por fuera de la influencia del mercado, siempre y cuando la institución universitaria de pertenencia fuera pública (Médici, 2021). Entonces, el

[234] Si bien en Europa hacía tiempo que las Universidades estaban ligadas a los hospitales para complementar la formación clínica, fue algo que en América se introdujo recién durante el siglo XIX. Ver: Bynum, W. F. (2006) *The Western Medical Tradition, 1800 to 2000.* Cambridge University Press.

Hospital Universitario tuvo la difícil tarea de canalizar todas estas variables, además de transmitir el carácter particular que lo identifica: "el vínculo y el compromiso que dicha institución adquiere con las funciones esenciales de la universidad" (Eslava, 2002, p. 44-45). Pero el ejercicio en un hospital universitario constaba de mucho más, ya que podemos mencionar al menos seis funciones prioritarias dentro del amplio espectro de tareas que debe cumplir un centro con estas características: "i) construcción de conocimiento; ii) generación de pensamiento crítico; iii) formación profesional; iv) reflexión pedagógica; v) cualificación de la opinión pública; y vi) formulación de soluciones a problemas prioritarios" (Eslava, 2002, p. 45). Muchas de estas tareas requieren, a su vez, de ciertos espacios particulares que complementan el diseño ordinario de un hospital entre los que podemos nombrar: salas de observación, quirófanos vidriados con gradas para estudiantes, áreas dedicadas a la investigación, biblioteca, aulas, sala para conferencias, espacios de dormitorio y estar para los residentes, entre otros.

**Hospital de Clínicas de Buenos Aires**

El caso del Hospital de Clínicas inicia con su construcción en donde hoy se encuentra la plaza Houssay, hacia 1881. Unos años más tarde -desde 1884- la Facultad de Medicina de la UBA se hizo cargo del uso y mantenimiento del edificio, siendo así, el hospital universitario de la ciudad y el primer ejemplo de tipología pabellonal en Buenos Aires (Fig. 1). La construcción estuvo a cargo del ingeniero Schwars -inspirado por los diseños del lazareto de Karlsruhe y en el hospital Friedrichsheim de Berlín- y constaba de seis pabellones para enfermería de 35 mts. de largo por 8 mts. de ancho, rodeados de jardines con una interesante variedad de árboles nativos[235] (Pérgola, Sanguinetti, 1998). A pesar del buen diseño, los grandes avances científicos que en él ocurrían[236] y de los numerosos profesionales de

[235] En: Pérgola, F., Sanguinetti, F. (1998) *Historia del Hospital de Clínicas.* Ediciones Argentinas.

[236] En el Clínicas se llevó a cabo la primera filmación en el mundo de una cirugía. Este mérito aún se conserva y puede verse en el Museo del Hospital de Clínicas.

renombre formados allí, dada la gran demanda -no solo de los porteños, sino también de pacientes que venían del interior del país a atenderse en el Hospital- el edificio comenzó rápidamente a quedar obsoleto. Tal es así que es posible rastrear un primer proyecto para un nuevo Hospital de Clínicas en el año 1905 y un Concurso de Anteproyectos en 1909, del cual se conserva un tercer premio[237] y que respondía a la tipología de pabellones aislados. Producto de numerosas idas y vueltas, concursos fallidos, ordenanzas y un gran esfuerzo por parte de afamados médicos de la época como José Arce y Eliseo Cantón, es que un nuevo Hospital de Clínicas fue diseñado para ejecutarse en una manzana contigua, respondiendo al nuevo paradigma médico y arquitectónico del hospital vertical.

El nuevo proyecto estaba inscripto dentro de un plan integral para ampliar los edificios de la Facultad de Medicina en tres manzanas adyacentes al viejo hospital, ya que era imperioso que la sede de la Facultad estuviera próximo al hospital-escuela.[238] Este proceso incluyó la sanción de varias leyes dentro de un largo tiempo de pujas de poder entre autoridades del hospital, políticos y agentes estatales; las cuales fueron: la ley 6.026[239] (posteriormente derogada), en la que se detalla la creación del Policlínico José de San Martín (nombre oficial con el que se designó al nuevo Hospital de Clínicas), los espacios que debía contener el edificio, las áreas a expropiar y detalles sobre la financiación para llevar a cabo la construcción. Si bien, esta ley sentó un precedente importante -mediante la que fue organizado un concurso de anteproyectos- no fue sino hasta la sanción de la ley 11.333 que el propósito de realizar estos nuevos edificios toma real dimensión. El Plan involucró no solo los nuevos proyectos, sino también una serie de expropiaciones muy debatidas, que inició con la colocación de la piedra fundamental en 1927, se detuvo durante el periodo de excavaciones, comenzó a funcionar parcialmente en 1962

[237] En: (1910) "Concurso Policlínico José de San Martín". *Revista Técnica*. SCA

[238] En: Sazbon, G. [et al.] (2019) Historia urbana y arquitectónica de la Universidad de Buenos Aires. Eudeba. p. 86.

[239] Ley 6.026 de 1903. José de San Martín-Policlínico. Publicada en el Boletín Nacional del 27 octubre de 1908, cuarto trimestre, p. 200.

hasta su total ejecución en 1970, fecha en la que se demuele el viejo hospital pabellonal para dar paso a la Plaza Houssay.[240]

Es así que el Policlínico San Martín conformó un nuevo hito para la historia de la arquitectura hospitalaria de nuestro país debido a las características que confluyeron para su ejecución. Por una parte, el carácter simbólico es determinante, debía ser un hospital insignia para la comunidad porteña, así como un referente Nacional en enseñanza de las ciencias médicas.[241] Sumado a ello, los conflictos que existieron para poder llevarlo a cabo lo convirtieron en un acontecimiento en sí mismo, ya que requirió casi 40 años para concretarse. Estas variables fueron sumadas a los cambios espectaculares en las ciencias médicas que habían comenzado a fines del siglo XIX, y que rápidamente consolidaron las tendencias a principios del XX. Finalmente, el proyecto del hospital estuvo a cargo del estudio del arquitecto Rafael Sammartino (Fig. 2), quien había sido el ganador del Concurso para el Nuevo Edificio de la Facultad de Medicina[242] a ejecutarse en la Manzana "C", ubicada en Paraguay, Junín, Charcas (hoy M. T. Alvear) y Uriburu. Es evidente en ambos edificios un carácter sobrio y despojado de toda ornamentación (a excepción de las estatuas que enmarcan el ingreso), pero que, dada la monumental potencia de la linealidad de las fachadas, hacen de estos edificios verdaderos referentes arquitectónicos en la ciudad.

Como se mencionó anteriormente, los hospitales de tipología vertical encontraban su anclaje estratégico en ciertos sectores de la ciudad, conformando pequeños subsectores vinculados a la salud[243] ya que, a pesar de su presencia, no son elementos que definen centros urbanos como si otro tipo de edificios -catedrales,

[240] En: Sazbon, G. [et al.] (2019) *Historia urbana y arquitectónica de la Universidad de Buenos Aires.* Eudeba. y Pérgola, F., Sanguinetti, F. (1998) *Historia del Hospital de Clínicas.* Ediciones Argentinas.
[241] Ver: Pérgola, F., Sanguinetti, F. (1998) *Historia del Hospital de Clínicas.* Ediciones Argentinas.
[242] El Nuevo Edificio de la Facultad de Medicina fue concursado por 11 estudios participantes (los cuales recibieron una invitación especial) y el jurado estuvo conformado por médicos -entre ellos José Arce- y arquitectos. Schere, R. (2008) *Concursos 1826-2006.* Sociedad Central de Arquitectos. Buenos Aires.
[243] En una manzana contigua al Hospital de Clínicas se encuentra el Sanatorio Otamendi y Miroli.

edificios públicos- (Labasse, 1982, p. 206). Esto implica una logística particular acerca de uno de los principales factores de la planificación hospitalaria: la ubicación y accesibilidad. A partir de los planos y la materialización del edificio, podemos observar una clara delimitación de los accesos en función de las arterias que enmarcan la manzana: el acceso general y peatonal del edificio está indicado sobre la Avenida Córdoba, la cual presenta un gran tránsito particular y de transporte público; el acceso vehicular y de emergencia se ubica en la calle Paraguay, ya que, al tener un tránsito de menor escala, permite un mejor control del transporte y garantiza no solo el acceso de las ambulancias al sector de emergencias, sino también del estacionamiento para el personal del hospital.

La disposición dentro del trazado es fundamental para la configuración de este tipo de edificios, ya que, una vez planteados los accesos principales tanto de peatones, servicios y emergencias, el armado del mismo queda en la subdivisión de lo que podemos denominar áreas públicas y áreas privadas. La tipología aquí planteada es la del bloque en peine en altura (Santos Guerra, 2003), dado que parte de un gran volumen central, en donde se condensan principalmente las dependencias administrativas, así como los servicios, y a partir de este espacio, se desagregar áreas seudo independientes, de decir los pabellones, de forma concéntrica; como veremos más adelante, si bien funcionan en articulación con el espacio central, esta lógica de pabellones en peine, permite diseñar espacios con cierta autonomía y con funciones específicas según se requiera, así como establecer patios de aire y luz entre ellos.

Sentadas estas bases generales de la tipología, el Policlínico San Martín consta de tres niveles de subsuelo, en los que se alojan tanto usos como radiología y farmacología como áreas de servicio y anexos. En el caso de la planta baja, tiene por defecto la función de recibir y distribuir, por lo que prevalece en su configuración es un gran espacio central de hall en el que se ubican los mostradores de atención al público, y por detrás un espacio de archivo y oficinas administrativas (Fig. 3). A este

gran hall rectangular lo rodea la circulación perimetral de la cual se desprenden los pabellones, que sobre calle Azcuénaga corresponden a consultorios externos y servicios, y sobre calle Uriburu, se ubican aulas, bibliotecas y dependencias para los docentes, locales y el ingreso del personal, por último, y como ya se mencionó, en la contrafachada está el acceso a la guardia médica (Fig. 4). Varias de estas funciones, son a su vez compartidas con el entrepiso, como es el caso de los consultorios externos de neurología, ginecología, dermatología, oftalmología, entre otras especialidades. Por su parte, el primer piso incluye sala de estar para los médicos, las residencias para los becarios, bibliotecas y archivos clínicos. En el caso de los niveles superiores, presentan un esquema de distribución común para todas las especialidades (entre ellas traumatología, ginecología, urología, etc.): camas de internación, laboratorios, oficinas, depósitos y aulas. En el piso n° 12 están ubicados los quirófanos que, para la época, estaban dotados del mejor equipo tecnológico disponible; y, para finalizar, en la última planta se encuentra la vivienda del director del hospital.

En cuanto a la morfología de los volúmenes rectangulares que alojan las salas de internación podemos observar que la mayoría corresponden a un híbrido entre las categorías: "Unidad con circulación central única y locales hacia ambas bandas de la circulación" (Fig. 5) y "Unidad con circulación central y habitaciones hacia bandas opuestas" (Fig. 6) (Cottini, 1982). Según el primer esquema, se disponen de un lado habitaciones de poca capacidad -2 camas por cada una en el Clínicas- ubicadas a la mejor orientación -hacia el Norte- y del otro lado de la circulación, en la banda opuesta, se encuentran los locales auxiliares. En el caso del Policlínico, encontramos que la banda orientada al Sur presenta dimensiones menores que la anterior descrita, y está compuesta de los anexos y de habitaciones con 1 cama. Además, por fuera de estos bloques rectangulares, en el perímetro del espacio central, se ubican los servicios auxiliares y habitaciones de 1 cama que ventilan a los patios de aire y luz. Si bien esta estrategia permite incluir más camas de internación, no deja de ser

un esquema poco claro, a la par que no presenta una resolución óptima al asoleamiento. En cuanto al número de camas de internación, en las planillas originales que se encuentran en el Archivo Histórico de la UBA, puede verificarse la totalidad proyectada de 1.471; sin embargo, hoy se encuentran disponibles cerca de 500 unidades en funcionamiento.[244]

Otro sector interesante es sin dudas el bloque quirúrgico ubicado en las plantas superiores, ya que permite restringir más el acceso a los quirófanos, tener mejor iluminación y asegurar mayores condiciones de limpieza. Si bien la diagramación no es comparable con propuestas más sofisticadas que se vieron luego de la Segunda Guerra Mundial, presenta una compartimentación adecuada para lo establecido en la época. Además, al ser un hospital-escuela cuenta con gradas para estudiantes alrededor de la sala operatoria, lo que agrega una nueva complejidad, al requerir mayor control en los ingresos.

No obstante, es necesario mencionar que el Policlínico presenta una diagramación compleja y un excesivo desarrollo en cantidad de plantas -18 en total-, lo que ha requerido varias y considerables refacciones. Uno de los principales problemas de los que adolece este edificio está relacionado con el transporte mecanizado que, si bien es esencial en cualquier construcción en altura, se presenta como una de las desventajas más comunes en ellos. Sumado a estas críticas, el monobloque en peine fue gradualmente desaconsejado, ya que la ventilación y, principalmente, el asoleamiento solía ser defectuoso al no poder espaciar lo suficiente cada volumen entre sí, y los patios interiores de aire y luz tampoco cumplían las expectativas esperadas (Santos Guerra, 2003). A pesar de que el Clínicas mantiene una distancia considerable entre cada uno de los volúmenes -17 metros-, es cierto que, dada su orientación, muchas habitaciones reciben escasa luz directa. A pesar de estas dificultades, el hospital vertical ha encontrado otras estrategias morfológicas para

[244] Ver: (23 de agosto de 2019) La utopía del nuevo Hospital de Clínicas. *La Nación*. https://www.lanacion.com.ar/editoriales/la-utopia-del-nuevo-hospital-de-clinicas-nid2280113/

subsanar estas deficiencias, principalmente mediante la ejecución de bloques y basamentos o bloques coligados, por lo que esta tipología permanece en el presente a la hora de intervenir de forma puntual dentro de la ciudad, principalmente en el diseño de sanatorios o clínicas privadas de menor escala.

## Conclusiones finales

Durante el siglo XIX y XX se produjeron los cambios más significativos dentro del campo de la salud, lo que ocasionó cambios estructurales no solo de gran ruptura con los parámetros fijados hasta ese momento, sino también con una celeridad inusitada. El caso de la tipología vertical es particularmente interesante, ya que, si bien tiene cierta perdurabilidad aún hoy, su auge, canonización y declinación por otras formas, fue relativamente rápido. Aun así, no podemos afirmar que este tipo de hospitales haya desaparecido, pero es destacable que otras tipologías han tomado mayor preponderancia en este momento, ya que ofrecen cierta flexibilidad para adaptarse a los cambios propios de una disciplina en constante evolución y transformación, y que los diseños en altura sean alternativas puestas en práctica a la hora de resolver situaciones puntuales dentro de la ciudad.

## Bibliografía

Aliata, F., Gentile, E. (2004) Voz: Hospital. En *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. 1° ed. Liernur, J. F., Aliata, F. Ed. Clarín.

Brandt, A., Sloane, D. (1999) Of Beds and Benches: Building the Modern American Hospital. En P. Galison y E. Thompson (Ed), *The Architecture of Science*. (pp. 281-308) Massachusetts Institute of Technology.

Bynum, W. F. (2006) *The Western Medical Tradition, 1800 to 2000.* Cambridge University Press.

Caride, H. Dal Castello, D. Eds. (2022) *Higiene de la ciudad, salud del pueblo: una historia urbana de la sanidad en Buenos Aires, 1855-1930.* Ediciones Digitales del IAA

Cottini, A. (1980) *El hospital en la historia*. Ed. IDEARIUM de la Universidad de Mendoza.

Cottini (1982) En *El hospital. Programación arquitectónica*. Ed. Idearium.

Eslava, J. C. (2002) Hospital universitario y crisis hospitalaria en Colombia. *Gerencia y Políticas de Salud, 2*, 41-48.

Galison, P. (1999) Buildings and the Subject of Science. En P. Galison y E. Thompson (Ed), *The Architecture of Science*. Massachusetts Institute of Technology.

Howell, J. (2003) Hospitals. En Roger Cooter & John Pickstone (eds.) *Companion to Medicine in the Twentieth Century*. Ed. Routledge.

Labasse, J. (1982) *La ciudad y el hospital. Geografía hospitalaria*. Instituto de Estudios de Administración.

Médici, A. (2001) Los Hospitales Universitarios: pasado, presente y futuro. *Cuadernos médico sociales, 79*, 119-128.

Paiva, V., Silvestri, G. (2004) Voz: Higienismo. En *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. 1° ed. Liernur, J. F., Aliata, F. Ed. Clarín.

Pérgola, F., Sanguinetti, F. (1998) *Historia del Hospital de Clínicas*. Ediciones Argentinas.

Santos Guerra (2003) Verticalidad versus horizontalidad. Historia de la construcción de hospitales en el siglo XX. *Informes de la Construcción. 55*(485), 13-25.

Schere, R. (2008) *Concursos 1826-2006*. Sociedad Central de Arquitectos. Buenos Aires.

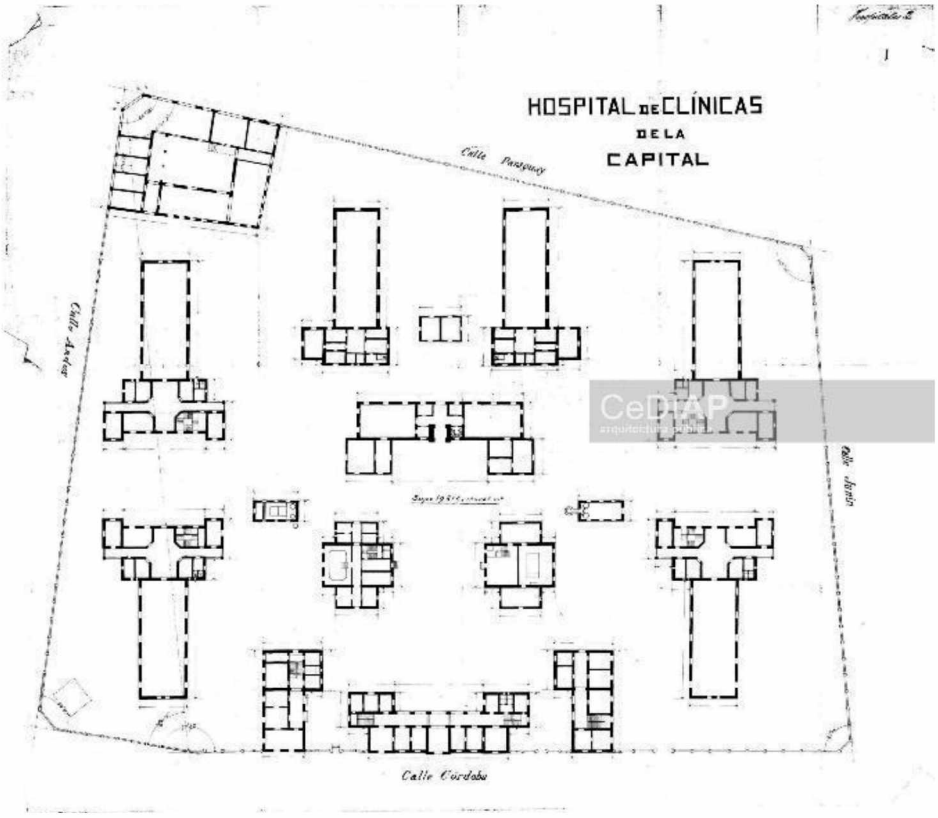



Figura 1. Hospital de Clínicas de Buenos Aires. Schwarz. (1881).
Fuente: Archivo CeDIAP.



Figura 2. Maqueta del Edificio Hospital Escuela Gral. San Martín. [fotografía]
Fuente: Archivo Gráfico de la Universidad de Buenos Aires, AGUBA. Universidad de Buenos Aires.

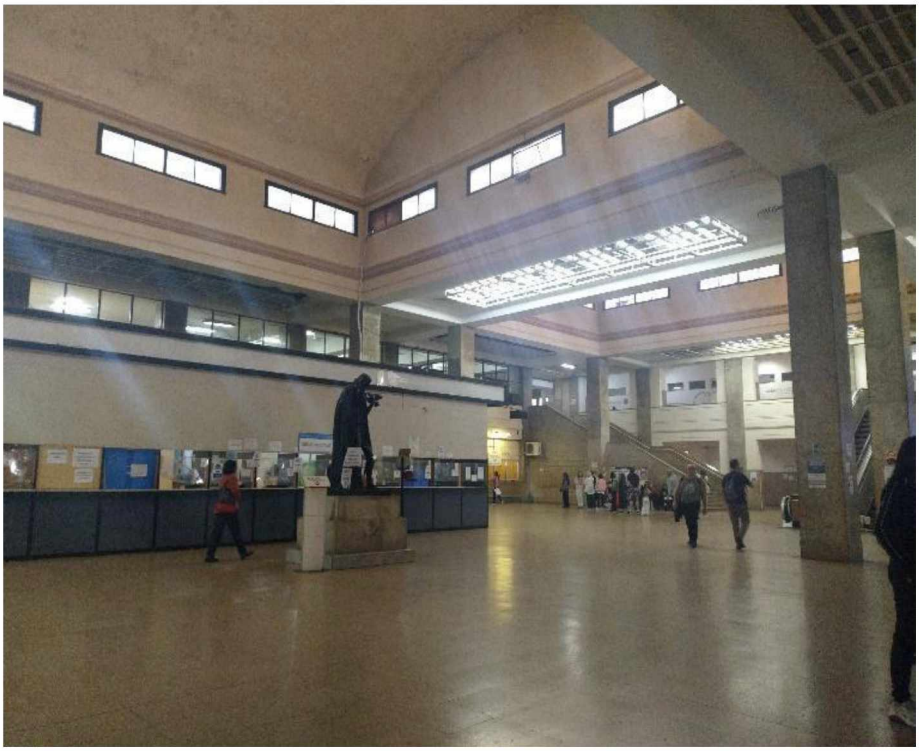


Figura 3. Fotografía del Hall central del Hospital de Clínicas. Universidad de Buenos Aires.
Fuente: elaboración propia.

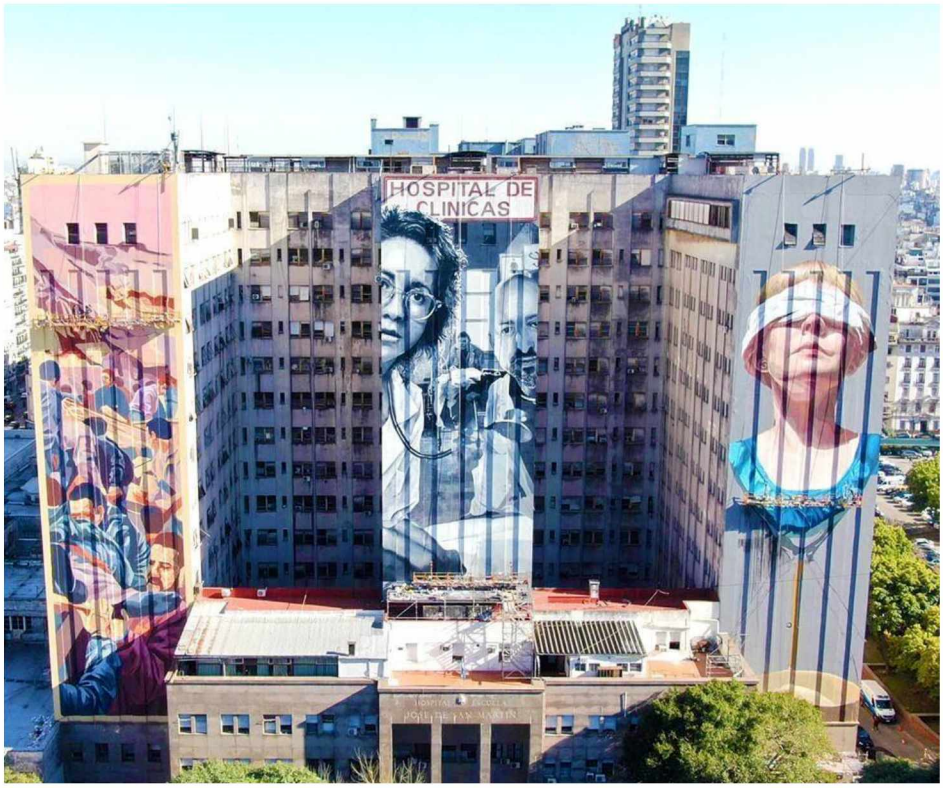



Figura 4. Fachada de calle Uriburu del Policlínico San Martín.
Fuente: https://www.uba.ar/hospitales

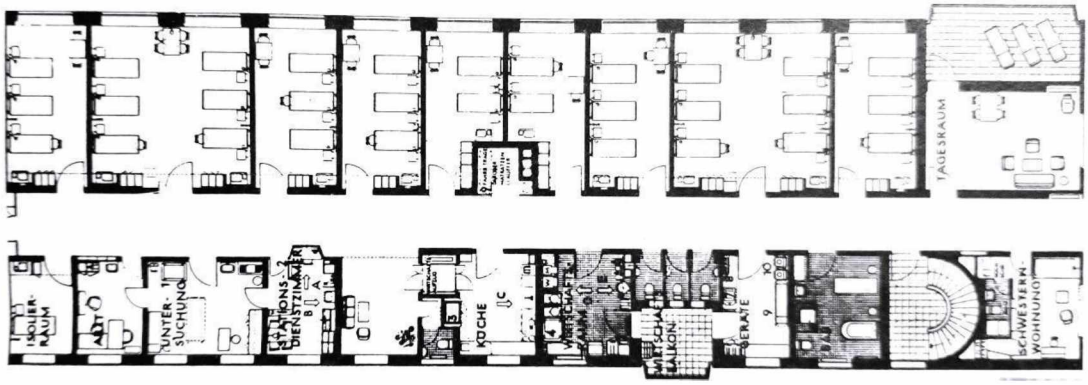



Figura 5. Ejemplo de Unidades de interacción y servicios con circulación en el medio.
Fuente: Cottini (1982) En El hospital. Programación arquitectónica. Ed. Idearium.

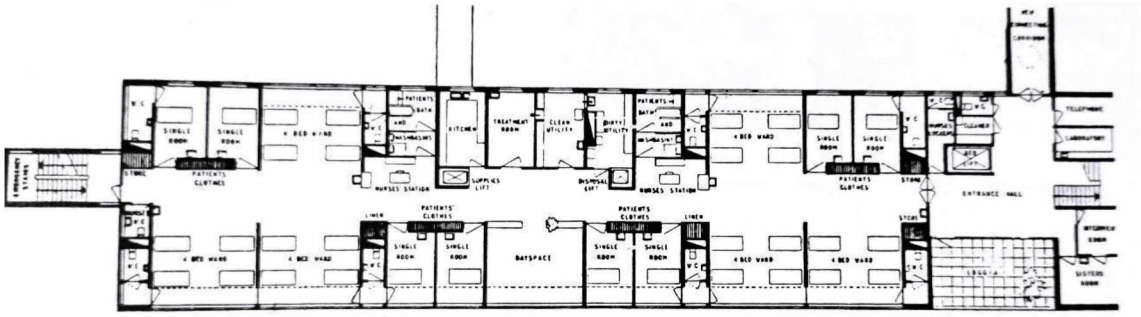


Figura 6. Ejemplo de Unidades de internación con circulación en medio.
Fuente: Cottini (1982) En El hospital. Programación arquitectónica. Ed. Idearium.

# Operar en las alturas. El Hospital de Clínicas de Montevideo 1926-1953

**Santiago Medero**
FADU-Udelar, Uruguay
santimq@gmail.com

**Jorge Sierra Abbate**
FADU-Udelar, Uruguay
jsierrarq@gmail.com

## Presentación

El hospital en altura u hospital en block presenta características que lo diferencian de los rascacielos de oficinas o de viviendas. Mientras, por la lógica de uso y consumo del suelo, estos últimos suelen agruparse en determinadas zonas de la ciudad y, en cierta medida, competir en altura, el hospital en block es, al menos idealmente, un ejemplar solitario, producto de la concentración de funciones para atender la demanda en un determinado territorio. Asimismo, el hospital requiere de luz, edificios anexos cercanos y vías de comunicación fluidas.

El block central del Hospital de Clínicas de Montevideo (1928-1953) (Fig. 1) era parte del proyecto de una "ciudad hospitalaria" que debía ser una de las mayores concentraciones de equipamiento sanitario de toda América Latina. Ocupaba un extenso predio de once hectáreas (otrora una quinta), lindero a uno de los principales parques de Montevideo, y estaba limitado por dos avenidas principales, Aldea y Garibaldi.[245] La ubicación fue elogiada por el ganador del concurso para el hospital, arquitecto Garlos Surraco (1894-1978) en la memoria técnica para el segundo grado del concurso (1929):

[245] La Avenida Aldea pasó luego a denominarse Avenida Italia y es la principal vía de conexión con el este de la ciudad y los departamentos de Canelones y Maldonado. El tramo de la Avenida Garibaldi que lindaba con el hospital hoy es parte de la Avenida Américo Ricaldoni.

"Así pues, la irradiación que puede realizar el Hospital de Clínicas, es de una extraordinaria importancia por su espíritu y por la ubicación, como lo demuestra el esquema [...] de las vías de comunicación principalísimas que convergen a ese punto. La obra del Dr. Manuel Quintela es extraordinaria como idea y como ubicación." (Surraco, 1929/2018, p. 191)

Para Surraco, la concepción hospitalaria contemporánea radicaba en la concentración de los servicios en hospitales regionales que pudieran atender la población de un área importante. En la década de 1930 esta idea estaba plenamente instalada en el Ministerio de Salud Pública, como lo demuestra el plano de 1937 "Densidad de población y vías de acceso" de la proyectada Casa de Salud de Belvedere (hospital norte), donde se identifica el equipamiento sanitario existente y proyectado indicando sus radios de influencia.[246] La concentración, especialmente en el caso del Clínicas por su triple rol de atención, enseñanza e investigación, también se justificaba por las ventajas del agrupamiento de especialidades, la captación de los mejores instructores y el mayor número de casos clínicos para el estudio.

Pero la concentración de servicios no solamente refería a un área de influencia o a los recursos humanos sino también a la propia organización arquitectónica del hospital, donde el modelo de pabellones, dominante durante todo el siglo XIX, se transformó en uno de hospitales en altura.

**Del pabellón al block**

El pasaje del modelo de organización en pabellones al hospital en block fue relativamente abrupto. Todavía en 1916, el Dr. Robert J. Wilson, director del Departamento de Salud de Nueva York, afirmaba: "The general type of hospital for

[246] Casa de Salud de Belvedere, MSP, proyecto de los arquitectos Eduardo Defey y Carlos Pérez Montero, enero de 1937. Departamento de Documentación e Información del Instituto de Historia (DDI-IH), FADU, Udelar. Pl. 10909.

the care of contagious diseases should be preferably built on the pavilion plan; not over two stories to the building" (Wilson, 1916, p. 8). Menos de diez años después, se proyectó el Columbia Presbyterian Medical Center (CPMC) en Nueva York, cuyo edificio principal alcanzaba los veinte niveles en algunos sectores.

El CPMC, proyectado por el arquitecto James Gamble Rogers, se transformó rápidamente en una referencia a nivel internacional. Por ejemplo, sirvió de inspiración al arquitecto español Manuel Sánchez Arcas, quien lo visitó en diciembre de 1928, luego de que se le encargara el proyecto del Hospital Clínico de la Ciudad Universitaria de Madrid (San Antonio Gómez, 2006, p. 217). También en 1928, los uruguayos Manuel Quintela y Mario Moreau —médico y arquitecto respectivamente— quedaron impresionados por el hospital en block neoyorquino. Se encontraban de viaje por Estados Unidos y Europa con el fin de estudiar las últimas tendencias hospitalarias de cara a la actualización de las bases programáticas para el segundo grado del concurso del Hospital de Clínicas. Su actuación quedó plasmada en un informe donde explican la pertinencia y necesidad de pasar del modelo de pabellones al nuevo modelo de hospital en altura:

"En los grandes centros hospitalarios [de Estados Unidos] no se concibe la asistencia del enfermo sin la cooperación recíproca del médico general y del especialista, de estos y del laboratorio. [...] para que esta cooperación pueda hacerse con economía [...] necesario es que todos los servicios estén instalados lo más cerca posible [...] y en fácil comunicación.

[...] la "medicina de grupo" condujo [...] al "hospital de grupo", a la reunión de los servicios [...] en grandes blocks de muchos pisos. [...]

Nuestras ideas, que al [...principio] se inclinaban al tipo de hospital de pabellones separados, fueron evolucionando [...] y hoy, después de haber estudiado los hospitales más modernos de Estados Unidos, Francia y Alemania y de haber oído la

opinión de técnicos de gran competencia [...] creemos que la solución más conveniente [...] es la americana." (Quintela y Moreau, 1928, pp. 4-5)

Surraco también nombra al CPMC, además de otras referencias como el Northwestern Medical Center en Chicago, los centros médicos de Denver (Colorado), San Pablo y Bruselas (Hospital Brugmann). También adjuntó a la memoria de 1929 una serie de plantas esquemáticas de núcleos hospitalarios con programas similares: Universidad de Pensilvania, Mc Gill University (Montreal), Centro Médico de Washington y Centro Médico de Pekín. No todos ellos gozaban de la ventajosa localización con la que contaba el futuro Hospital de Clínicas de Montevideo (uno de los desafíos del proyecto fue ubicar el block central de la manera más ventajosa posible dentro del amplio terreno), ni contaron con un block central del tamaño y altura del que propuso Surraco y que estaba sugerido por las bases.

Si, en lo que refiere a su ubicación e implantación, el hospital en altura presentaba diferencias radicales con los rascacielos de oficinas o viviendas, también lo hacía en su organización interna. En primer lugar, cada nivel o sector tenía una función distinta y precisa que no era intercambiable ni podía mutar con facilidad. En segundo lugar, los sistemas de circulación vertical asumían un protagonismo aún

mayor, dado que no solamente se trataba de la circulación vertical de personas,[247] sino también de un sistema de ductos para la circulación de ropa, comida y medicamentos.

La planta del hospital, sin embargo, recordaba los modelos en base a pabellones, con lo cual se puede deducir que el block trasladó y optimizó la lógica funcional del hospital ya existente. No obstante, según Surraco, los hospitales norteamericanos,

[247] Esto dicho en términos generales. Los rascacielos tienen otros sistemas verticales, como las cañerías de abastecimiento y desagüe, eléctrica, etc. En algunos casos, también contaron con sistemas de ductos verticales para comunicación.

que había visitado personalmente, no se caracterizaban por la claridad de su organización planimétrica:

"Me dejé llevar a todos lados y así vi lo que nadie ve: los hospitales funcionando de mañana, de tarde y de noche. Conseguí ver de noche las policlínicas cuando ingresan los enfermos, ver durante el día cómo los asisten [...] e intervienen [...]. Y vi los hospitales en altura. Durante dos meses estuve viendo y me empapé del tema [...]. Cuando llegué a Montevideo ya tenía [...] el hospital en la cabeza [...pero] el Hospital de Clínicas no es una copia. Está en la filosofía de los hospitales en altura. Pero ustedes comparan las plantas mías con las plantas americanas y hay un abismo [...pues] las mías son claritas [...mientras que] las americanas son complicadísimas." (Surraco, 1972/2016, pp. 70-71)

Para Surraco, el hospital moderno era un "diagrama en funcionamiento" (1929/2018, p. 192) y, en este sentido, el Clínicas es el resultado de tres lógicas superpuestas: un sistema panóptico, una máquina y un diagrama solar.

**Panóptico, máquina y diagrama solar**

El hospital en altura era el cobijo de un sistema de control centralizado, el ojo que todo lo veía, el gran coordinador de un sistema mayor. Así visto, la altura y el porte del Clínicas eran metáforas de la gubernamentalidad y del poder médico. En su interior, por su parte, el sistema panóptico se replicaba en el conjunto y en cada parte. Así como el panóptico se implantaba en cada uno de los pabellones de los viejos hospitales, en el Clínicas se trasladaba a cada una de las plantas. La diferencia residía en que el apilamiento vertical suponía una mayor eficiencia a la hora de los traslados y, por lo tanto, una mejor posibilidad de control.

En el ingreso principal, Surraco colocaba el edificio para los Servicios Generales de modo de obtener "un control absoluto sobre todo el movimiento de enfermos y una facilidad de circulación interior". En cuanto al block:

"Los corredores que comunican las salas de enfermos no pueden ser más que rectos [...]. Las señales se hacen por electricidad en tableros luminosos, las campanillas no se usan más, es necesario que la nurse de guardia o el enfermero pueda controlar todo el corredor de un solo golpe de vista." (Surraco, 1929/2018, p. 196)

La separación-clasificación y el centro de control terminaban por establecer un esquema o diagrama en planta que tendía a una simetría bilateral (izquierda-derecha), en cuyo eje se ubicaba el ojo que observa o bien era el centro equidistante del que partía quien controlaba. Si esto ocurría con la división de las alas del block central (izquierda femenina, derecha masculina), también ocurría, en una escala más reducida, con la ubicación de las salas para nurses en el eje entre las salas de pacientes. Surraco llegó a recomendar incluso las divisiones vidriadas entre camas, en lugar de metálicas, para poder ejercer el control de modo más eficiente.

Por otra parte, el hospital estaba concebido como una inmensa "máquina" o "fábrica". Ya el jurado del concurso decía con respecto a su forma de evaluar, que no se trataba solamente de premiar una composición acertada sino también la propuesta capaz de asegurar "una actividad racional de acuerdo con la organización científica del trabajo y la tendencia a industrializar el funcionamiento de las casas de asistencia" (Acosta y Lara et al., 1929). El hospital moderno fue, de hecho, uno de los programas estrella para aquellos que buscaban hermanar los procesos industriales con la organización arquitectónica.

El diagrama que organiza el edificio como una gran máquina/fábrica es fundamentalmente vertical, evita a todo costo los desplazamientos horizontales (es contrario al esquema de pabellones) y se organiza en forma tripartita: en el subsuelo, los servicios de cocina, lavadero y sus anexos, donde máquinas y operarios, precisos y eficientes, mantienen en funcionamiento el sistema; en la parte superior, las salas de máquinas y entre ellos el cuerpo del hospital, habitado por pacientes, médicos, administrativos y estudiantes. La comunicación entre estos sistemas se

hace por medio de ductos y cañerías por donde suben y bajan personas, medicamentos, comida, ropa sucia, ropa limpia, etcétera.

Por último, las grandes decisiones del proyecto del Clínicas también se tomaron en base a los requerimientos de luz solar. Aunque el hospital no fue sede de tratamientos vinculados a la helioterapia, contaba en el anteproyecto con numerosos solarios (Surraco planteaba la posibilidad de que no solamente estuvieran en la azotea sino en cada sala) cuya función está vinculada con las actividades recreativas y la necesidad psicológica de contar con luz directa.

La propia implantación del edificio respondía a la trayectoria solar. El acceso general estaba ubicado al norte (a diferencia de la propuesta de Mauricio Cravotto, que situó al edificio sobre la Avenida Garibaldi, con el acceso al sur), en la fachada norte, expuesta al sol, se ubicaban los "redientes" (salas para pacientes), y en la fachada sur los servicios y laboratorios. El sol establecía un principio asimétrico en la planta, según un esquema norte-sur (Fig. 2). Su desarrollo en altura presentaba una fachada principal de vanos horizontales acristalados y un gran lucernario vertical en el eje central, y una contrafachada con aberturas más pequeñas para mayor protección frente a los vientos del sur.

**El problema del basamento**

Uno de los desafíos funcionales y formales más grandes del Clínicas fue su contacto con el suelo. ¿Cómo resolver el basamento y los accesos? Además del servicio de ingreso, la planta baja también contenía la farmacia del hospital. El jurado del concurso elogió la solución de Surraco de colocar ambos en un antecuerpo avanzado (Acosta y Lara et al., 1929). Este sector del edificio mantuvo estas funciones durante el ajuste del proyecto, en su fase ejecutiva, pero la variedad de soluciones observada en los gráficos originales del hospital, muestran que este fue uno de los principales dilemas de Surraco en la resolución final del edificio. De

hecho, en las fotografías de la década de 1930 se puede ver la estructura del edificio prácticamente finalizada sin que se vea ningún avance en las obras del acceso (Fig. 3).

En el anteproyecto para el concurso se puede ver un cuerpo bajo saliente que avanza desde el volumen principal y se despliega transversalmente sobre Avenida Italia, atravesado por una galería que lo vincula con los otros edificios que formaban parte del centro médico (Fig. 4). Esta galería y el cuerpo transversal desaparecen en las siguientes versiones: la galería se convierte en el corredor que sirve a los dos niveles bajos de policlínicas y el cuerpo transversal se reconfigura como una única pieza longitudinal.

Esta pieza longitudinal fue cambiando de proporciones. Durante la década de 1930 Surraco manejó la posibilidad de un volumen saliente de cinco niveles con una gran portada de acceso (Fig. 5), hasta finalmente decidirse por una versión algo más modesta, a la que se anexó un cuerpo bajo que llega hasta la avenida (Fig. 1).

**La crisis del tipo en altura y los problemas del Clínicas**

Fruto del optimismo que caracterizó al Uruguay del centenario (1925-1930), la ambición de un proyecto como el del Hospital de Clínicas, que en su origen contaba con el block y numerosos pabellones anexos, habría de estrellarse con la dura realidad de la crisis económica instalada a comienzos de la década de 1930. La estructura del edificio, enteramente en hormigón armado, se culminó a mediados de la década. Fue realizada por la alemana Dyckerhoff & Widmann y calculada por el ingeniero especialista Adolf Hartschuh (ambos habían trabajado en el Palacio Salvo y en el Estadio Centenario).

Pero el edificio recién fue inaugurado en 1953, pocos años después de que pasara definitivamente a la órbita de la Universidad de la República. En ese momento, el tipo de hospital en block ya había entrado en crisis y se debatía a nivel mundial.

Ricardo Saxlund, un crítico de arquitectura que trabajaba para el semanario Marcha, recogió esta discusión:

"El panorama actual de la arquitectura de hospitales es de constante variación, relacionado con la evolución de la medicina.

El hospital concentrado, en block, ha sido desplazado por otro, basado en análogos principios generales, en el que se equilibran los elementos verticales y horizontales [...]. La dimensión vertical no es caprichosa, sino que nace de exigencias del programa, terreno, etc., y del límite útil, económico, de altura. Esto último significa definir una altura máxima, a partir de la cual el edificio se encarece en funcionamiento. Esa altura se establece hoy en siete pisos, aproximadamente." (Saxlund, 1952, p. 11)

El Clínicas, con el triple de niveles que los óptimos señalados por Saxlund, se había convertido en una mole muy difícil de equipar y mantener. A pesar de la defensa que el crítico hace de Surraco y de las decisiones arquitectónicas, finalmente afirmaba que el hospital se había convertido en un signo del ansia de las grandes obras, la megalomanía, la falta de plan y la improvisación. Un año después, el hospital se inauguraba, inmerso en una problemática que acompañaría toda su existencia.

**Bibliografía**

Acosta y Lara, H.; Agorio, L. C.; Baroffio, E. P.; Berta, A.; Blanco Acevedo, E.; Brito Foresti, C.; Conforte, E.; Martirené, J.; May, J.; Muñoz del Campo, A.; Navarro, A.; Rocco, D. y Terra Arocena; H. (1929, 21 de diciembre). *Fallo del jurado del concurso de 2° grado del Centro M. de Montevideo* [Veredicto inédito]. Fondo documental Cravotto. Fundación Cravotto.

Quintela, M. y Moreau, M. (1928). *Informe de la Comisión designada para estudiar la construcción e instalaciones de los Hospitales Americanos y Europeos.* 1a parte. Casa A. Barreiro y Ramos.

San Antonio Gómez, C. de (2006). La influencia americana en la arquitectura hospitalaria en la España de los años treinta. En *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-1965)*. Actas preliminares del Congreso Internacional. Pamplona 16/17 marzo 2006 (pp. 217-226). ETSAUN.

Saxlund, R. (1952, 22 de febrero). El Hospital de Clínicas. *Marcha*, n° 612, p. 11.

Surraco, C. (2018, julio). [Memoria técnica para el segundo grado del concurso del Hospital de Clínicas. Montevideo, 1929. Departamento de Documentación e Información del Instituto de Historia, FADU, Udelar]. En S. Medero, y J. Sierra. Dossier. *Vitruvia*, 4, 165-199.

Surraco, C. (2016). [Entrevista con C. Surraco, 1972]. En M. Arana, L. Garabelli y J. L. Livni. *Entrevistas*. Libro 1. FADU, Udelar, pp. 70-79.

Wilson, R. J. (1916, febrero). Nation-Wide Survey of Contagious Hospitals. *Hospital Management*, vol. 1(1), 1, 8-12.



Fig. 1. Carlos Surraco. Hospital de Clínicas, c. 1960. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Udelar.

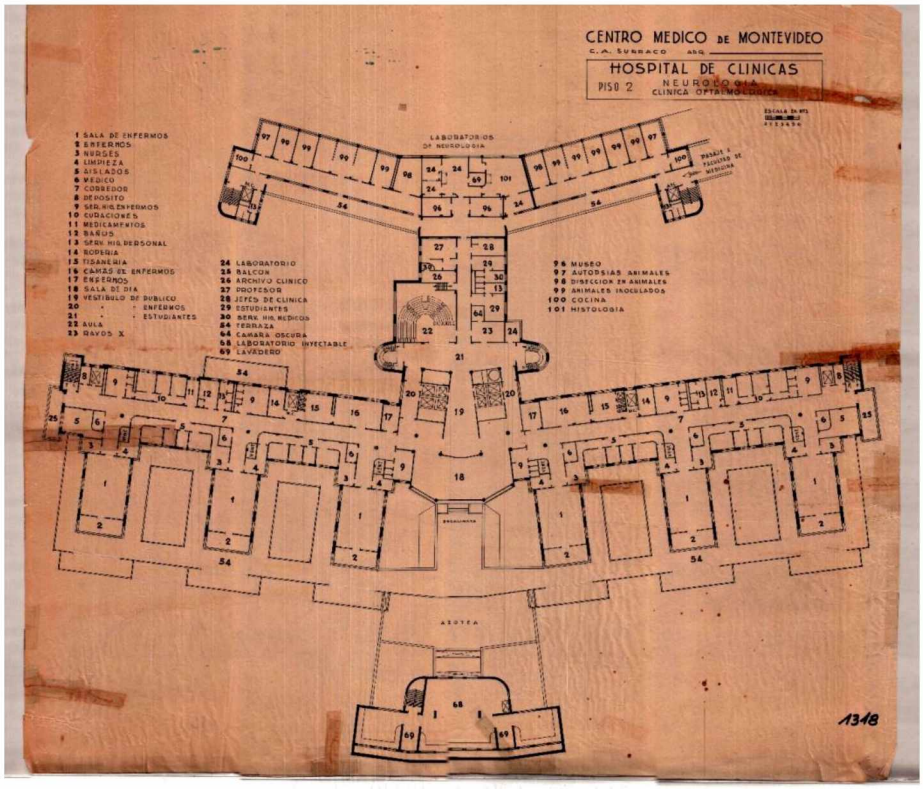



Fig. 2. Carlos Surraco. Hospital de Clínicas, planta del segundo nivel. DDI-IH, FADU, Udelar.



Figura 3. Carlos Surraco, Hospital de Clínicas, 1936. DDI-IH, FADU, Udelar.

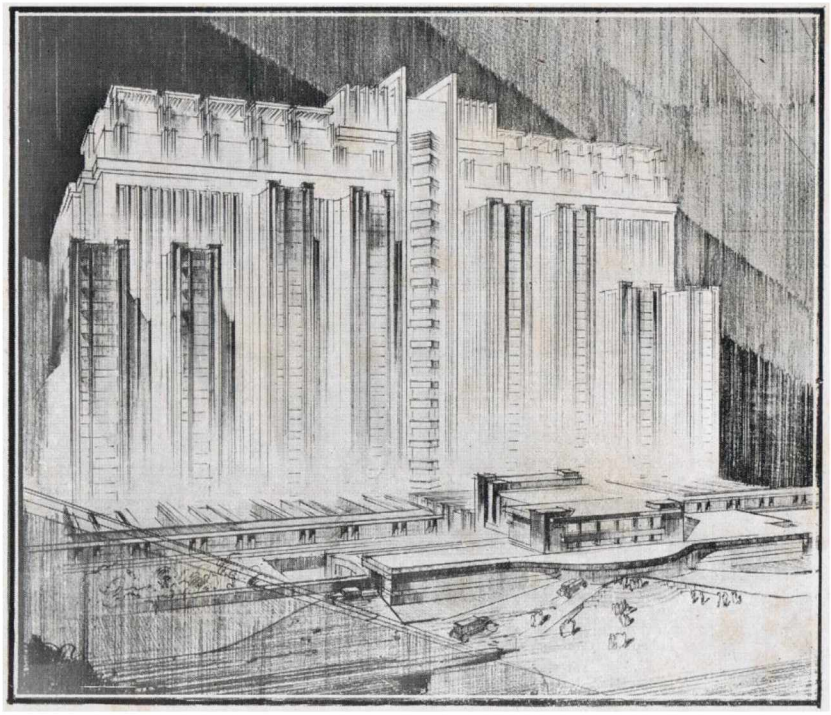


Fig. 4. Carlos Surraco. Perspectiva del Hospital de Clínicas, segundo grado del concurso, 1929. En *Mundo Uruguayo*, n° 573, 2 de enero de 1930, p. 21.

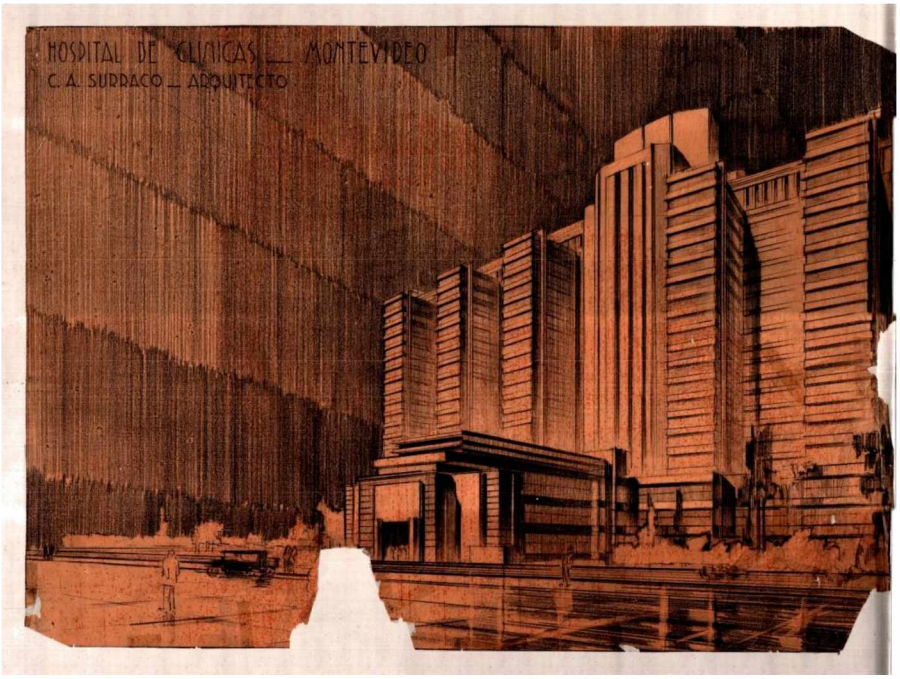



Figura 5. Carlos Surraco. Hospital de Clínicas, perspectiva, c. 1935. DDI-IH, FADU, Udelar.

# Conjuntos edilicios multicompuestos

**Nora Ponce**
Laboratorio Teoría y Práctica Arquitectónica. FAU-UNLP
nponce_arq@yahoo.com

**Juana Prieto**
Laboratorio Teoría y Práctica Arquitectónica. FAU-UNLP
juanaprietommail.com

**Emilio Sessa**
Laboratorio Teoría y Práctica Arquitectónica. FAU-UNLP
emiliosessa@hotmail.com

El desarrollo de la edificación en altura, tanto en torres como en piezas altas extendidas, tiene su origen a fines del siglo XIX en Nueva York, expandiéndose a Sudamérica a principios del siglo XX, especialmente en Buenos Aires, San Pablo, Río de Janeiro y Montevideo. Este fenómeno responde a la conjunción de acumulación de capitales, modernismo, avances técnicos y productivos, crecimiento y concentración demográfica y especulación inmobiliaria. La relación entre altura, producción de espacios urbanos y ciudad adquiere nuevos perfiles, transformando la imagen del paisaje edilicio compacto y generando oportunidades y desafíos que la arquitectura toma como tema.

Las intervenciones en altura se presentan en diversas tipologías: torres de geometrías puras o articuladas, tiras, placas, bloques aislados o ensamblados, entre otras variantes que la creatividad arquitectónica ha aportado a la disciplina. En este contexto, se evalúa el funcionamiento de la arquitectura en altura en relación con edificaciones de menor escala, proponiendo transiciones intermedias que favorezcan la vida cotidiana.

Particularmente nos interesa producir una visión sobre proyectos de referencia que hayan propuesto una mirada sobre la relación de edificios en altura de variadas

dimensiones. Conjuntos que promuevan la vida en comunidad e interacción social, en la búsqueda de escala, continuidades, integraciones y construcción de espacios de convivencia: calles, paseos, patios, plazas, de calidad ambiental entre edificios.

En ese contexto, nos proponemos indagar sobre el proceso evolutivo de la construcción en altura de diversas proporciones que acompañen la organización de partes, aportando a la construcción de agrupamientos en los que, las diversas alturas, se configuran como conjuntos que propician la articulación entre individuo, comunidad y contexto, a partir de diferentes piezas que se integran de tal manera que, el formato del resultado final tiene más valor que el de cada una de sus partes.

Tomando como caso a considerar el proyecto "Área de remodelación en el Centro de Santiago de Chile. 1972, 1er premio Concurso UIA", se indagan experiencias comparativas que permitan una reflexión sobre ese antecedente, tanto en lo que hace a su marco de referencia como a su proyección. El caso plantea una intervención básicamente residencial, a partir de torres y tiras de altura media, generando espacios intermedios continuos de diversas configuraciones de uso comunitario. El diseño del conjunto incluye la incorporación de edificios existentes, algunos de valor patrimonial, generando un entorno multicompuesto que se potencia por la convergencia de datos contemporáneos e históricos.

Desde este caso de referencia, se plantea un análisis comparativo que busca evaluar condiciones y operaciones proyectuales apoyadas en la utilización de alturas diversas integradas en propuestas que superan la incidencia de cada parte en función de objetivos arquitectónicos con calidad ambiental.

En gran medida, la arquitectura contemporánea se basa en la creatividad como valor formal, interviniendo sobre lo existente y avanzando en procesos de sustitución

progresiva que configuran un ambiente futuro transformado[248]. La construcción en altura ha sido históricamente parte de este impulso innovador, desarrollando procesos exploratorios y experimentales que pueden verificarse a través de su lenguaje, tecnología, materialidad y adaptación a culturas locales.

Impulsada por el capitalismo y la especulación inmobiliaria, la construcción en altura otorga prestigio al alentar el progreso, representando la pertenencia al potente mundo de las metrópolis. Prometiendo altas densidades y distribución de actividades por capas, aloja una multifuncionalidad que no siempre puede albergar la ciudad histórica.

En ese sentido es válido preguntarse qué ocurre con la producción arquitectónica cuando se conoce, se valora y se estudian ejemplos consagrados del pasado. Sobre todo, cuando se identifican casos que van a dar cuenta de "algo" que se busca a partir del caso propio a desarrollar como "materia nueva" y cuyo resultado final será, de alguna manera, deudor de esos estudios de material histórico, a partir de encontrar en el pasado datos para actuar sobre el presente.

Todos los casos considerados implican un compromiso con "algo urbano" que supere la diferencia entre monumento y materia construida, entre edificios singulares y masa urbana, asumiendo el desafío de construir densidad de viviendas y actividades dentro de la complejidad de la ciudad, dignificando la arquitectura para uso social en el ambiente urbano [249], a partir del conocimiento y valoración de ejemplos del pasado como referencia para proyectar el presente.

---

[248] "...es necesario comprender que las obras de Arquitectura son artefactos: una suerte de máquinas gigantescas que deben insertarse y funcionan a su vez como piezas de los circuitos que conforman la gran fábrica urbana." (Liernur, año, pág. 14).

[249] "...necesitamos abordar seriamente el inequívoco poder social y cultural que posee la arquitectura para producir representaciones del mundo mediante formas ejemplares de la realidad construida. En este nivel, el problema de la forma –es decir la estrategia del ser de la arquitectura- se torna fundamental." (Aurelli, 2019, pág. 13)

**Caso de referencia: proyecto de la primera etapa del Concurso Internacional de Proyectos convocado por la U.I.A. "Área Centro de Santiago de Chile"**

El caso que se toma de referencia, proyecto ganador del Concurso Internacional de Proyectos para el Área Centro de Santiago de Chile (Pavez Reyes 2015), responde a la premisa expresada en las bases del llamado a concurso para la "...inclusión de vida doméstica cotidiana en áreas centrales con alta afectación de ámbitos en actividades de comercio y servicios. Temas surgidos de la complejidad producida por la creciente actividad y movilidad urbana y social". La propuesta se basa en la sistematización de tiras de altura intermedia y torres, que se comprometen con la producción de volúmenes edificados y contextos espaciales emergentes de la estructura urbana para toda el área de concurso, e integrando al conjunto edificios existentes de valor patrimonial que se asimilan o destacan en el contexto encontrado. La búsqueda se apoya en la propuesta de volúmenes diversos que permitan organizar distintos espacios comunes, en la conformación variada de formas y espacios que aseguren situaciones y momentos particulares para que los residentes encuentren "sus lugares", determinados y calificados por las referencias que prometen las variantes arquitectónicas de los distintos ámbitos. Siendo necesario evitar la segregación de áreas y el aislamiento funcional, sin renunciar a la definición de "núcleos vecinales con identidad". Se basa en propuestas de "macro conjuntos edilicios", como objetos reales del mundo de la producción arquitectónica, y como instrumento también artístico para construir la ciudad, superando la idea de una representación abstracta con fundamentos técnicos.

La configuración arquitectónica de las viviendas impulsa la búsqueda de una "forma para la alta densidad habitacional", a partir de la organización de tiras bajas de cuatro niveles y torres, integradas a los edificios existentes, diversas alternativas de articulación del paisaje urbano, conformación de ámbitos públicos y semipúblicos e inserción de actividades domésticas compatibles con la residencia, con el objeto de sostener la promesa esperanzada de la cuadrícula como gesto democrático.

Un "conjunto de tiras y torres" basado en la concreción de una estructura arquitectónica integrada entre los diversos componentes edilicios, para construir continuidad, coherencia e interrelación entre ambas tipologías, permitiendo conseguir espacios intermedios, incorporar los edificios y calles existentes y, fundamentalmente construirle un entorno a la Iglesia Santa Ana, pieza de valor patrimonial con arraigo en la población de la ciudad.

Las torres de altura variable, para romper una posible monotonía del conjunto, se presentan como edificios únicos conformado por dos piezas separadas vinculadas por "puentes" que albergan un espacio de reunión y permite el funcionamiento conjunto de un doble sistema de circulaciones.

Las torres se conciben como prolongación de las tiras, organizadas en dos bloques verticales vinculados por un área de uso común cada cinco pisos con paradas de ascensores principales. El sistema de doble núcleo aporta ventajas en cuando a eficiencia de uso, a la seguridad por sismo o incendio y en cuanto a la estructura. Su funcionamiento en conjunto como planta cuadrada, logra un mejor comportamiento frente a las demandas sísmicas. En otro orden, al aumentar la superficie de fachada, permite ubicar 10 viviendas por nivel, además de "aligerar" el volumen de la torre.

Las continuidades de calles, plazoletas, patios evocan ámbitos de escala y calidad comprobada en su uso intenso en las ciudades, para permitir la vida urbana de relación.

En las tiras de cuatro se pisos proponen terrazas continuas equipadas con servicios y lugares de trabajo.

La escala y continuidad de las tiras asociadas según distintas organizaciones, y su integración con la arquitectura de las torres asegura "momentos" variados que resaltan situaciones particulares y relaciones con el entorno.

**Pautas de evaluación emergentes del caso referente a considerar en los conjuntos multicompuestos seleccionados**

Se plantea el desafío de la diversidad y la numerosidad frente al problema de dar respuesta a la alta densidad y la multiplicidad funcional en diversos contextos, en relación a tres aspectos fundamentales:

. La conformación de su esencia a partir de piezas de volumetrías diversas en dimensiones, alturas y formatos en la propia "configuración física" en cada caso, proponiendo espacios comunes de escalas y atmósferas ambientales diversas y afectuosas.

. Los espacios intermedios entre edificios proponen lugares de uso públicos y semipúblicos y, la más de las veces aportando a su propia conformación urbana y su relación y ensamble con el entorno en que se inserta. Los mismos no son el resultado de vacíos entre edificios, sino "formatos espaciales" diseñados.

. Las calidades ambientales que se obtienen en la forma de "paisajes urbanos", constituyen ámbitos que favorecen la voluntad de uso y disfrute de los espacios públicos en sus diversas escalas, formas y presencias arquitectónicas.

**Casos seleccionados de "conjuntos edilicios multicompuestos"**

. Back Bay Center, Boston 1953. Arq. Walter Gropius (Fig. 2)

Conjunto de edificios y piezas variadas, horizontales y verticales de distintas escalas, que reúnen una multiplicidad de usos, incorpora plazas en distintos estratos, paseos, *promenades* e incluso arterias vehiculares. Resuelve la inserción de un modo de infraestructura urbana a partir de su propio sistema de movimientos. Los diversos espacios entre edificios enriquecen la vida urbana y fomentan la vida comunitaria.

. Conjunto Nacional Sao Pablo, Brasil 1955. Arq. David Libeskind (Fig. 3)

Conjunto de bloques, uno horizontal (servicios y comercio) que abarca la totalidad de la manzana y retoma la escala de la calle. Su transparencia en planta baja permite el acceso a las galerías y posibilita el atravesamiento. En el centro, la cúpula aporta luz a la espacialidad del hall y los sistemas de movimientos. El bloque vertical (oficinas y vivienda), se retira del frente, dando lugar a la terraza jardín que actúa como nexo y expansión.

. The Economist, Londres 1960. Arq. Alison y Peter Smithson (Fig. 4)

La remodelación urbana se basa en la agrupación de tres edificios de alturas variadas, logrando un espacio exterior determinado por la relación de los mismos. Los espacios interiores, de usos específicos consiguen caras libres para vistas e iluminación. El espacio entre edificios permite atravesar la manzana, elevándose del nivel de vereda a través de una rampa y escaleras, que invitan a descubrir el recorrido y la plaza central convocante. Por otra parte, los vehículos acceden a nivel de vereda, donde la plaza alcanza su punto más alto y se alojan debajo de ella.

. Complejo residencial San Felipe, Lima, Perú 1962. Arq. Enrique Ciriani (Fig. 5)

Organización en cruz y simétrica, compuesta por varias piezas: torres, volúmenes y bloques de menor escala, y plaza central del conjunto, rodeada de galerías, calles aéreas peatonales, rampas y escaleras, definiéndose como espacio convocante para la relación entre vecinos y la vida en comunidad. Se alzan 4 torres y sobre sus ejes, se desplazan volúmenes de 4 niveles en doble crujía, que rematan con viviendas de menor escala. En los cuadrantes de la cruz, se encuentran las áreas verdes de recreación.

. Peabody Terrace Harvard, Cambridge, USA 1964. Arq. Sert, Jackson & Gourley (Fig. 6).

Conjunto de elementos articulados, de múltiples escalas. Se despliegan en el terreno generando espacios que los vincula, distintos patios de recreación y áreas de ocio con sus respectivos equipamientos. Las torres se despegan en altura, mientras los volúmenes horizontales, se combinan y decrecen su altura hacia el perímetro. La aproximación al conjunto contempla el espacio para el auto, y prioriza el recorrido peatonal a partir de senderos y paseos que recorren el conjunto.

. Edificio Pedro Massi, La Plata, Argentina 1974. Arq. E. Bares, S. Bo, Tt. García, R. Morzilli, C. Ucar. (Fig. 7)

Combinación de piezas que se ubican tomado las medianeras, para lograr un espacio vertebral y convergente para la vida doméstica y atravesable para la ciudad. Consigue una suave transición entre la calle meramente pública y el espacio del conjunto, en el que las partes se vinculan en distintos niveles a través de plataformas, puentes, volúmenes. El recorrido se acompaña con locales en el plano cero, y se eleva en el corazón de manzana, para conducir poco a poco al espacio propio y acogedor de la vivienda.

. Centro comercial Pueblo del Inglés, Vitacura, Chile, 1978. Arq. E. Browne. (Fig. 8).

Una Villa comercial donde coexisten armónicamente peatón y vehículo. Los distintos edificios se agrupan a partir de calles interiores y genera un espacio vinculante. Aprovecha las diferencias de nivel, para calles perimetrales e interiores en cotas superiores e inferiores, conectadas con rampas y galerías. Circulaciones peatonales cubiertas, espacios intermedios y abiertos, unidos con puentes y escaleras, y variedad de recorridos con luz cenital. Composición de planos y pendientes pronunciadas en distintas direcciones. Y en el eje se despliega el bloque vertical de oficinas.

. Conjunto habitacional Rambla CH109, Montevideo, Uruguay 1987. Arq. C. Banini. (Fig. 9)

El proyecto está conformado por una variedad de tiras de cuatro y cinco niveles, con momentos en los que las torres se elevan alcanzando mayor altura, integrando y recorriendo las diversas escalas entre lo urbano y lo doméstico, conformando el perímetro de la manzana. En planta baja, libera un módulo, generando una arcada de acceso que permite la introducción al espacio central del conjunto. En este espacio central se encuentran áreas para incentivar la vida en comunidad con galerías, pérgolas, estares exteriores y lugares de encuentro de la vecindad. Esto culmina al llegar a la interrupción de la pieza, donde nos volvemos a encontrar con la vereda propia de la ciudad.

Conjunto Pinamar, Buenos Aires. (Fig. 10)

El conjunto se compone de dos torres residenciales con zócalos comerciales. Se ubican en el centro de la manzana, con retiro del frente de la avenida principal cediendo el lugar al recorrido verde y comercial, y con equipamiento hacia la calle del contrafrente. Poseen un espacio de articulación, propio de la dimensión entre los bloques y el vínculo a partir del sistema de acceso de núcleo vertical, que posibilita el atravesamiento permeable de la manzana.

Departamentos para estudiantes graduados de Harvard, Boston 1999. Arq. R. Machado, J. SIlvetti. (Fig. 11)

El proyecto se compone de tiras dispuestas que abrazan y definen un patio central, mantienen la escala urbana del entorno y dejan un frente totalmente abierto, con un gran puente de tres pisos elevado, que se extiende a lo largo generando una gran semicubierto, y delimita el vacío central principal y el patio de acceso con vistas enmarcadas al río Charles. Se completa con un bloque en altura que busca verticalidad y distinción.

. Illa de la Ilum, Viviendas diagonal Mar, Barcelona 2001. Arqs. L. Clotet, I. Paricio

Compuesto por dos torres y un edificio más bajo que conforman el espacio vacío, patio del conjunto. Las torres aprovechan al máximo la ocupación en planta, permitiendo viviendas de distintos tamaños y distribuciones. Logran la altura requerida, reduciendo y ajustando las plantas mediante sustracciones intencionadas, que aumentan a medida que gana altura y permiten la transición entre el interior de las viviendas y el exterior. Se resuelve en un mismo lenguaje para todas las partes, adoptando formas diversas y garantizando la unidad del conjunto.

**Reflexiones finales**

Se parte de considerar de manera modesta, relacional y participativa, el papel de la disciplina en la vasta multiplicidad de espacios culturales que intervienen en la configuración de la estructura del ambiente construido. En este contexto, el estudio de "la arquitectura en la historia" en el caso que tomamos como referencia, plantea un necesario recorrido por trabajos destacables que, de alguna manera, intervinieron en la construcción del campo conceptual, fundamento de la propuesta.

Las construcciones en altura pueden ser evaluadas en relación al funcionamiento de conjuntos arquitectónicos, a partir de propuestas de volúmenes edilicios y espacios que impulsen y garanticen la integración de vida cotidiana. El estudio de ejemplos históricos referentes de esa voluntad de intervención en la ciudad, deben servir para construir fundamentos para exploraciones y experimentaciones que pongan a la disciplina frente a la prefiguración de futuros posibles.[250]

Cada ejemplo considerado se apoya en las condiciones del momento histórico de su producción. Ningún caso se presenta como referencia absoluta. Su desgranamiento

[250] "...si existe un nuevo urbanismo, no se basará en las fantasías gemelas de orden y omnipotencia, sino que consistirá en un escenario de incertidumbre. Su tarea ya no consistirá en la disposición de objetos más o menos permanentes, sino que llevará agua a territorios ricos a potenciar". (Koolhaas, 2021, pag 66).

del todo a las partes es una condición necesaria para traerlo a cada situación que lo demande.

En esa dirección, la historia se presenta como dato funcional al trabajo en el presente, impulsando hipótesis de intervención en la continuidad de construcción del ambiente contemporáneo en cada momento de su producción.[251]

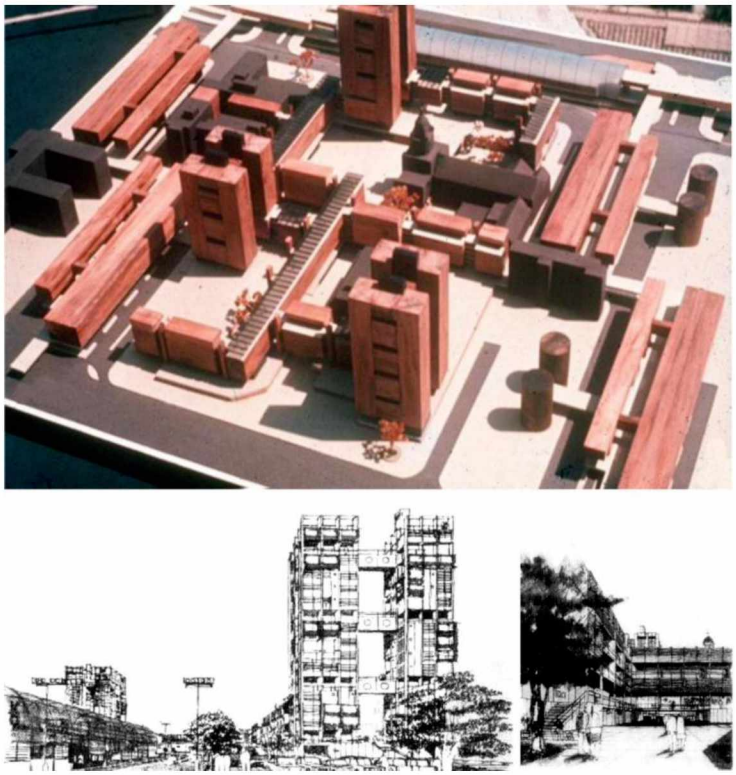


Figura 1. Fuente: Summa, n.87, marzo 1975, p. 44 y https://undiaunaarquitecta4.wordpress.com/2019/06/16/ines-rubio-1940/

[251] "...en el campo del arte o de la arquitectura, podemos encontrar a lo largo del tiempo muchos paradigmas que se construyen, se desarrollan, tienen una duración en el tiempo. Paradigmas donde hay un acuerdo de ideas, principios, métodos, y luego por algún motivo o por una serie de motivos estos paradigmas entran en crisis." (Aliata, 2022, pag. 23).

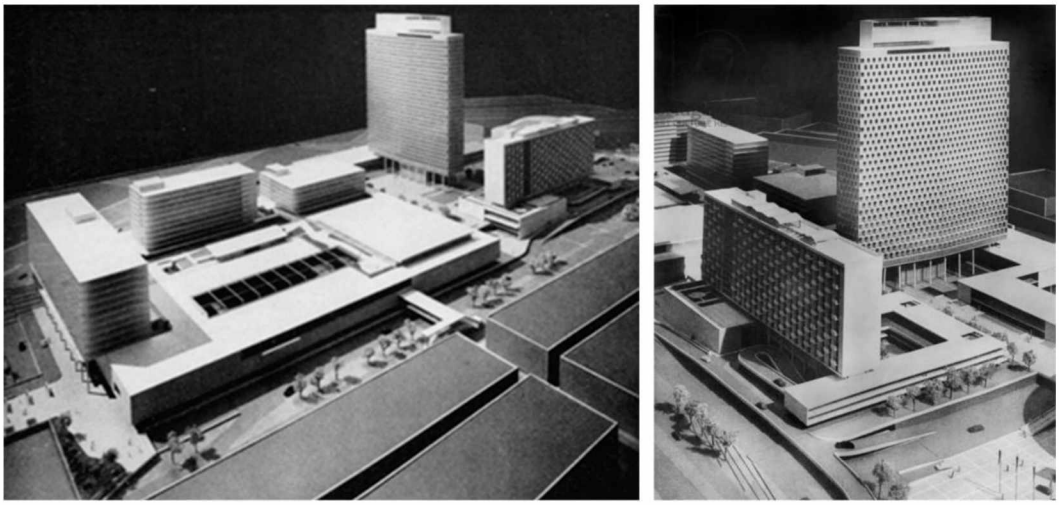


Figura 2. Back Bay Center, Boston 1953. Arq. Walter Gropius.
Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/Back_Bay_Center y
https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/15482/ACE_26_SA_11.pdf




Figura 3. Conjunto Nacional Sao Pablo, Brasil 1955. Arq. David Libeskind
Fuente: https://www.archdaily.com.br/br/777375/classicos-da-arquitetura-conjunto-nacional-david-libeskind/564c3467e58ece4d730001af-classicos-da-arquitetura-conjunto-nacional-david-libeskind-foto



Figura 4 The Economist, Londres 1960. Arq. Alison y Peter Smithson
Fuente: https://circarq.wordpress.com/2020/09/24/alison-y-peter/ y
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Economist_building_London5.jpg



Figura 5. Complejo residencial San Felipe, Lima, Perú 1962. Arq. Enrique Ciriani
Fuente: https://enriqueciriani.blogspot.com/2016_11_06_archive.html



Figura 6. Peabody Terrace Harvard, Cambridge, USA 1964. Arq. Sert, Jackson & Gourley. Figura: https://www.archdaily.cl/cl/985072/un-recorrido-por-la-historia-y-la-obra-del-arquitecto-josep-lluis-sert/62c8331ee98c441d611ac502-un-recorrido-por-la-historia-y-la-obra-del-arquitecto-josep-lluis-sert-imagen y foto de autor

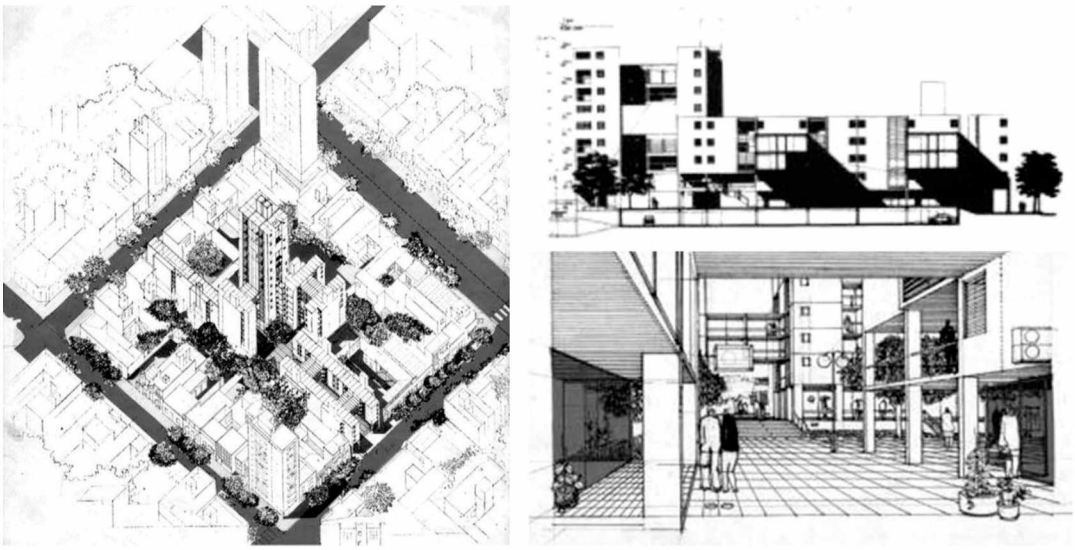


Figura 7. Edificio Pedro Massi, La Plata, Argentina 1974. Arq. E. Bares, S. Bo, Tt. García, R. Morzilli, C. Ucar. Fuente: https://www.fau.unlp.edu.ar/web2018/wp-content/uploads/2021/05/Bares-Libro.pdf



Figura 8. Centro comercial Pueblo del Inglés, Vitacura, Chile, 1978. Arq. E. Browne. Fuente: https://www.instagram.com/pueblodelingles/reel/CzCRgGoxIoi/?locale=ko



Figura 9. Conjunto habitacional Rambla CH109, Montevideo, Uruguay 1987. Arq. C. Banini. Fuente: http://ivanarcos.com/project/ch-109-rambla/

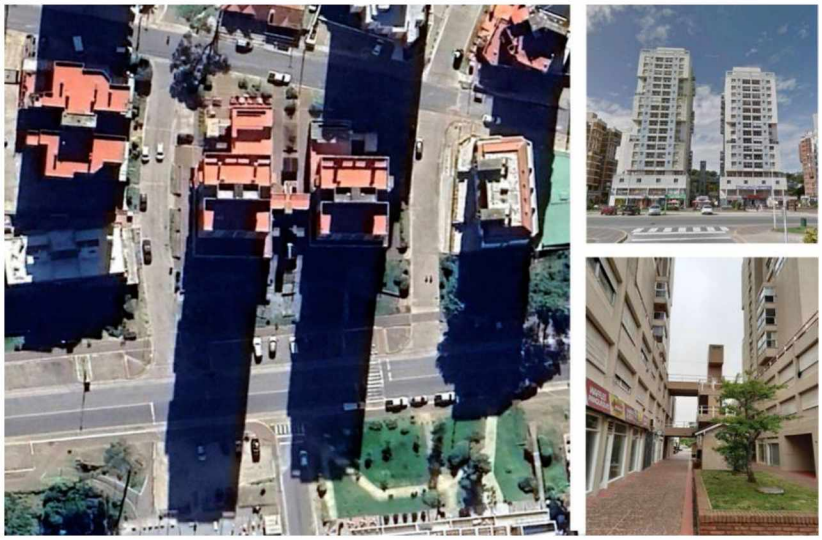


Figura 10. Conjunto Pinamar, Buenos Aires.
Fuente: Foto aérea Google maps y fotos de autor.
Figura 11. Departamentos para estudiantes graduados de Harvard, Boston 1999. Arq. R.



Machado, J. SIlvetti.
(Fig. 11). Fuente: https://www.american-architects.com/es/machado-silvetti-boston/project/one-western-avenue



Figura 12. Illa de la Ilum, Viviendas diagonal Mar, Barcelona 2001. Arqs. L. Clotet, I. Paricio.
Fuente: https://www.arquitecturacatalana.cat/es/obras/habitatges-diagonal-mar

# Entre la innovación y la controversia. Alejandro Virasoro y la Equitativa del Plata (1927-1929)

**Abril Micaela Redondi**
HiTePAC. FAU. UNLP. CONICET. La Plata, Argentina
abrilmicaelaredondi@gmail.com

## Buenos Aires: tradición, estética y debate

Las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX en Buenos Aires estuvieron marcadas por una serie de transformaciones físicas que modificaron radicalmente su imagen. Por un lado, la federalización en el año 1880 le otorgó a la ciudad autonomía política y administrativa; por el otro, la transición hacia una metrópolis la convirtió en una ciudad en pleno crecimiento y desarrollo, con innovaciones técnicas y tecnológicas que contribuyeron a modernizar su imagen urbana. El ensanche de calles y avenidas, el tendido de la electrificación, la construcción de escuelas y edificios administrativos la alejaban, de a poco, de una idea de precariedad, de "ciudad efímera" (Liernur; Silvestri, 1993).

En particular, la apertura de las diagonales Norte y Sur en el año 1913 no solo representó un avance significativo en términos de conexión y movilidad urbana, sino que el perfil de la City porteña se materializó en un horizonte continuo de cornisas debido a que la Ordenanza de inicios de 1920 así lo establecía. Aunque la Diagonal Sur no llegó a completarse, la Diagonal Norte se consolidó conectando la Plaza de Mayo y la Avenida 9 de Julio. La oportunidad que representaba esta arteria no pasó desapercibida entre los privados, quienes rápidamente adquirieron gran parte de los nuevos loteos y comenzaron a encargar los proyectos de sus sedes corporativas (Fig. 1). Entre las primeras obras de la Avenida Presidente Roque Sáenz Peña se

encuentran el edificio First National Bank of Boston (1924), el edificio La Patagonia (1926) y el edificio La Continental (1927), construidos todos en la misma cuadra.

Más allá de que -si bien se intentaba regular- el lenguaje arquitectónico y la ornamentación de los edificios de la diagonal quedaba a discreción de los comitentes y proyectistas -dando como resultado una amplia variedad de propuestas estéticas-, tanto la mirada profesional como la popular centró su interés en aquella producción arquitectónica que estilísticamente se expresaba conforme a los principios académicos establecidos.[252] Un ejemplo de esto es el reconocimiento que tuvo el edificio antes mencionado de los arquitectos Paul Bell Chambers y Louis Newbery Thomas, el Ex Banco de Boston, con su ornamentación y fachada de líneas neocoloniales plateresca.[253] En cambio, obras que proponían alternativas estilísticas distintas en consonancia con los cambios que se venían produciendo -como la que se analiza en este trabajo-, no suscitaron el mismo interés. En este sentido, el Art Decó, que ya se venía desarrollando y adquirió visibilidad como expresión de modernidad e innovación en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas en París en 1925, tuvo poca repercusión en el ámbito profesional argentino. Solo unos pocos se expresaban a favor de este estilo,[254] en disputa con aquellos que optaban por una perspectiva más conservadora. Al respecto de esta cuestión, como señala Cecilia Duran (2017):

(...) se ponía de manifiesto una preocupación por definir el lenguaje adecuado a los nuevos tiempos: la introducción de la abstracción, de los volúmenes puros, la abolición del ornamento y la estética de la máquina como nueva referencia formal

[252] Me refiero a la producción de arquitectos como Alejandro Bustillo, Julio Dormal, Alejandro Christophersen, Edouard Le Monnier, entre otros. Formados en la École des Beaux-Arts de París, se destacaron en Argentina y decidieron establecerse en Buenos Aires.

[253] Pensemos que el debate se enmarcaba entre el neocolonial en un intento por recuperar un pasado mítico y la pluralidad lingüística de fines del siglo XIX y principios del XX. Para ampliar, ver trabajos de Ricardo Rojas.

[254] Me refiero a Alejandro Virasoro, los hermanos Kalnay, Alberto Gelly Cantilo y Valentín Brodsky. Ver: Ramos, J. (2004), voz "Art Decó", en Diccionario de Arquitectura en la Argentina, Bs. As., Clarín.

que proponían los modernistas chocaban contra la necesidad de un ropaje artístico para cubrir el "insulso y monótono gris del cemento" que demandan los más tradicionalistas.

En este momento caracterizado por debates en torno a la estética nacional, el rol del arquitecto también fue objeto de discusión. Algunos arquitectos, como Carlos Altgelt, defendían la profesión como una expresión plástica formal influenciada por la Ecole des Beaux Arts, en la cual se definían claramente roles distintos para el arquitecto, el albañil, el constructor y el ingeniero, cada uno con funciones independientes y específicas; mientras que, por otro lado, había profesionales que representaban una visión diferente. Según Liernur, Virasoro personificaba al arquitecto innovador y empresario moderno, dedicado tanto al desarrollo técnico como a la renovación arquitectónica (Liernur, 2001).

En este contexto de cambios y debates como parte de estas transformaciones tiene lugar la producción de Alejandro Virasoro como proyectista y como empresario.

**El arquitecto: inicios, visión y legado**

Las primeras obras del arquitecto surgieron a principios de la década de 1910 a partir de una colaboración con sus compañeros de estudio, Raúl Togneri y Raúl Fitte, mientras aún eran estudiantes en la Escuela de Arquitectura. En 1913 Virasoro obtuvo su título de Arquitecto en la Universidad de Buenos Aires en medio de un desacuerdo con el profesor Julio Dormal, por su intención de dar libre el último examen de la carrera.[255] Una vez superado ese obstáculo, se incorporó al estudio del ingeniero Arturo Prins donde tuvo la oportunidad de intercambiar con distintos profesionales, entre ellos los italianos Mario Palanti y Francesco Gianotti, sobre los nuevos materiales como el acero y el hormigón armado y los nuevos sistemas constructivos. Sin embargo, su estancia en el estudio de Prins fue breve ya que poco tiempo después

[255] Ver en: Martín, J. X. / Peña, J. M. (1969), Alejandro Virasoro. IAA, Bs. As

optó por ejercer de manera independiente abriendo su estudio y posterior empresa constructora en la ciudad de Buenos Aires.

En mi escritorio había 97 empleados, 14 dibujantes, 5 ingenieros y dábamos empleo a más de 1.500 obreros. Recuerdo que entonces se consideraban incompatibles las funciones privilegiadas del arquitecto con las prosaicas y materiales del constructor; pero yo sigo convencido, después de largos años de experiencia, que es y seguirá siendo indispensable fusionar ambas actividades. (Martín, J. X. / Peña, J. M., 1969)

Su organización Viribus Unitis, tal como lo dice su nombre "con las fuerzas unidas", desarrollaba todos los rubros menos los más específicos como ascensores e instalaciones especiales. Estaba convencido de que, en una sociedad en constante transformación, era esencial introducir ideas en la profesión que reflejaran dichos cambios. Para él, la técnica surgía como un instrumento clave de modernización, motor de la renovación urbana. La prefabricación, la sistematización, el uso de figuras geométricas como el círculo y el cuadrado en los trazados reguladores de su obra reflejan su visión, en donde el proyecto buscaba alinearse con lo nuevo, tal como lo hacían las tendencias en la moda y la industria automotriz de la época.

En las últimas décadas del siglo XX y, particularmente en el XXI, la obra de Virasoro cobró gran repercusión pero sin profundizar en demasía. Ejemplo de ello son los textos dedicados al art decó, como El sistema del Art Déco: centro periferia escrito por Ramos (1991) en donde realiza un breve recorrido por la vida y obra del arquitecto haciendo hincapié en el manifiesto "Tropiezos y dificultades al progreso de las nuevas artes" que Virasoro publica en 1926 y la polémica que generó el mismo en el ambiente arquitectónico; o los escritos de Böhm, Grementieri y Verstraeten: Buenos Aires Art Déco y Racionalismo (2007) y Fantasías Déco. Buenos Aires: capital del espectáculo (2017), en donde se hace mención al arquitecto y a la Casa del Teatro. En su texto El arquitecto como artista urbano (1999), Noemí Adagio señaló a la figura de Virasoro como la encargada de diagnosticar "el atraso con que la práctica edilicia se

presentaba respecto de los nuevos modos de producción edilicia y constructiva y en relación a las otras artes" (Adagio, 1999:43). Por su parte, Carlos Di Pasquo (1989) lo destacó como el "arquitecto más moderno con que contó la sociedad porteña en la década de 1920" y hace referencia a que aún así su obra "permaneció desconocida al igual que otros tantos profesionales (...)" (Di Pasquo, 1989:21). Entre los textos que se dedicaron a la obra del arquitecto, Longoni, Pologna y Álvarez Gelves (2000) centran el enfoque en la producción de Virasoro en la ciudad de Mar del Plata y señalan que el período comprendido entre fines de la década de 1930 y principios de los '40 "actuó en los críticos como un cierre a su producción reconocible" (Longoni; Pologna; Álvares Gelves, 2000:42).

A partir de lo mencionado, se plantean las siguientes preguntas: ¿en qué aspectos puede considerarse a Virasoro un arquitecto moderno? ¿Dónde lo vemos en su obra?

**La Equitativa del Plata: entre la innovación y la controversia**

A finales de la década de 1920, Buenos Aires experimentó transformaciones significativas. Avances técnicos que se veían en la infraestructura, como el subterráneo o el cambio del alumbrado público de gas a electricidad, coincidieron con la inauguración de obras destacadas, entre ellas el edificio de la compañía de seguros La Equitativa del Plata. El encargo del proyecto fue realizado por un grupo de socios provenientes de distintas corrientes inmigratorias, entre los cuales se encontraban el empresario argentino Ernesto Tornquist y el alemán Jacobo Peuser.

Este edificio, que se convirtió en un ícono de la empresa, se construyó de manera estratégica en una esquina de terreno irregular en la City, en la intersección entre la Diagonal Norte y la calle Florida. Al comenzar las obras, la esquina ya contaba con el First National Bank of Boston (1924), el Edificio Bencich (1927) y el Edificio Miguel Bencich (1928). En este contexto, la propuesta de Virasoro debía responder no solo a

las condiciones del terreno y a las exigencias funcionales del edificio, sino también a su inserción dentro de un tejido urbano en transformación (Fig. 2).

La disposición de la planta baja evidencia un enfoque de diseño por parte de Virasoro que se distancia de la tipología tradicional, caracterizada por la presencia de largos pasillos que se extienden de manera aparentemente orgánica hasta ajustarse al perímetro del terreno. En este caso, el acceso principal no se encuentra ubicado en la esquina, sino que ha sido desplazado hacia un lateral sobre la avenida. Esta decisión permite la disposición secuencial de una serie de ocho locales comerciales a lo largo de la fachada, fortaleciendo la relación entre los espacios de renta y el flujo peatonal, y promoviendo una mayor integración del edificio con su entorno urbano (Fig. 3).

A primera vista, La Equitativa muestra características generales similares a las de los edificios colindantes debido a la normativa reguladora[256] y a la clásica tripartición en basamento, desarrollo y coronamiento. Sin embargo, al observar en detalle se advierte que la propuesta compositiva y estilística de Virasoro llama la atención por la aparente ausencia de ornamentación, lo que en su momento suscitó diversas opiniones al respecto.[257]

El uso de hormigón armado en la fachada, un material novedoso por su flexibilidad, accesibilidad y rapidez de ejecución, evidencia la intención del arquitecto de experimentar con nuevos recursos. Esto podemos verlo, por ejemplo, en el tratamiento de la fachada, donde unifica visualmente las ventanas a través de una sutil guirnalda que refuerza la cohesión del desarrollo del edificio y acentúa su

[256] La normativa establecía una altura máxima de 33 metros sobre la línea oficial, independientemente de la superficie del lote. Además, se debían respetar una serie de condiciones específicas: la fachada de la planta baja y el primer piso debía ser plana, sin salientes; a partir del segundo nivel, la incorporación de un balcón corrido. El desarrollo del edificio, luego del séptimo piso, debía incorporar un alero o un cornisamiento perimetral. Por último, los remates debían estar retirados de la línea municipal y podían alcanzar hasta cuatro niveles adicionales de altura.

[257] Por ejemplo, Jorge Luis Borges hizo referencia en su libro *Evaristo Carriego* a La Equitativa diciendo: "Los reticentes cajoncitos de Virasoro, que para no delatar el íntimo mal gusto, se esconde en la pelada abstención".

verticalidad. Dicha verticalidad culmina en la cúpula, cuya reducción progresiva en círculos aprovecha inteligentemente las disposiciones normativas sobre coronamientos.

En su publicación de 1926, Virasoro cuestionó las concepciones y prácticas arquitectónicas de sus contemporáneos, invitando a una reflexión sobre las posibilidades que ofrecen nuevos materiales como el hormigón armado. En este sentido, destacó que es difícil prever lo que se podrá lograr con este material cuando la arquitectura se desarrolle sin las limitaciones tradicionales. Al respecto de esto, Jorge Ramos en la Revista *Summarios* señala:

Expresar la estructura era un cambio revolucionario, y el Art Decó queda ahí, utilizando el hormigón, pero expresando que no pertenece al pasado en un lenguaje decorativo. El planteo se nos aparece evidente, el hombre moderno necesitaba de un lenguaje, despojado de tradiciones que no tenía y cargado de signos de futuro. No importaba si las soluciones de diseño no alcanzaban a absorber todas las transformaciones; la fachada tenía un claro mensaje de modernidad. Un objetivo estético más que utilitario. Nos está hablando de una etapa de transición. (*Summarios*, 1986. N° 105)

Fiel a su estilo, La Equitativa del Plata, desarrollada después del Banco El Hogar Argentino (1926), también diseñado por Virasoro y situado a pocos metros sobre la calle Bartolomé Mitre 575, refleja claramente su impronta en el uso de la geometría, la sistematización de los elementos y la aplicación racional de los materiales. Las distintas combinaciones resultantes a partir de formas puras, como el círculo y el cuadrado, junto con la creación de relieves que generan efectos de luz y sombra, se convierte en una constante dentro de su repertorio de pocas formas geométricas. Esta característica se vuelve aún más notable en el período entre 1920 y 1930, cuando su obra comienza a adquirir una mayor presencia en la ciudad.

El dominio de Virasoro sobre los nuevos materiales se evidencia, además, en el empleo del hierro para las barandas personalizadas, que presentan el logo de su empresa, así como en las carpinterías de las ventanas, donde sustituye la tradicional carpintería de madera por hierro, reflejo de avance y modernidad.

El edificio La Equitativa del Plata fue presentado en el número 5 de la Revista Nuestra Arquitectura mediante una fotografía exterior del edificio, seguida de cuatro imágenes relacionadas con el hall de entrada y, posteriormente, de nueve fotos de los pisos 4°, 5° y 6° en donde Virasoro gestionaba su "organización inteligente y de inspiración generosa", según la descripción de la redacción de la revista (Fig. 4).

Virasoro consideraba que el hormigón armado imponía la recta y la geometría. En este sentido, en las imágenes interiores se puede observar el uso del cuadrado dentro de otros cuadrados en patrones geométricos presentes en el solado, en los rehundimientos de las paredes y el cielorraso, generando escalonamientos desde los bordes hacia el centro. El rectángulo se emplea también en el diseño como por ejemplo en las barandas del hall de entrada y en las aberturas del tambor de la cúpula. Estos diseños geométricos no solo se manifiestan desde una concepción espacial y constructiva interior, sino también en el mobiliario, como las mesas en la sala de muestra, cuya base utiliza el mismo recurso de escalonamiento (Fig. 5 y 6).

En este sentido, podríamos decir que el edificio La Equitativa del Plata representa un momento de transición en la arquitectura de Buenos Aires, fusionando principios matemáticos con una visión moderna que busca expresar el progreso técnico, la fuerza del trabajo y el dinamismo de la ciudad.

**Palabras finales**

Este trabajo busca ser el punto de partida para una investigación más amplia sobre la obra de Alejandro Virasoro y el rol de su empresa constructora en la transformación urbana de Buenos Aires entre mediados de la década de 1920 y 1935. En este

período, su estudio no sólo consolidó una producción arquitectónica significativa, sino que también operó bajo una estructura empresarial moderna, alejada de los modelos del siglo XIX.

La pregunta sobre si Virasoro fue o no un arquitecto moderno adquiere relevancia al considerar la dimensión organizativa de su práctica, ya que su modelo de gestión y producción reflejaba una visión innovadora que trascendía las estructuras convencionales de su tiempo. Sin embargo, su carrera empresarial se vio interrumpida con la crisis de los años '30, que lo obligó a liquidar su empresa constructora, abandonar la Sociedad Central de Arquitectos y trasladarse con su familia a Mar del Plata. A pesar del corto período en el que desarrolló su empresa constructora, su legado permanece en el paisaje urbano de Buenos Aires, con varias de sus obras reconocidas como parte del patrimonio arquitectónico nacional. Difundir su labor en el marco de su estudio y empresa resulta fundamental para una comprensión más amplia del desarrollo arquitectónico del período. Finalmente, se agradecen los valiosos comentarios de Horacio Torrent, que han enriquecido esta reflexión.

**Bibliografía**

Adagio, N. (1999). El arquitecto como artista urbano. El Proyecto Orgánico de la Comisión de Estética y Edilicia Municipal (1923-1925). *Estudios del Hábitat, 6* (30), 30-49.

Aletti, A. (2019). *La Diagonal: sociedad, historia y arquitectura : Buenos Aires s.XX*, Mecenazgo Cultural.

Di Pasquo, C. A. (1989). Virasoro. El arquitecto moderno de los años veinte. *CPAU, 1*.

Durán, C. (2017). *Arquitectura como Arte Público: Estado, arquitectos y cultura en la Revista de Arquitectura (Argentina, 1925-1943).* [Tesis de Maestría, Universidad Torcuato Di Tella].

Liernur, J. F. (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Fondo Nacional de las Artes.

Liernur, J. F. & Aliata, F. (Comps). (2004). *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Clarín Arquitectura.

Liernur, J. F. & Silvestri, G. (1993). *El umbral de la metrópolis: transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires 1870-1930*. Sudamericana.

Longoni, R., Pologna, E. & Álvarez Gelves, K. (2000). La modernidad "apropiada". Alejandro Virasoro y Mar del Plata, en los 50. *47 al Fondo*, *4* (5), 42-49.

Martín, J. X. & Peña, J. M. (1969). *Alejandro Virasoro*. IAA.

Ramos, J. (2004). Art Decó. En *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Clarín.

Ramos, J. (1986). El sistema art decó: centro y periferia. *Summarios*, *105*.

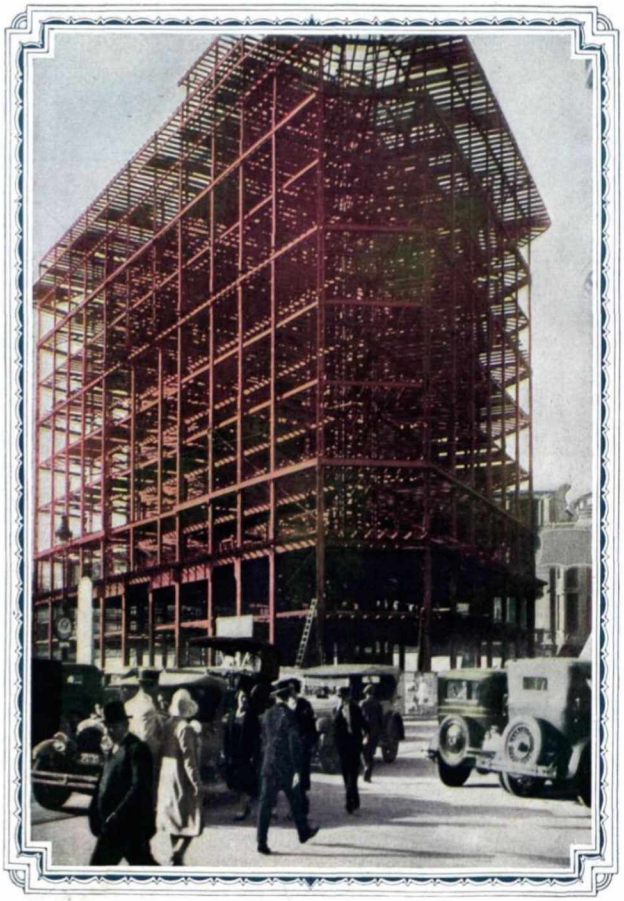



Figura 1. "Buenos Aires Monumental. Las imponentes construcciones de la diagonal Roque Saenz Peña". Fuente: *Caras y Caretas* (Buenos Aires) 1211929 n.° 1.580 - pág 77

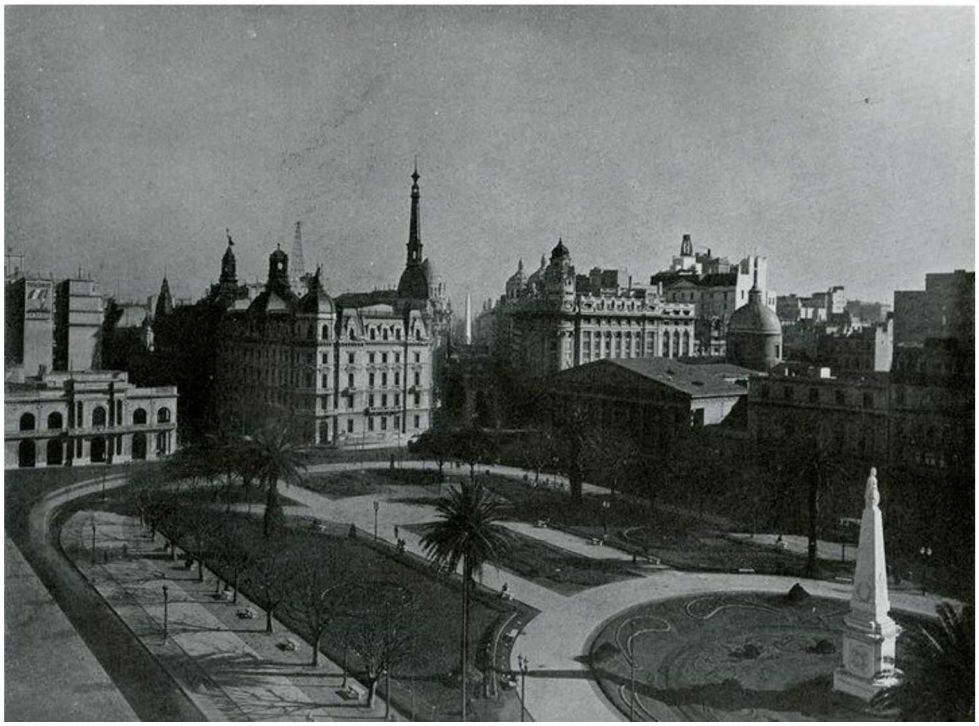


Figura 2. Perspectiva de la Diagonal Norte completa. El tambor y la cúpula de La Equitativa del Plata se asoman detrás del remate del Palacio Municipal. Al fondo, el obelisco. Fuente: AGN C-0575 - Año 1936.

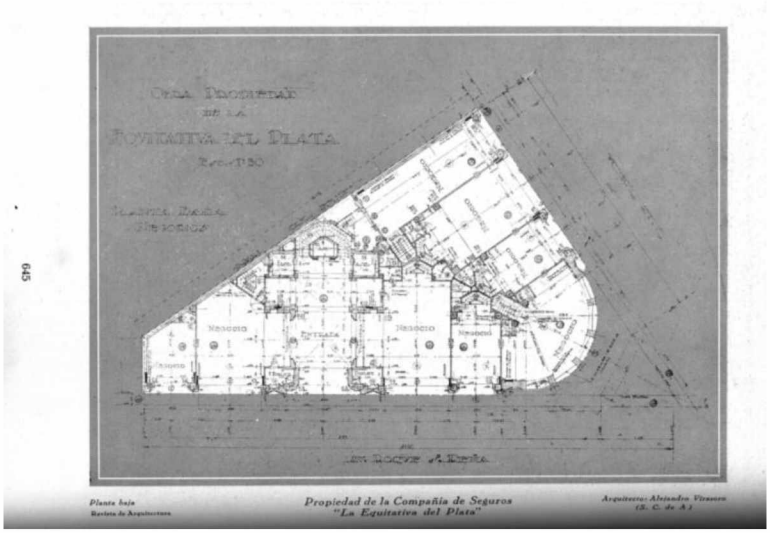



Figura 3. Planta baja. Propiedad de la Compañía de Seguros "La Equitativa del Plata".
Fuente: *Revista de Arquitectura*. Año XVI. Noviembre de 1930. N°119 pág. 645.

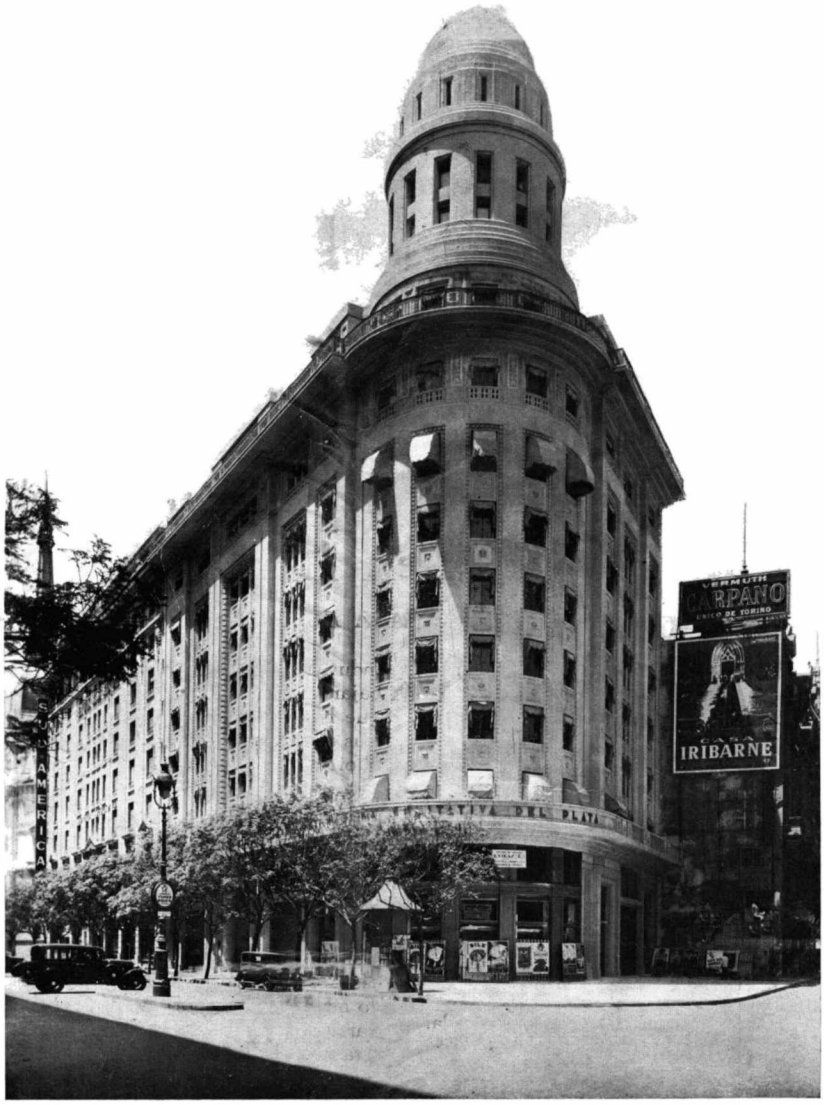



Foto Gómez

Casa de renta Diagonal Norte y Florida
Propiedad de La Equitativa del Plata
FACHADA
Arq ALEJANDRO VIRASORO

Figura 4. Casa de renta Diagonal Norte y Florida. Propiedad de La Equitativa del Plata. Fachada. Arq. Alejandro Virasoro
Fuente: Revista *Nuestra Arquitectura*. Año I. Diciembre de 1929. N°5 pág. 162.

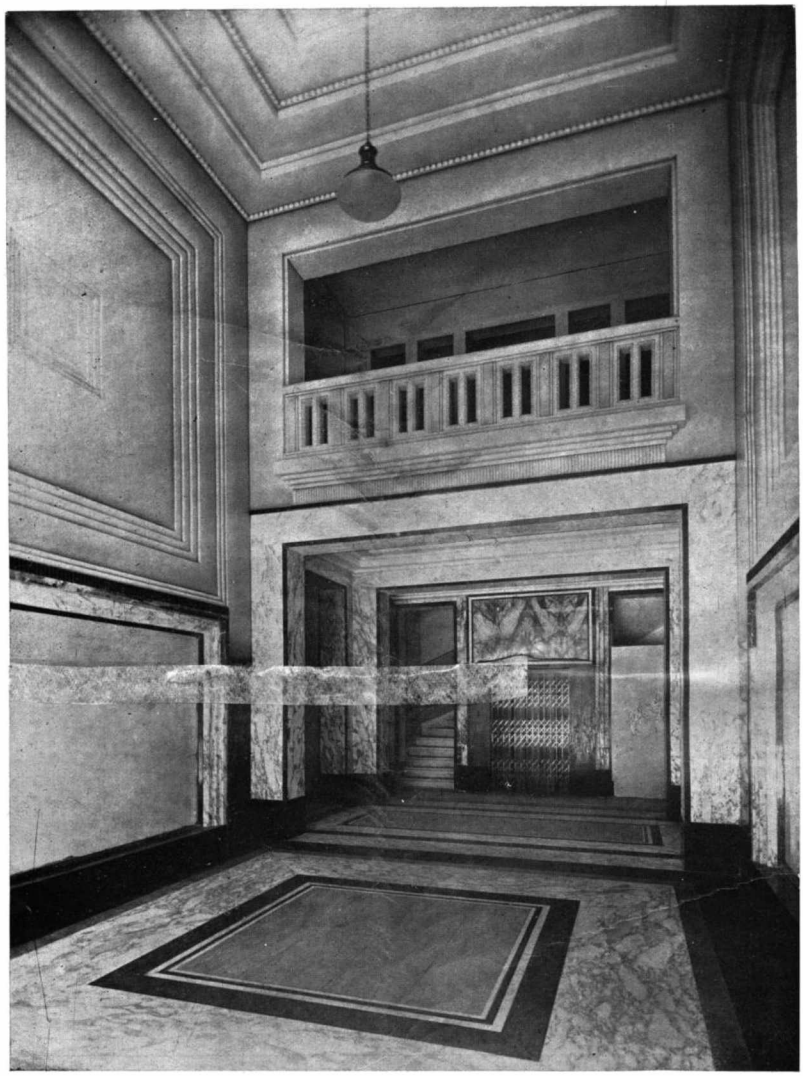


Foto Gómez

Casa de renta Diagonal Norte y Florida
Propiedad de La Equitativa del Plata
HALL DE ENTRADA
Arq. ALEJANDRO VIRASORO

Figura 5. Casa de renta Diagonal Norte y Florida. Propiedad de La Equitativa del Plata. Hall de entrada. Arq. Alejandro Virasoro
Fuente: Revista *Nuestra Arquitectura*. Año I. Diciembre de 1929. N°5 pág. 170.



# PERSPECTIVAS HISTORIOGRÁFICAS

# Genealogías hacia ningún lado: la Escuela de Chicago en la historiografía de la arquitectura moderna

**Virginia Bonicatto**
HITEPAC, UNLP-CONICET
virgibonicatto@gmail.com

**Sebastian Malecki,**
UNC-CONICET
j.sebamalecki@gmail.com

## I

Desde finales de los años setenta, las construcciones historiográficas en torno a la arquitectura moderna fueron puestas en revisión, poniendo de manifiesto cómo las historiografías habían construido la noción de "movimiento moderno" y cómo esta se asentaba en una narrativa histórica teleológica y monolítica. En este sentido, un trabajo pionero fue el de Mario Manieri Elia (2000), publicado originalmente en 1977, que, frente a las construcciones reduccionistas que las historiografías habían construido sobre la figura de William Morris, mostraba las complejidades y contradicciones de este, a los que seguirían los estudios de Manfredo Tafuri (1980) y el de Maria Luisa Scalvini y Maria Grazia Sandri (1984).

En la línea abierta por Manieri Elia, nos interesa problematizar la noción de "escuela de Chicago". Diversos trabajos han historizado el término, mostrando significativos desplazamientos en su significado (Brooks, 1966; Van Zanten, 1990). Por ejemplo, el primero en acuñar dicha frase fue Tallmadge en un artículo de 1908, pero allí se refería a la producción de una arquitectura doméstica. Por contrapartida, fue Sigfried Giedion en *Espacio, tiempo y arquitectura* (2009) que le dio la connotación más conocida, aquella que remitiría a una *escuela* y cuyos logros más notorios serían los rascacielos. Pero distintos trabajos posteriores, proponían diferentes

configuraciones y extensiones del término. A tal punto que ha llegado a decirse que existiría una primera Escuela de Chicago y una segunda y a tener que diferenciar a estas de una supuesta "Escuela de la pradera". Como sugiere Van Zanten (1990), parecería que cada generación de historiadores construyó su propia noción de "escuela de Chicago". En esta ponencia, no nos interesa precisar la extensión o realidad de este término, sino la de indicar su función en la estructura narrativa.

Así, nos preguntarnos ¿qué papel cumplió el término "Escuela de Chicago" en las historiografías canónicas del "movimiento moderno", particularmente en la de Henry-Russel Hitchcock, Nikolas Pevsner, Sigfried Giedion? Es decir, ¿qué función tuvo en dichas narrativas? Tras unas primeras lecturas del corpus elegido, emerge, incluso, una pregunta más básica que acá se plantea de forma provocativa: ¿por qué incluir a la Escuela de Chicago dentro de los "orígenes" del "movimiento moderno"? La hipótesis tentativa que quisiéramos poner a consideración es, por un lado, que dicha Escuela parecería no cumplir ningún papel relevante en las narrativas sobre los orígenes y desarrollos del "movimiento moderno", en tanto en ninguno de los textos analizados se establece algún tipo de vínculo o conexión entre la producción de rascacielos en Chicago y el surgimiento de la arquitectura moderna en Europa -*locus* por excelencia de ésta, Frank Lloyd Wright podría ser ese vínculo, pero las obras que de él llegaron a Europa fueron de arquitectura doméstica-. Más aún, en general coinciden, particularmente Hitchcock (2015) y Giedion (2009), en que luego de un primer momento de fuerte creatividad, hacia la primera década del siglo XX, la construcción de rascacielos entró en una fase regresiva y de carácter "academicista". Por otro lado, se podría pensar que su incorporación se enlazaba fuertemente con aquella mirada sobre el "movimiento moderno" que lo vinculaba en sus comienzos a los desarrollos de la ingeniería y de los nuevos métodos constructivos. Pero aún en este punto no se ofrecen evidencias de que las construcciones con esqueleto de acero realizadas en Chicago tuvieran algún tipo de impacto en Europa. Sobre todo, cuando se señalaba con mucho más detenimiento

los avances de la construcción en hierro en Inglaterra y Francia (o el peso que tuvieron grandes logros ingenieriles como el Palacio de Cristal o la Torre Eiffel). Posiblemente, esta incorporación se debiera a que fue en los rascacielos fueron pioneros en emplear la separación entre estructura portante y muro, elemento central para cualquiera de las historiografías.

II

Henry-Russel Hitchcock (1903-1987) estudio arquitectura en Harvard. Luego de un viaje por Europa publicó la primera historiografía sobre la arquitectura moderna en inglés en 1929. Su texto *La arquitectura moderna* (2015) no ha recibido la atención crítica que se merece, sobre todo porque el libro adelanta, por lo meno en parte, los argumentos que Pevsner y Giedion iban a desarrollar en sus trabajos. De forma esquemática, Hitchcock sostenía que durante el siglo XIX se produjo una desintegración en la arquitectura que llevó a una división entre arquitectura e ingeniería o construcción. Situación que comenzó a revertirse a partir de una reintegración de la construcción y la ingeniería con la arquitectura, particularmente en Inglaterra y Francia. De esta reintegración surgiría la "arquitectura moderna".

De todas formas, el argumento planteado por Hitchcock era más sofisticado, por lo que conviene reponerlo brevemente para poder entender el lugar que le asignaba a Chicago -prácticamente no se refiere a una "escuela" de Chicago-. En tal sentido, el historiador norteamericano sostenía que, luego de la finalización del gótico en el siglo XIII, los estilos arquitectónicos que siguieron deberían entenderse como "formas subsidiarias de un `estilo moderno´" (Hitchcock, 2015, p. 23). Con el Romanticismo del siglo XVIII se produjo la división entre arquitectura (arte) e ingeniería. La "nueva tradición" nacería como parte de la "fase racionalista del eclecticismo de estilo", al lograr una nueva síntesis (Hitchcock, 2015, p. 33). Para Hitchcock, la gran figura en este proceso era Henry Hobson Richardson. Pero al tiempo que en Europa se daban dos transiciones -una en Inglaterra con la artesanía

y otra en Francia, con la construcción metálica (Hitchcock, 2015, p. 105)-, en Richardson todo eso ya se conjugaba. Y de éste seguían dos de las principales líneas de la "nueva tradición" en los Estados Unidos: Frank Lloyd Wright y los rascacielos. En tal sentido, sostenía que Wright "está al final de una línea de arquitectos a los que (...) debe mucho. (...) antes que nadie a Richardson, [que] le allanaron el camino en una época en que la Nueva Tradición no existía en Europa" (Hitchcock, 2015, p. 133).

Por otra parte, Hitchcock sostenía que "las posibilidades de ese tipo de edificio [el rascacielos] apenas vislumbradas en el presente siglo, están aún por desarrollar por parte de los Nuevos Pioneros en el futuro" (Hitchcock, 2015, p. 133). Pero aquí volvía a tomar protagonismo Richardson, cuya iglesia de Brattle Square (Boston, 1870) anticipaba en una generación "las características del estilo maduro de Berlage en la Bolsa de Ámsterdam" (Hitchcock, 2015, p.134). Más aún, para Hitchcock "en el almacén mayorista de Marshall Field de Chicago, Richardson creó un edificio [que] indicó el camino que llevaría a los primeros y mejores rascacielos" (Hitchcock, 2015, 135). De tal forma, fue en Chicago donde la "escuela" de Richardson "encontró su prolongación más significativa" (Hitchcock, 2015, p. 136). Pero luego de un período de gran creatividad, la producción de rascacielos entró en una vía "equivocada" (Hitchcock, 2015, p. 137). Así, como en el Chicago Tribune "no han conseguido más que ocultar los logros estéticos inconscientes de sus ingenieros" (Hitchcock, 2015, p. 133).

Por último, vale la pena señalar que, para Hitchcock, la principal innovación del rascacielos, era el esqueleto de acero, que era todavía una novedad para 1929. Advertía que "los rascacielos realizados en Europa apenas son rascacielos en el sentido norteamericano. (...) Es más, aunque en Europa el uso de la construcción con esqueleto de acero está aumentando (...), hasta la fecha [1929] solo ha recibido una expresión adecuada a muy pequeña escala" (Hitchcock, 2015, p. 241).

En 1932, Hitchcock y Philiph Johnson publicaron *The International Style*. En esta obra, que resumía y esquematizaba su libro anterior, la Escuela de Chicago era nombrada de forma explícita, aunque ocupa un lugar marginal, en referencia a Wright, pero también a Richardson. Siguiendo el camino abierto por éste, fue que "Root y Sullivan dedujeron los principios de construcción en acero de los rascacielos". Pero "su trabajo de los ochentas y noventa en Chicago es todavía muy poco conocido" (Hitchcock y Johnson, 1984, p. 41).

III

Sigfried Giedion nació en Suiza en 1880. Estudió ingeniería y mecánica en Viena para trasladarse luego a Múnich, donde realizó estudios de posgrado en historia del arte, bajo la influencia de Heinrich Wölfflin. En 1938, Walter Gropius invitó a Giedion a pronunciar las conferencias Eliot Norton en Harvard. En base a esas conferencias, Giedion publicó en 1941 *Espacio, tiempo, arquitectura*. Con una perspectiva formalista y visibilista, el libro construía una genealogía sobre la emergencia de la arquitectura moderna como parte del "espíritu de la época". Siguiendo un esquema parecido al de Hitchcock, Giedion sostenía la existencia de un cisma entre técnica y arte que llevó a la necesidad de una nueva arquitectura. En este contexto, señalaba que "los ingenieros fueron invadiendo paulatinamente el terreno de los arquitectos" (Giedion, 2009, p. 231).

*Espacio, tiempo, arquitectura* dedicaba un extenso capítulo a la "evolución americana". Allí, destacaba la creación del *balloon frame* -como anticipo del esqueleto de acero, aunque no si indicara cómo se pasó de uno a otro- y su vínculo con la industrialización de la vivienda. En el apartado sobre la Escuela de Chicago, Giedion señalaba que "el mayor crecimiento de la Escuela de Chicago se produjo entre 1883 y 1893" (Giedion, 2009, p. 372). Pero, además, que "la Escuela de Chicago está estrechamente ligada a la creación del edificio de oficinas moderno: en otras palabras, a la creación de un centro administrativo" (Giedion, 2009, p. 373). Para

Giedion, "toda clase de problemas ingenieriles se incluyeron en la solución alcanzada en los edificios de Chicago, y el fundador de la escuela, William Le Baron Jenney, era ingeniero antes que arquitecto" (Giedion, 2009, p. 373). Para el historiador, Jenney fue un héroe olvidado por la historia, un creador con un rol significativo. Giedion lo ubicaba en el papel de un héroe anónimo que supo dar a los jóvenes la formación que necesitaban. Como parte del estudio de Jenney, al que considera el germen de la Escuela, estuvieron los que construyeron Chicago, como Sullivan, Roche, Holabrid, Burnham y Root. El esqueleto de hierro, al que Giedion llamaba también "construcción de Chicago", era algo que entendía como típico de la Escuela, como si no hubieran existido en otros puntos. La importancia que le otorgaba al sistema constructivo era porque en la producción de esta Escuela veía por primera vez desaparecer el dualismo entre construcción y arquitectura, entre arquitecto e ingeniero. Pese a ello, la influencia de la Escuela de Chicago "quedó interrumpida por el influjo del eclecticismo" (Giedion, 2009, p. 392). Más aún, "algunos de sus edificios podrían haber servido de revelación para la generación europea en ascenso; sin embargo, no consiguieron influir en los grupos equivalentes de su propio país" (Giedion, 2009, p. 393).

Por último, y señalando los resultados del concurso del Chicago Tribune de 1922 -particularmente el proyecto de Gropius-, Giedion señalaba que "todo el proyecto parece salido de la Escuela de Chicago, pero en realidad las ventanas Chicago y sus rascacielos eran desconocidos en Europa. Esta coincidencia, señala -el modo en que estos dos hombres llegaron por separado a soluciones similares-, muestra que la Escuela de Chicago realmente estaba `impregnada del espíritu de la época´" (Giedion, 2009, p. 394).

Antes de pasar a las conclusiones, conviene reponer muy brevemente *Pioneros del diseño moderno* de Pevsner, ya que resulta un buen contraste con las producciones de Hitchcock y Giedion. En el libro de Pevsner los desarrollos en los Estados Unidos

tienen un rol marginal, ya que está centrado sobre todo en Inglaterra y Alemania. En el capítulo dedicado a la ingeniería y la arquitectura durante el siglo XIX, las menciones a los rascacielos de Estados Unidos apenas si abarcan dos páginas; lo hace a continuación de mencionar los avances en la construcción en acero, principalmente la construcción de la Torre Eiffel. Si bien menciona a Richardson y a Jenney, presenta a Sullivan como figura central: "queda reservado para Sullivan el prestar atención a la voz del acero. El resultado es el *Wainwright Building de St. Luis*, piedra fundacional del Movimiento Moderno" (Giedion, 2009, p. 130). No es mucho más lo que agrega sobre la Escuela de Chicago, a la cual no menciona en dichos términos. Pero, lo más sorprendente de todo, es que Pevsner, de forma axiomática, señalaba al *Wainwright Building* como "piedra fundacional" del movimiento moderno, sin otra explicación, como si fuera una verdad de Perogrullo. La sentencia axiomática podría ser indicador de hasta qué punto se había naturalizado el término "escuela de Chicago".

## IV

A modo de conclusión, quisiéramos señalar algunas cuestiones. Por una parte, y como señala Panayotis Tournikiotis (2001), el tipo de historiografía construida por Hitchcock se desentendía de todo contexto social y político. Además, no dejaba de ser una historia "operativa". En el relato, Estados Unidos tenía un papel central pero efímero en el surgimiento de la arquitectura moderna. Allí, la figura central era Richardson quien marcó el camino para la emergencia de los rascacielos y de Wright. Así, lo nuevo encontraba su fundamento en continuidad con el pasado. Dos cuestiones más: por un lado, la innovación constructiva más importante, el esqueleto de acero, que habría permitido la reintegración de la ingeniería en la arquitectura, no tenía la Europa de 1920 el desarrollo que tenía en los Estados Unidos. Así, el esqueleto de acero parecería generar una genealogía que llegaba a ningún lado. Por otro lado, a un primer momento de verdadera innovación, le habría

seguido otro de decadencia y de regresión hacia formas -o estilos- más "académicos" que desvirtuaron esa primera etapa.

Además de ello, y como hemos intentado mostrar en la historiografía de Giedion, EEUU también tenía un papel importante. Se destacaba la cuestión del desarrollo industrial, la invención del *balloon frame*, la planta abierta de la vivienda tradicional, la Escuela de Chicago y la producción de Frank Lloyd Wright. En este sentido, resulta interesante señalar algunas cuestiones: por un lado, Estados Unidos era indicado como un sitio de innovación, en tanto fue allí que los avances de la ingeniería dieron lugar a una síntesis con la arquitectura. Pero estos avances encontraron un freno y una regresión, particularmente luego de la exposición colombina de Chicago de 1893. Se lo podría pensar como un breve destello de creatividad interrumpido por el triunfo del eclecticismo. Por otra parte, Giedion señalaba en varias oportunidades que los avances de la Escuela de Chicago, y de los rascacielos en general, no era conocido -o era poco conocido- en Europa, por lo que surge la pregunta de cómo ese breve destello puede ser pensado como parte de la emergencia de la arquitectura moderna. Por supuesto, Giedion lo refería esto a un muy metafísico "espíritu del tiempo" que habría hecho surgir iguales soluciones en diferentes lados simultáneamente, casi como por arte de magia. Por último, Giedion fue el responsable de acuñar el término "Escuela de Chicago", pero en su texto la extensión de este término -por lo demás no demasiado tematizado- parecería reducirse a la figura de Le Baron Jenney. Así, más que una escuela, podría haber sido el "atelier Le Baron Jenney", más teniendo en cuenta que sus "discípulos" no siguieron el camino abierto por él.

Para concluir, podríamos sintetizar algunas cuestiones. En primer lugar, los tres autores elaboran una estructura narrativa histórica similar, en la que, a un primer momento de separación entre arquitectura e ingeniería, le sigue uno de "reintegración", que sería el momento de emergencia de la arquitectura moderna.

En segundo lugar, dentro de esa estructura, la "escuela de Chicago" era central pero paradójica. Central porque resultaba en las primeras construcciones que usaban un esqueleto de acero, como parte de las nuevas técnicas constructivas que desarrolló la ingeniería. Pero paradójico porque los avances que se dieron en Chicago no eran conocidos por fuera de Estados Unidos, como reconocían Hitchcock y Giedion. Es decir, un "origen" que no iba a ningún lado. Esto se acentuaba aún más porque en Giedion y Hitchcock el momento creativo y original de Chicago resultaba ser bastante breve, ya que el avance del eclecticismo supuso un freno y retroceso. En tercer lugar, cada uno de los autores analizados postulaba su propio "héroe" en relación a la Escuela de Chicago: Richardson para Hitchcock, Le Baron Jenney para Giedion, Sullivan para Pevsner. Así, la Escuela de Chicago era una suerte de significante vacío. Como ya ha indicado Van Zanten, cada historiador construía su propia escuela.

**Bibliografía**

Brooks, A. (1966). "`Chicago School: Metamophosis of a Term, en *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol 25, num. 2, 115-118.

Giedion, S. (2009). *Espacio, tiempo y arquitectura*, Editorial Reverte, Barcelona.

Hitchcock, H.-R. (2015). *La arquitectura moderna. Romanticismo y reintegración*, Editorial Reverte, Barcelona.

Hitchcock, H.-R. y Johnson, P. (1984). *El estilo internacional: arquitectura desde 1922*, Galeria -Librería Yerba, Murcia.

Manieri Elia, M. (2000). *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona.

Scalvini, M. L. y Sandri, M. G. (1984). L'immagine storiografica dell'architettura contemporánea da Platz a Giedion, Officina Edizioni, Roma.

Tafuri, M. (1980) *La sfera e il labirinto: avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70*, Torino, Einaudi.

Tournikiotis, P. (2001). *La historiografía de la arquitectura moderna*, Mairea / Celeste, Madrid.

Van Zaten, D. (1990). "Chicago in Architectural History", en *Studies in the History of Arts*, vol 35, 91-99.

# Los rascacielos como piezas urbanas de composición monumental. Transferencias e interferencias transcontinentales (1921-1971)

**Eduardo César Gentile**
HiTePAC-FAU-UNLP
proun099@gmail.com

## Domar al *individuo anárquico:* Francia (1891-1922)

No resultó nada fácil domar a ese *individuo anárquico*, empleando la feliz expresión de Manfredo Tafuri,[258] "acontecimiento" inicialmente excepcional que es el rascacielos en su formulación originaria, cuyo nacimiento tanto entusiasmo historiográfico alcanzó. (Giedion, 1941), (Benévolo, 1963). (Condit, 1964.) El sentido del verbo domar lo empleo en el sentido de someter el diseño del rascacielos a los principios disciplinares que regían la producción teórico-practica de los proyectos de arquitectura (Lucan, 2024).

En el caso de Francia, la aceptación disciplinar fue solo a regañadientes y en carácter de excepción. En efecto, se deploraba aquello que era corriente en los Estados Unidos: que las fuerzas económicas fuesen el estímulo y rigieran crudamente el proyecto del edificio y la imagen urbana resultante,[259] dejando para la expresión artística un estrecho margen de libertad. Sin embargo, las presiones para aceptar el rascacielos no dejaban de manifestarse, habida cuenta de contar con los medios técnicos que habían posibilitado el desafió de la torre Eiffel. (Fitz, 1907)

La *Ecole des Beaux-Arts* parisina introdujo el sujeto del rascacielos en 1891 a través de un concurso denominado *Prix de reconnaissance des architectes américains.* El programa se titulaba *Une maison à un nombre considérable d'étages.* (U.A., 1892) y

[258] La expresión aparece en el texto "La montaña desencantada. El rascacielos y la Ciudad" (Tafuri, 1975: 289,390).
[259] El rechazo en Francia puede consultarse en (Gimbal, Itinéraire littéraire en France d'une architecture hostile; le gratte-ciel entre fiction et réalité (1893-1930), 2020)

(Deperthes, Beaux-Arts de Paris) Mas allá de la reticencia de la *Ecole* en favorecer al rascacielos como programa de los concursos escolares, los arquitectos norteamericanos formados en aquella institución aplicarían al regresar a su país aplicarían creativamente al rascacielos los valores y criterios de la cultura *beaux-arts* (Carlhian & Ellis, 2014).

Podemos concluir que poco después de iniciado el siglo XX, el edificio en altura en Francia no atraía a los arquitectos hasta que Auguste Perret y Le Corbusier no lo instalaran el mismo año de 1922: el primero como piezas a emplazar sobre el ultimo *enceinte* de Paris y el segundo como parte de su propuesta de *Ville Contemporaine* (Fig.1).

**El giro monumentalista norteamericano y alemán en la década de 1920**

Entretanto en la Alemania de Weimar el rascacielos cobró un significado totalmente diverso respecto tanto a los Estados Unidos como a Francia. Una muestra del desprecio que en la inmediata posguerra se tenía por aquel es la nota de Martin Mächler titulada "Zum Problem des Wolkenkratzers" [Sobre el problema del rascacielos] (Mächler, 1920-1921):

América no es una expresión de un asentamiento planificado y sensato en beneficio de un pueblo reunido en una gran ciudad, sino más bien la idea grabada en piedra del despiadado empresario totalmente capitalista, cuyo esfuerzo sólo apunta a obtener enormes ganancias en el país; bienes materiales. [...] La multitud de tales existencias condujo a la formación de distritos enteros de rascacielos, que ofrecen una imagen muy interesante desde el exterior y desde arriba. Sin embargo, desde el punto de vista de los económicamente débiles, las condiciones en términos de aire y luz, tanto en el interior como en el interior, en combinación con el tráfico lento, pueden describirse como francamente desoladoras.

Como ha señalado Julie Gimbal (Gimbal, La quête du monumental à travers les concours d'architecture de l'entre-deux-guerres, 2009):

Alemania se compromete a transmitir la imagen de un país fuerte y autónomo a través de su actividad constructiva, y el rascacielos pronto penetra en la cultura de la República de Weimar: "Nada podría expresar esto mejor que un distrito de 'torres comerciales' anunciando claramente que los alemanes no están muertos, que pueden trabajar y encontrar los nuevos instrumentos de su renacimiento. Nada convence más que la arquitectura" [señalado en 1920 por Bruno Möhring en una conferencia en la Academia prusiana de arquitectura].

Precisamente fue Bruno Möhring el impulsor en noviembre 1921 del concurso para el rascacielos junto a la estación de Friedrichstraße en Berlin (Behne, 1922-1923). Tafuri (Tafuri, 1975: 405) señala que "las investigaciones y los debates sobre el uso del edificio alto para oficinas, [estaban] al orden del día en la Alemania de postguerra" y agrega

Como más tarde Hegemann, Max Berg, por entonces Stadtbaurat de Breslau, piensa en un uso completamente excepcional del rascacielos, en relación con los puntos clave de la ciudad terciaria (...) los estudios de Adolf Behne y de Max Berg sobre las relaciones entre la falta de viviendas y la posibilidad de reestructurar los antiguos centros mediante la concentración en unos pocos lugares estratégicos, de la fuerza de trabajo terciaria con la consiguiente liberación de ingentes cantidades de metros cúbicos habitables en el corazón mismo de la ciudad. Las propuestas de Berg para el centro de Breslau, publicadas en 1920 en el «Stadtbaukunst», son ejemplares a este respecto. (Fig. 2,)

Ese mismo año, 1922, y como balance de la experiencia alemana Hegemann y Peets (Hegemann & Peets., 1922: 142) señalan "En Europa, sobre todo en Alemania, donde la zonificación de las ciudades se ha llevado al extremo, la exclusión de los edificios

de más de cinco o siete plantas ha introducido líneas de horizonte muy uniformes, pero también una gran monotonía. En la actualidad se están haciendo enérgicos esfuerzos para romper esta monotonía mediante un uso hábil y suficientemente regulado de los rascacielos". Por contraste, en los Estados Unidos, "El empleo inteligente del rascacielos en el diseño urbano será la contribución más valiosa de Estados Unidos al arte cívico".

Este texto sería una de las piezas claves del *desembarco* del rascacielos en los proyectos para la Plaza de Mayo entre 1921 y 1927, apareciendo citado en la bibliografía del libro del PO. Según señalara Ramon Gutiérrez, Martín Noel poseía en su biblioteca textos de Hegemann tanto en alemán como en inglés (Gutiérrez, 2002).

En una línea afín a la que expone Hegemann sobre el uso del rascacielos debemos agregar la contemporánea propuesta de Eliel Saarinen para el Lakefront de Chicago, que se presentó como una continuidad con el Plan de Daniel Burnham de 1909. Saarinen había arribado a esta ciudad con motivo de obtener en diciembre de 1922 el segundo premio en el concurso para el rascacielos del Chicago Tribune. Refiriéndose al plan de Burnham Saarinen escribió (Saarinen, 1923):

Esta posibilidad de hacer de Chicago una ciudad hermosa en una escala verdaderamente grandiosa fue visualizada de la manera más sorprendente por el Sr. Burnham en el plan de la ciudad que elaboró hace unos quince años. Es un proyecto espléndido y grandioso y debería ser adoptado en su totalidad como base para una recreación racional de Chicago. (...) El sueño de Burnham pareciera haber corrido la misma suerte que la mayoría de los sueños bellos de estos días. Su realización se retrasa hasta que es demasiado tarde; o bien su magnificencia y belleza son tan abrumadoras que uno pierde la fe en ellas.

Su proyecto para el Lakefront retomaría este espíritu "Con su frente lacustre de unas veinte millas, excluyendo los suburbios, no conozco ninguna otra ciudad que

presente una oportunidad tan abundante para el desarrollo monumental y pintoresco". El empleo del rascacielos en esta propuesta se concreta en la intervención en el Grant Park. Saarinen señala:

Al fondo del lado norte de la Grant Plaza y en línea con el Grant Boulevard, el hotel mencionado anteriormente se elevará, más alto que los edificios a ambos lados de este. De este modo, conseguimos un buen ritmo y *crescendo* en las relaciones de altura. El hotel es mucho más alto de lo que permite el código de construcción de Chicago. Pero en aras de la belleza de la ciudad y de una vista impresionante de la misma, es feliz que se hagan excepciones en un caso como este. Otro edificio alto, la Torre de Chicago, como ya he mencionado, la he planteado en el extremo sur del bulevar de más de dos millas de largo. Esto también es para aumentar el efecto monumental de Grant Park.

Si bien Saarinen reúne estímulos de Peter Behrens, Joseph Stübben y Camilo Sitte, sus referencias al paisaje urbano parisino como ideal para la *City Beautiful* son explícitas. Continua Saarinen

¿Por qué, entonces, vacilar en crear en el corazón de Chicago un lugar consagrado a las artes y a los intereses culturales, y al mismo tiempo esforzarse por convertirlo en un conjunto monumental que con su entorno se convierta en el futuro para Chicago y América lo que el Louvre con la Plaza de la Concordia y los Campos Elíseos son para París y Europa?

Tafuri (Tafuri 1975: 420) señala que Saarinen "Interpreta, en efecto, la tipología del rascacielos en un sentido completamente contrario al de toda la experiencia americana. No una estructura en la que se materialice la ideología del *laissez faire* ni, por lo tanto, una imagen de la competencia entre las grandes concentraciones comerciales, sino un elemento capaz de poner bajo control formal a todo el conjunto urbano". En relación con el Plan de Burnham agrega Tafuri (página 425)

"Saarinen alaba con gran énfasis, y en diversas ocasiones, el plan de Burnham para Chicago, criticándolo únicamente en cuanto que el urbanista americano no ha querido tener en cuenta las posibilidades intrínsecas a la tipología del rascacielos. El Lakefront Developrnent Project intenta, así, una especie de injerto, sobre la base del plan de Burnham, de las cualidades intuidas por éste en la realización del Flatiron de Nueva York"

**Los rascacielos en las propuestas para el *riverfront* porteño como medio de eliminar el indeseado palimpsesto urbano (1923-34)**

...la Comisión consideró que, dentro del plan general de obras edilicias, la reforma de la Plaza de Mayo debía tratarse especialmente, no sólo porque así corresponde a su importancia tradicional, sino porque debiendo ella mantener en el futuro su carácter de plaza principal, el estudio de su transformación debería tener como primera finalidad el de convertirla en un verdadero exponente de la grandeza nacional.

(Noel & Edilicia., 1925)

Las últimas dos de las ocho propuestas alternativas elaboradas para la transformación de la Plaza de Mayo dentro del marco del denominado *Proyecto Orgánico para la Urbanización del Municipio. Plan Regulador y de Reforma de la Capital Federal* (en adelante PO) por la *Comisión de Estética Edilicia* (CEE)[260] consistieron en sendos *esquissses* para una gran composición urbana que incluía dos rascacielos gemelos destinados a alojar -en cuarenta mil metros cuadrados cada uno. sendas sedes ministeriales (Liernur J. F., 1980), (Gutiérrez, Ramón y Berjman,

[260] La CEE funcionó entre abril de 1923 y 1925 y fue creada y presidida por Carlos Noel (Intendente de la ciudad de Buenos Aires, designado en 1922 por Marcelo Torcuato de Alvear al momento de asumir el cargo de presidente electo de la Republica), estando integrada por figuras provenientes de diferentes ámbitos institucionales: el ingeniero Sebastián Ghigliazza por el MOP, Rene Karman por la Escuela de Arquitectura que dependía entonces de la Facultad de Ciencias Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires, el arquitecto Carlos Morra representando a la Sociedad Central de Arquitectos y el arquitecto Martín Noel (hermano de Carlos).

Sonia, 1985); (Suarez, 1986) (Gorelik, 1998) (Gutiérrez, 2002), (Gentile, 2004). Los planos donde se ubican los rascacielos están firmados por Rene Villeminot el 23 de octubre de 1923.[261] No se trataba de introducir el rascacielos en Buenos Aires; tanto el *Railway* (1907-1910), como la Galería Güemes (1912-1915) y el Barolo (1919-1923) se le anticiparon (Bonicatto, Escribir en el cielo: relatos sobre los primeros rascacielos en Buenos Aires (1907-1929), 2011), (Bonicatto, Un lugar para la excepción. Problemáticas en torno a la ubicación del rascacielos en Buenos Aires (1909-1929), 2011). Sin embargo, constituían "acontecimientos", "individuos anárquicos" y por ello, no casualmente, Villeminot los ignora en sus dibujos, al igual que los rascacielos del *Loop* de Chicago no aparecen en el Plan para Chicago realizado por Daniel Burnham y Edward H. Bennett (1906-1909) (Fig. 3.).

La monumentalización de la puerta fluvial continuó en 1927 con la propuesta del arquitecto uruguayo Jorge B. Hardoy, (Hardoy, 1927) diplomado en la *Ecole des Beaux-arts* de Paris, en 1922 (Crosnier Leconte, Hardoy, Jorge, 2014) habiendo sido alumno del atelier de Leon Jaussely. Su propuesta presenta ciertos nexos conceptuales y formales con la de Villeminot a la vez que con las preocupaciones funcionales de Saarinen según las expusiera en su propuesta para el *Lakefront* de Chicago. La propuesta. desplazando el foco hacia el área comprendida entre las avenidas Alem y el borde portuario, aspiraba a que la construcción de "una vasta explanada central" y los edificios a emplazar en ella formarían "una imponente y grandiosa composición, a la par que una incomparable «façade de ville», digna de las que en viejas ciudades de Europa nos legara el pasado". (pág. 447)

Le Corbusier había comprobado antes de su llegada a Buenos Aires el clima profrancés que compartían las elites porteñas "¡París! Es un espejismo para el

[261] Este profesional, segundo Grand Prix de la École en 1908, radicado en la Argentina, donde llegara en 1909 al haber ganado un concurso para el Policlínico San Martin. Hacía una década que era profesor de arquitectura en la Escuela porteña junto a René Karman (quien formaba parte de la CEE) e integraba la planta permanente de la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas de la Nación, dentro de la cual desarrolló una vasta serie de proyectos en gran parte construidos. Véase (Franchino, 2016) (Crosnier Leconte, L'influence des Beaux-arts à travers le monde, 2022)

argentino. El argentino que no debe preocuparse para "hacer América", es decir, ganar dinero, comparte su vida y sus pensamientos entre su patria y Francia." Su amigo Raúl González Garaño le había facilitado una copia del libro del PO de la CEE (Liernur & Pschepiurca, Precisiones sobre los proyectos de Le Corbusier en la Argentina, 1987). A sabiendas del rechazo que produjo el Plan Voisin, Le Corbusier instaló los rascacielos sobre una plataforma elevada sobre la cota del rio de la Plata, frente mismo a la Plaza de Mayo.

Planto los rascacielos de la ciudad de negocios en alineamientos majestuosos sobre la plataforma de cemento armado [...] Toda la ciudad, hasta ahora enclaustrada dentro de sus calles opresivas, *se abre sobre el mar,* a plena luz, en plena libertad, en pleno goce. (Corbusier, Precisiones respecto a un estado acutal de la arquitectura y del urbanismo, 1978)

En el ordenamiento urbano de la Plaza de Mayo y el *riverfront* intervinieron separadamente durante el periodo 1932-43 la DGA del MOP y un nuevo organismo creado en 1932 por el intendente José Guerrico, quien designó como director al ingeniero Carlos María della Paolera. La memoria acerca de las transformaciones propuestas para -la Plaza de Mayo reitera tópicos conocidos (Dirección del Plan de Urbanización, 1940)

La plaza de Mayo es el lugar tradicional de mayor jerarquía histórica *y* política con que cuenta Buenos Aires. Su urbanización debe responder pues a las exigencias de su función *y* de su tradición histórica. La Dirección del Plan de Urbanización concreta en este proyecto sus puntos de vista, concibiendo una forma de plaza abierta hacia las rutas del mar por donde nos llegaron la vida *y* el progreso nacional.

En un marco arquitectónico equilibrado, destacan sus masas dos torres gemelas como enérgica afirmación de lo que es la verdadera entrada a la capital de la república.

Podría decirse que la propuesta no aporta nada novedoso más allá del cosmético *aggiornamento* morfológico y lingüístico de los dos edificios en altura que flanquean la apertura de la Plaza. Pero, paradójicamente, cuando Carlos Maria della Paolera y su equipo de la Dirección del Plan de Urbanización conciben esta propuesta para las puertas de la República, la lógica del mercado a partir de aprovechar el ensanche de la avenida Corrientes y el remate perspectiva o en el Obelisco (dos intervenciones directamente ligadas a la oficina dirigida por Della Paolera) había creado otros rascacielos icónicos próximos a la plaza de Mayo, que balanceaban el *riverfront* hacia el norte.

A inicios de la década de 1940, las perspectivas para el *riverfont* de rascacielos parecen desvanecerse (se retomarían en los años '50 con el rascacielos Alas y el proyecto para Catalinas Norte). Las prioridades pasarán a ser la intervención para recuperar el carácter del masacrado Cabildo (si no la autenticidad o su tamaño originario) y el tránsito de la Casa Rosada de "adefesio arquitectónico" a ser demolido (algo que se comenzó en 1936 con su ala sur al construirse el Ministerio de Hacienda) a Monumento Histórico Nacional.

**Paris-Rio de Janeiro**

En la década de 1930 la presencia de los rascacielos como piezas ordenadoras de la composición urbana se tornó habitual. El proyecto de Agache (abandonado tras el golpe de Estado de octubre de 1931) para Rio de Janeiro fue realizado entre 1928 y 1930 (Prefeitura do Districto Federal, 1930) (Fig. 4). Pierre Bourdeix escribe en *L'Architecture d'aujourd'hui* "en un país latino cuyo genio propio es la medida, era necesario, por tanto, atemperar lo que el uso del rascacielos puede tener de exceso y desorden. De ahí la muy lograda y a la vez audaz composición de un conjunto imponente que cumple con las normas adecuadas." (Bourdeix, 1931).

En 1931, el crítico de arte francés Léonard Rosenthal convocó a doce arquitectos a participar en un concurso de ideas para estudiar una entrada monumental desde el Oeste a Paris en la Porte Maillot. Gran parte de las propuestas presentadas incluyeron -sin que se les solicitara específicamente- rascacielos para sedes corporativas. *La Construction Moderne* señala en una nota editorial del 27 de marzo de 1932: "Todos estos proyectos -y no excluyo ninguno- están marcados por un carácter de innegable grandeza, una grandeza que con gusto describiría como antigua. Dije: antigua y no: clásica. Lo clásico es pequeño, lo antiguo es grande." (Thubert, 1932) y Raymond Fischer en *L'Architecture d'aujourd'hui* de diciembre de 1931-enero 1932 comenta: "Le Corbusier presentó un proyecto muy interesante y bien estudiado, ha enviado un diseño realizado con mano maestra. Dos rascacielos bordean la avenida. [...] Se trata de una obra magistral digna de la tradición parisina" (Fischer, 1931-1932). La incorporación de rascacielos como hitos de composiciones monumentales se repetirá en el concurso organizado por la municipalidad para el desarrollo de la vía que vincula la Place de l'Etoile con la rotonda de La Défense (Louvet, 1932).

**Del *riverfront* a la Avenida Norte Sur porteñas (1932-43)**

Por lo tanto, los rascacielos como parte de propuestas de composición monumental volvieron a considerar el ancho vacío que provocaba la apertura de la avenida 9 de Julio, tras ser aprobado y comenzar a ser realizado el proyecto del ingeniero Della Paolera. Este, en 1934, había formulado ampliar el ámbito en el cruce con la avenida de Mayo, creando una gran plaza cívica y emplazando dos rascacielos *naturalmente* simétricos. La fuente probable es el proyecto de Perret para la Porte Maillot de 1931, frente al cual Della Paolera invierte la posición de los rascacielos, ahogando así la cúpula del Congreso Nacional. en tanto que Perret enmarcó con sus rascacielos el Arc de la Place de l'Etoile. En esta dirección se ubica asimismo el trabajo de la

propuesta de Ángel Guido en la cual sitúa cuatro enjutos rascacielos en el cruce de la avenida 9 de Julio y la avenida de Mayo (Guido, 1941), (Piccoli, 2017) (Fig. 5).

Las alternativas para intervenir arquitectónicamente en la denominada "avenida Norte a Sud" que por ley número 8855 de 1912 fueron varias, Una de ellas, concretada fue la realización del edificio para sede del Ministerio de Obras Públicas, que formaba parte a inicios de la década de 1930 de un plan abandonado tempranamente para construir torres ministeriales. No obstante, estimuló varias respuestas que tuvieron por protagonistas a los rascacielos monumentalizados dentro de composiciones urbanas. La propuesta realizada por Fermín Bereterbide, siguiendo los principios de Saarinen, se centra en resolver la cuestión del tráfico y los estacionamientos, a la vez que propone una serie de centros cívicos flanqueados por edificios sobre elevados (no necesariamente rascacielos), sin mencionar su uso (Bereterbide, 1932).

Por el contrario, Ernesto Vautier retoma su inicial idea para los rascacielos en la avenida Note a Sud, formulada -según él mismo lo afirmara- en 1922 (Vautier, 1933), idea que muestra que su conocimiento de los debates alemanes -estimulados y facilitados probablemente por su estadía en Europa (junto a Alberto Prebisch)- dejaron una notable huella. En efecto, el croquis de 1922 de indudable sabor expresionista pareciera concebido para competir en el concurso berlinés del rascacielos junto a la estación Friedrichstraβe (aunque Vautier menciona que su fuente de entonces había sido el rascacielos corbusierano). Vautier participó en el equipo de la CEE para el PO (Biblioteca del Congreso de la Nación Colección OEI/CEDODAL Fondo Ernesto Enrique Vautier, 2012) y fuera él mismo quien probablemente diera a conocer a los miembros de esta las propuestas de Hegemann.

En 1933, atendiéndose a las propuestas contemporáneas para la avenida, realizadas por Bereterbide y por della Paolera, Vautier se orientó al tema del tráfico y la

amortización de los gastos en expropiaciones. Pero, subyace un sentido estético monumentalista cuando afirma que "Este proyecto deberá, lógicamente, completarse con la fijación de líneas arquitectónicas obligatorias para las calles paralelas (...) que forman el fondo plástico de este ordenamiento de rascacielos y permiten apreciar su escala gigantesca".

**Retoños tardíos**

Cabe preguntarse ¿el rascacielos "domado" como pieza de composiciones urbanas desapareció junto al sistema *beaux arts*. del que terminó formando parte. o fue recuperado en otro contexto?

Podemos señalar como solitarias excepciones en la Argentina la propuesta para Catalinas Norte realizada por la Oficina del Plan Regulador de la Ciudad de Buenos Aires a fines de los años cincuenta (Liernur J. F., Area Central Norte. Reflexiones para una crítica, 1982) y las torres administrativas que surgieron de un concurso para el Centro administrativo y gubernamental de La Plata convocado en 1971 y realizadas por el equipo ganador de este, integrado por los estudios de Llauro-Urgell; Antonini-Schon-Zemborain, asociados con Moscato-Schere (Urgell-Penedo-Urgell | Estudio de Arquitectura, s.f.). Lo que merece destacarse es que tardíamente reaparecieron reminiscencias clásico-académicas en la memoria de los proyectistas (Antonini-Schon-Zemborain & Llauró-Urgell, 1973):

...el emplazamiento de las torres contribuye a armar espacialmente en la plaza Moreno al conjunto que se forma con el edificio municipal y la Catedral. La disposición simétrica de la plaza y de las torres del Centro Administrativo Gubernamental quita a estos la posibilidad de caracterizaciones muy personales y los obliga, a nuestro juicio, a ser deliberadamente sobrias y a tener presente constantemente su entorno, tanto para integrarse a él como por el hecho de permitir numerosas visuales diferentes del conjunto.

El análisis ulterior de ambas propuestas (la segunda finalmente realizada) excede los propósitos de esta comunicación, pero muestra que la tradición clásica -aun tardía e hibridada por variadas fuentes, entre ellas las conclusiones del VIII Congreso del CIAM en 1951- en la que se formaron algunos de sus autores constituyó una suerte de *hilo rojo* que conectó inadvertidamente quizás estas propuestas con la vieja y olvidada sensibilidad Civic Art. (Fig. 6)

**Bibliografía**

(s.f.). *L'Architecture d'aujourd'hui, 9, diciembre 1931-enero 1932, págs. 15-17.*

Antonini-Schon-Zemborain, & Llauró-Urgell. (agosto de 1973). Centro Administrativo gubernamental de la Ciudad de La Plata. *Summa*(66), 40-43.

Behne, A. (1922-1923). Der Wettbewerb der Turmhaus-Gesellschaft. *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, 58-67.

Benévolo, L. (1963). *Historia de la arquitectura moderna.* Madrid: Taurus.

Bereterbide, F. (septiembre de 1932). Proyecto de ejecución de la avenida transversal de Norte a Sud. Formación de los Centros Cívicos Nacional y Municipal, Avenidas a bajo nivel y playas subterráneas de estacionamiento de automóviles. *Revista de Arquitectura., XVIII*, 408-421.

Berg, M. (. (1921-1922). Hochhäuser im Stadtbild. *en Wasmuths Monatshefte für Baukunst, VI* (VI. Jahrgang. 1921/22, pág. 114.), 114.

*Biblioteca del Congreso de la Nación Colección OEI/CEDODAL Fondo Ernesto Enrique Vautier.* (2012). Obtenido de https://archivos.bcn.gob.ar/index.php/fondo-ernesto-enrique-vautier-2

Bonicatto, V. (2011). Escribir en el cielo: relatos sobre los primeros rascacielos en Buenos Aires (1907-1929). *Repositorio Digital UTDT* (U. T. Tella, Ed.) Buenos Aires. Obtenido de https://repositorio.utdt.edu/handle/20.500.13098/1326

Bonicatto, V. (2011). Un lugar para la excepción. Problemáticas en torno a la ubicación del rascacielos en Buenos Aires (1909-1929). *Anales IAA, 40*(40), 99-112.

Bourdeix, P. (abril-mayo de 1931). La Remodélation de Rio-de-Janeiro. *L'Architecture d'aujourd'hui*, 68-71.

Carlhian, J. P., & Ellis, M. M. (2014). *Americans in Paris: Foundations of America's Architectural Gilded Age.* New York: Rizzoli.

Christophersen, A. (diciembre de 1923). Los rascacielos y las construcciones gigantescas. *Revista de Arquitectura., IX*(36), 123-125.

Cohen, J.-L. (. (2008). *Le Corbusier: Le Grand.* Phaidon Press.

Condit, C. (1964.). *The Chicago School of Architecture.* hicago: The University of Chicago Press.

Corbusier, L. (abril de 1947). Plan Director para Buenos Aires. *La Arquitectura de hoy* (4).

Corbusier, L. (1978). *Precisiones respecto a un estado acutal de la arquitectura y del urbanismo.* Barcelona: Poseidón.

Corbusier, L., & Jeanneret, P. (1929). *Oeuvre Complète 1910-1929.* Xürich: W. · Boesiger et O. · Stonorov ; LES ÉDITIONS D'ARCHITECTURE.

Crosnier Leconte, M.-L. (2014). Hardoy, Jorge. *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts de Paris (1800-1968).* Paris, Francia: Institut national d'histoire de l'art. Obtenido de https://agorha.inha.fr/ark:/54721/7d2f5a3e-d804-40bb-99d3-b119db2718bc

Crosnier Leconte, M.-L. (2022). L'influence des Beaux-arts à travers le monde. En F. Aliata, & E. (. Gentile, *El modelo beaux-arts y la arquitectura en América Latina, 1870-1930. Transferencias, intercambios y perspectivas transnacionales* (págs. 94-134). La Plata: Área Editorial Fau UNLP. Obtenido de https://libros.unlp.edu.ar/index.php/unlp/catalog/book/1969

Deperthes, J.-L. (1892). *Beaux-Arts de Paris.* Obtenido de https://catzarts.beauxartsparis.fr/fr/search?query=Une+maison+%C3%A0+un+nombre+consid%C3%A9rable+d%27%C3%A9tages&p=1

Deperthes, J.-L. (s.f.). *Beaux-Arts de Paris.* Obtenido de Maison à un nombre considérable d'étages: https://catzarts.beauxartsparis.fr/fr/search?f=886288&o=799378&p=1

Dirección del Plan de Urbanización. (enero de 1940). La Segunda Exposición Municipal de Urbansimo. *Revista de Arquitectura, XVI*, 13-28.

Faria Pereira, R. (mayo de 2006). Plan agache de Río de Janeiro, capital federal de Brasil: Urbanismo de excelencia en los años 20. *Urbano, 9*(13), 78-81. Obtenido de https://revistas.ubiobio.cl/index.php/RU/article/view/479

Fischer, R. (1931-1932). Le Salon d'automne. *L'Architecture d'aujourd'hui*, 7.22.

Fitz, F. W. (12 de Octubre de 1907). Les skyscrapers. *La Construction Moderne*, 19-21.

Franchino, M. (2016). Entre el arte y la técnica: René Villeminot y la arquitectura beaux- arts en la Argentina (1878-1928). *1928). Estudios Del hábitat, 14*(1), 28-67.

Gentile, E. (2004). Centro Civico. En J. F. Liernur, & F. R. Aliata, *Diccionario de Arquitectura en la Argentinaestilos, obras, biografías, instituciones, ciudades* (Vols. 2 c-d, pág. 59.66). Buenos Aires: AGEA.

Giedion, S. (1941). *Space, time and architecture.* Cambridge (Mass): The Harvard University Press.

Gimbal, J. (2009). La quête du monumental à travers les concours d'architecture de l'entre-deux-guerres. En I. Taillandier, O. Namias, & J.-F. Pousse, *L'invention de la tour européenne* (págs. 41-47). Paris: Picard.

Gimbal, J. (diciembre de 2020). Itinéraire littéraire en France d'une architecture hostile; le gratte-ciel entre fiction et réalité (1893-1930). *Transversale. Histoire : architecture, paysage, urbain*(5), 27-37. Obtenido de https://hal.science/hal-03864287

Gorelik, A. (1998). *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936.* Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Guido, Á. (1941). *Monumentalización funcional de la avenida 9 de julio de Buenos Aires.* Buenos Aires: Los Amigos de la Ciudad.

Gutiérrez, R. (2002). Buenos Aires, A Great Euuropean City. En A. Almandoz, *Planning Latin America's Capital Cities 1850-1950* (págs. 45-74). London & New York: Routledge.

Gutierrez, R. (2014). *Buenos Aires. Evolución urbana, 1536-2000.* Buenos Aires: Librería Concentra, Cedodal.

Gutiérrez, Ramón y Berjman, Sonia. (1985). *La Plaza de Mayo: escenario de la vida argentina.* Buenos Aires: Fundación Banco de Boston.

Gutman, M., & Hardoy, J. (2007). *Buenos Aires 1536-2006. Historia urbana del área metropolitana.* Buenos Aires: Infinito.

Hardoy, J. (noviembre de 1927). Consideraciones sobre urbanización de la ciudad de Buenos Aires. *Revista de Arquitectura, XIII* (83), 446-453.

Hegemann, W., & Peets., E. (1922). *The American Vitruvius. An architecture handbook of Civic Art.* New York: The Architectural Book Publishing CO.

Liernur, J. F. (abril-mayo de 1980). Rascacielos en Buenos Aires. *Nuestra Arquitectura* (511-512), 75-88.

Liernur, J. F. (febrero/marzo de 1982). Area Central Norte. Reflexiones para una crítica. *Summa*(171-172), 26-37.

Liernur, J. F., & Pablo, P. (2008). *La Red Austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965).* Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes. Prometeo 3010.

Liernur, J. F., & Pschepiurca, P. (noviembre de 1987). Precisiones sobre los proyectos de Le Corbusier en la Argentina. *Summa*(243), 40-55.

Louvet, A. (abril de 1932). Concours pour l'aménagement de la voie allant de la place de l'Étoile au rond-point de la Défense. *L'Architecture, XLV* (4), 109-135.

Lucan, J. (2024). *Composición, no composición. Arquitectura y teorías, siglos XIX y XX.* Madrid: Reverté.

Mächler, M. (1920-1921). Zum Problem des Wolkenkratzers. *Wasmuth Monatshefte für Baukunst,* 181-205.

Noel, M., & Edilicia., C. d. (1925). *Proyecto orgánico para la urbanización del municipio. El plano regulador y de reforma de la Capital Federal.* Buenos Aires: Peuser.

Novick, A. (2004). Della Paolera, Carlos María. En J. F. Liernur, *Diccionario de Arquitectura en la Argentinaestilos, obras, biografías, instituciones, ciudades* (Vols. 2 c-d, págs. 192-193). Buenos Aires: AGEA.

Perret, A., & Lambert, J. (12 de agosto de 1922). *Perret, Auguste et Perret frères.* (C. d. contemporaine, Editor) Obtenido de

https://archiwebture.citedelarchitecture.fr/archives/archives/fonds/FRAPN02_PERAU/inventaire/tdm/view:all/page:29?cid=phase-6803&pagination=50

Piccoli, L. (2017). Empatía y Experiencia del Espacio. La recepción latinoamericana de las ideas estéticas centroeuropeas en los escritos y composiciones urbanas de Ángel Guido. *Repositorio Digital UTDT Tesis y Trabajos Finales Universidad Torcuato Di Tella Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos Maestría en Historia y Crítica de la Arquitectura.* Buenos Aires. Obtenido de

https://repositorio.utdt.edu/handle/20.500.13098/11514

Prefeitura do Districto Federal, C. d. (1930). *Extensão - Remodelaçào - Embellezamento. Organisações projectadas pela administração Antonio Prado Junior - Sub a direcção geral de Alfred Agache Architecte – Urbaniste A.M.-D.P.L.G. - S.F.U.* Paris: FOYER BRÉSILIEN.

Romero, J., Romero, L., Bullrich, F., Gorelik, A., Gutierrez, R., Korn, F., . . . Yujnovsky, O. (2000). *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos. Tomo 1: Desde la cohasta la ciudad patricia. Tomo 2: Desde la ciudad burguesa hasta la ciudad de masas.* Buenos Aires: Altamira.

Saarinen, E. (5 de Diciembre de 1923). Project for Lake Front development of the City of Chicago. *The American Architect - The Architectural Review, CXXIV* (2434), 487-514.

Scobie, J. (1977). *Buenos Aires del centro a los barrios 1870-1910.* Buenos Aires: Solar/Hachette.

Suarez, O. (1986). *Planes y códigos para Buenos Aires 1925-1985.* Buenos Aires: Eudeba.

Tafuri, M. (1975). La montaña desencantada. El rascacielos y la Ciudad. En G. Ciucci, F. Dal Co, & M. T. Manieri Elia, *La ciudad americana. De la Guerra Civil al New Deal* (págs. 388-512). Barcelona: Gustavo Gili.

Thubert, E. d. (27 de marzo de 1932). Le Concours Rosenthal. *La Construction Moderne*, 412-417.

U.A. (13 de Febrero de 1892). Ëcole du Beaux-Arts - Concours des Prix des Americains. *La Construction Moderne*, 218-221.

*Urgell-Penedo-Urgell | Estudio de Arquitectura*. (s.f.). Obtenido de Centro adminsitrativo Gubernamental de La Plata (Concurso): https://urgell-penedo-urgell.com/obras/centro-gubernamental-la-plata/

Vago, P. (octubre de 1932). Perret. *L'Architecture d'aujourd'hui*(VII), 70.

Vautier, E. (julio de 1933). La reglamentación de las construcciones en la Avenida Norte-Sud. *Revista de Arquitectura, XIX*, 308.314.

Zahar, M. (mayo de 1932). Concours pour l'aménagement d'une voie de l'Étoile au rond-point de la Défense. *L'Architecture d'aujourd'hui*, 62-68.

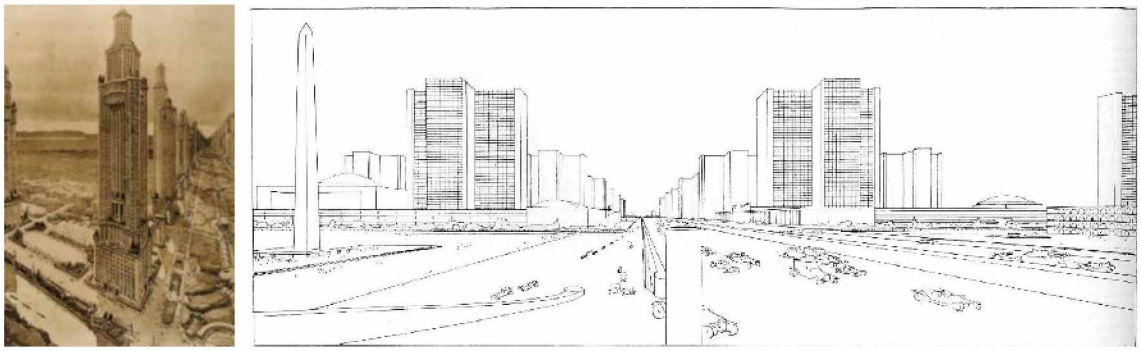


Figura 1. Auguste Perret: *Villes-Tours et propositions d'aménagement pour Paris : persprctive sur une avenue de tours, dessin de Jacques Lambert*: Paris, (extrait de 'L'Illustration', 12 août 1922). Fuente (Perret & Lambert, 1922) - Le Corbusier, *Paris est une ville contemporaine*, 1922. Fuente : (Corbusier & Jeanneret, Oeuvre Complète 1910-1929, 1929)

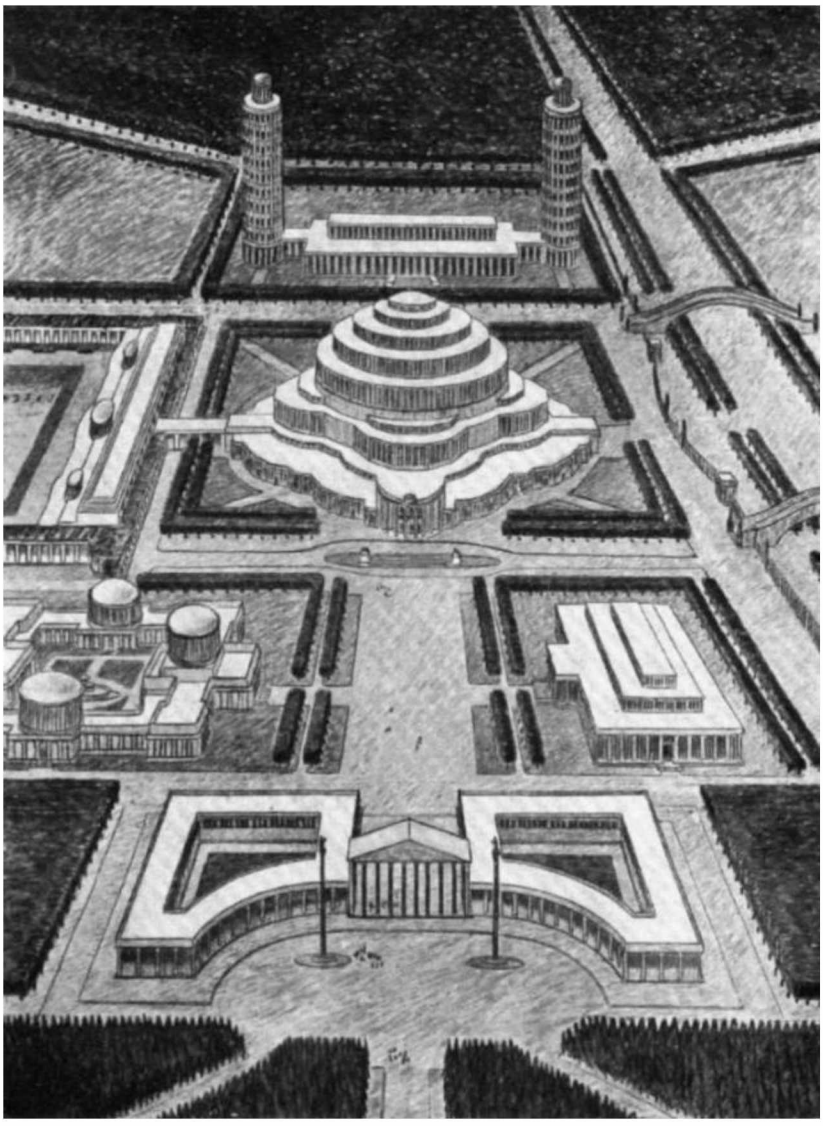


Figura 2. Max Berg: propuesta de ampliación del Hall del Centenario [*Jahrhunderthalle*] de Breslau. Fuente: (Berg, 1921-1922)

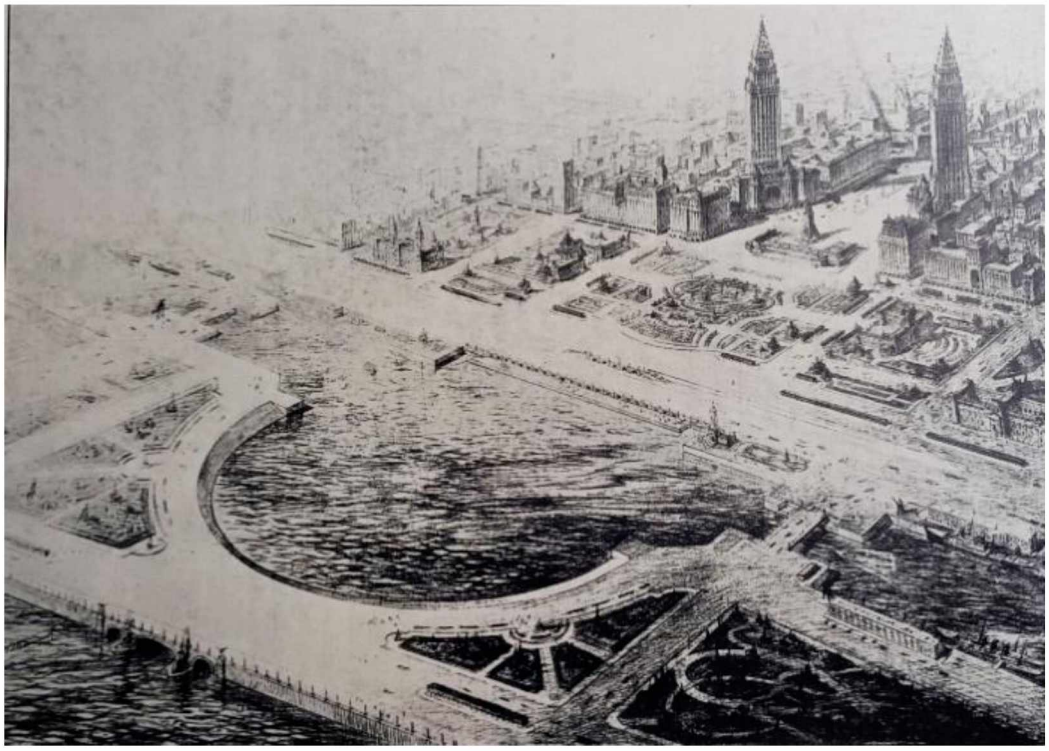


Figura 3. Perspectiva correspondiente al croquis número 8 del capítulo "La Plaza de Mayo. Su importancia tradicional. Diversos proyectos para su transformación. Descripción de los nuevos estudios de la Comisión". Fuente: (Noel & Edilicia., 1925)

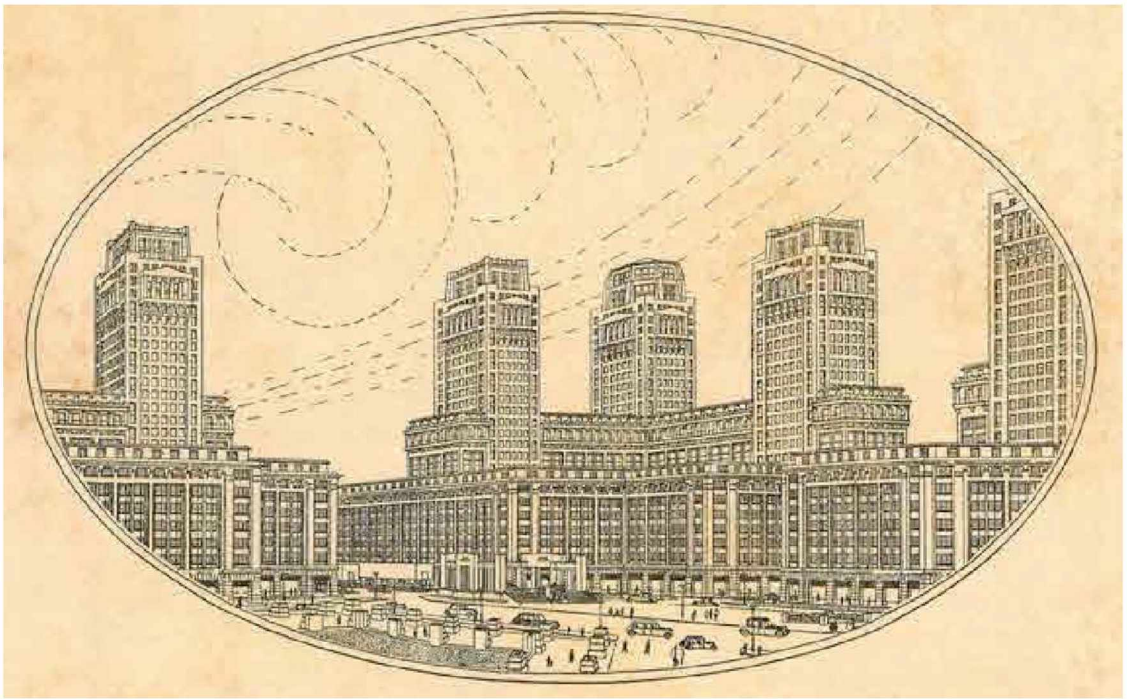


Figura 4. *Estudo em volume do conjuncto dos "Buildings " que circumdam a praça do Castello. Uma perspectiva da praça do Castello idealisada pelo professor* Agache. Fuente: (Prefeitura do Districto Federal, 1930)

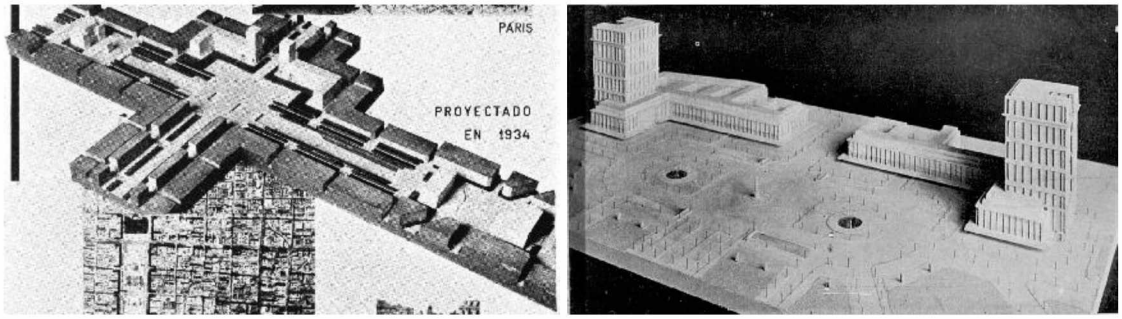



Figura 5. Propuesta de plaza flanqueada de rascacielos en el cruce entre la avenida 9 de Julio y la avenida de Mayo, 1934. Fuente: (Dirección del Plan de Urbanización, 1940) y propuesta de Auguste Perret para el concurso de la Porte Maillot, 1931 Fuente: (Fischer, 1931-1932)

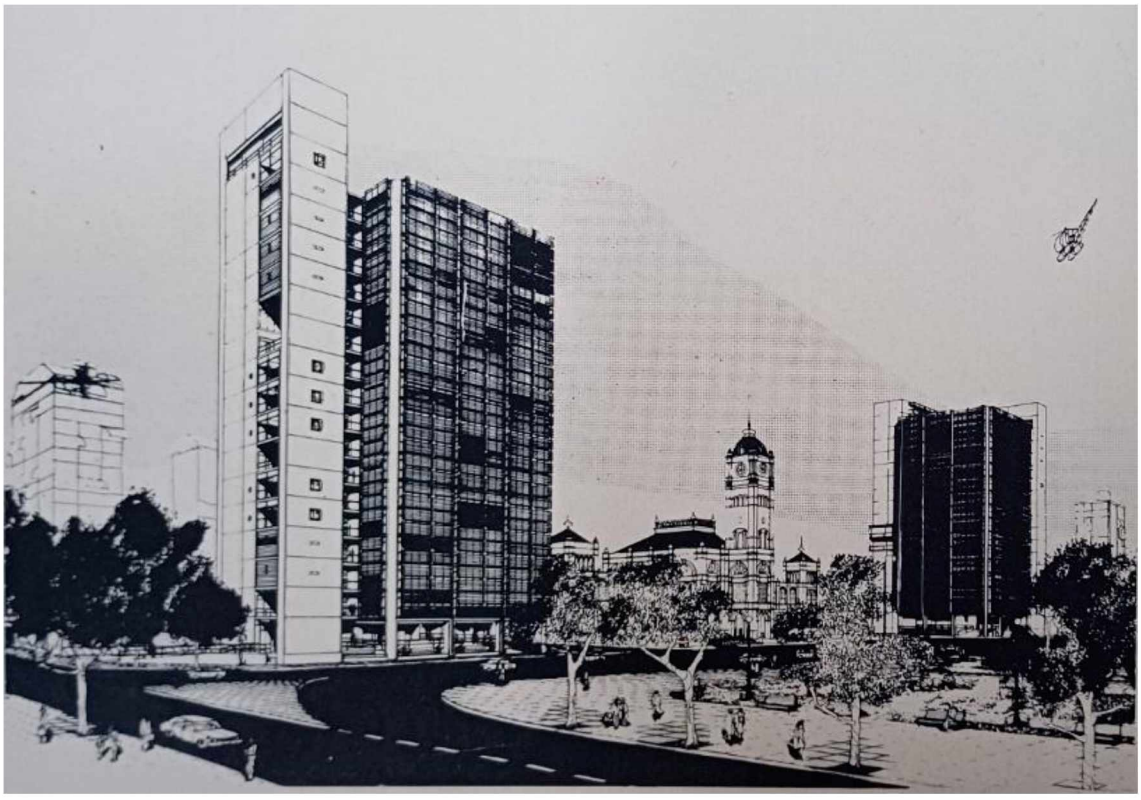


Figura 6. Antonini-Schon-Zemborain, Llauró-Urgell, asociados a Moscato-Schere; Baiochi. Facio: Centro Administrativo gubernamental de la Ciudad de La Plata. Fuente: (Antonini-Schon-Zemborain & Llauró-Urgell, 1973).

# The Specificity of Skyscrapers Designed by Christian de Portzamparc in New-York City: Ferriss Delineation Inspiration?

**Rafaël Magrou**
Université PSL- Laboratoire ACS UMR, Francia
rafael.magrou@paris-malaquais.archi.fr

**The Specificity of Skyscrapers Designed by Christian de Portzamparc in New-York City: Ferriss Delineation Inspiration?**

Cities are generally subject to urban regulations, such as the land-use plan,[262] which instructs, among other things, the building footprint, but also what we could cali the "sky occupation plan". In New York City, since 1916, the standards imposed by these documents - the *zoning laws* - and the texts drawn up by the municipality laid down limits on building dimensions, particularly for the tall and very tall buildings that characterize this city.

Prior to these articles, property owners had no restrictions whatsoever.[263] Skyscrapers have been subject to the principies of delineation, most famously illustrated by Hugh Ferriss (1889-1962), who worked for architects and local authorities of his day. Many buildings are based on the delineations developed by this talented perspectivist, featuring slender stepped pyramids that inspired even Fritz Lang and his set designer Erick Kettelhut for the legendary film *Metropolis* (1927). In *The Metropolis of tomorrow,*[264] this visionary drew up charcoal diagrams showing sculptural states that are beveled such is the case of the four stages of the widely circulated[265] "zone envelope" study.

Ferriss comments:

---

[262] Plan d'occupation des sols (POS), replaced by Plan local d'urbanisme (PLU) in France.
[263] It is still the case today in cities such as Benidorm in Spain.
[264] Ferriss, Hugh, *The Metropolis of Tomorrow,* New York, Ives Washburn publishers, 1929 – French edition, Centre Pompidou, CCI Collection Monographie, 1987.
[265] In *New-York Times,* March 19th, 1922.

It is understood that these are not the forms of practicable buildings; they are the embodiment of legal rather than architectural concepts; yet they indicate accurately the limits within which the designer must work – they constitute, in fact, the rough shapes styles with which he must deal.

As one contemplates these shapes, images may begin to form in the mind of novel types of building – buildings that are no longer a compilation of items of familiar styles but are, simply, subtileizing [sic] of these crude masses.[266]

The strongly sculptural aspect of these designs is not directly reflected in North American projects[267] and Ferriss makes no mistake when he continues his comment addressed to architects:

This sketch was made with the fancy in mind that a number of such gigantic shapes were actually existing; that they were composed of clay; and that they were awaiting the hand of the sculptor.[268]

The sculptors being the architects themselves

Some decades later, the sculptural aspect is what particularly characterizes French architect Christian de Portzamparc designs for his New York City buildings. At the turn of 20th and 21st centuries, the 1994 Pritzker Prize winner's designs embrace lines that recall, in a way, the silhouettes drawn by Ferriss. His towers display a certain expressive freedom that the other skyscrapers surprisingly do not. Whether for the *LVMH tower*[269] (1999), or more recently *One57 tower* (2014) and *Prism tower*

[266] Ferriss, Hugh, *The Metropolis of Tomorrow*, op. cit., "The four stages – evolution of the set-back building", p.72-83.
[267] Carol Willis is precisely describing Ferris life and work, between "heroic vision" and "architectural determinism", in Willis, Carol, "Drawing towards Metropolis", in Ferriss, Hugh, *The Metropolis of Tomorrow*, op. cit., pp.148-184.
[268] Ferriss, Hugh, *The Metropolis of Tomorrow*, op. cit., p.82. We are underlining.
[269] The skyscrapers mentioned are named "tower", considering Portzamparc office nomenclature. With its 100 meters-high, the LVMH cannot really be considered as a skyscraper, but the following examples are more than 150 meters-high.

(2016), we can wonder how the French architect was able to achieve such results, given that he must follow the rules imposed by the Zoning Plan. The same goes for the projects that remained on paper from the *Hearst tower* and *Chelsea tower* competitions, as well as the *Riverside City Center* project.

Why do these designs differ singularly from other skyscrapers built in the same city? What enabled this architect to express such architectural expressionism? How are these sculptural compositions playing with rules of prospect that scrupulously followed the zoning plan? Are they inspired by the Ferriss delineations?

In our development, we will attempt to answer these questions and thus identify what generated these built forms by Portzamparc, but also what his possible link or legacy with Hugh Ferriss' work was. The first part considers the towers built by the French office, highlighting the links between projects and achievements, the genealogy of these buildings, their recurrences and their differences. In the second part, we will identify the French architect's lines of force, components and innovative devices, which have subsequently influenced not only other New York projects but also on an international scale. Finally, we will compare these conceptions with Ferriss' delineations, to understand whether there is a conscious or unconscious kinship between these two artists.

**Skyscrapers in the Christian de Portzamparc design: History and Formal Families, Understanding a Design Process and Production Tools**

In the 1960s, Portzamparc studied architecture at the Beaux-Arts in Paris. In 1966, he travelled to the United States as evidenced by some of his analytical drawings.[270] On his return to France, steeped in semiology and psychosociology, the architect, urban planner, visual artist and theorist developed a spatial and constructive approach not only to architecture, but also to the city.

[270] Portzamparc (de), Christian, *Les dessins et les jours,* Paris, Somogy éditions d'art, 2016, p. 21 : « 1966 – Coney Island, New York. »

I was interested in what we perceive of a city, in what shapes it. I wanted to analyze the question using a method close to *Gestalt*, to the perception of space, without subjecting it in advance to a semiology.[271]

Inspired by Lao-Tseu writings, he explores the relationship between space and emptiness. His work on the *Hautes-Formes* housing project in Paris bears witness to this process of hollowing out and cutting into blocks to generate the interpenetration of public and private spaces. This gave a very first example of the "open blocks" that compose his Age III of the city[272]. Before that, he identifies "two topologies of our presence in space: being inside, surrounded by matter, or being 'around', close to a landmark object[273]". It's to the latter, sketched out like a totem pole, that he relates his conception of towers. Indeed, his first high-rise building was a water tower erected in 1971 on a traffic circle in Champs-sur-Marne, on the outskirts of Paris. Initially a Bouléeian figure[274] with a sphere atop a pyramid, the project takes the form of a vegetated Tower of Babel, with a spiral progression that contributes to the formal dynamics of its design.

Twenty years later, Portzamparc had the opportunity to repeat the exercise in high-rise construction, in the new Euralille district in Lille, France. This tower forms an L-shape, combining a 100 m. bridge over the railroad tracks with a trapezoidal tower. Several silhouettes have been studied to create a volume with taut lines yet refusing to be a rational parallelepiped. Even if apparently simple, this volumetric optical effect already announces the new yorker buildings shapes.

---

[271] Ibid p.23.

[272] In 1988, he proposed Age I of the city, as the city composed by streets and blocks following the Haussmann model; Age II as the Modern City following the Le Corbusier Charte d'Athènes urbanism. Age III is composed by de Portzamparc « Open Block » or « Open street, semi-free buildings » – that he will develop in the urban scheme around the Bibliothèque Nationale de France on the Left Bank of the Parisian capital.

[273] Ibid. p. 34. He mentioned this at the very beginning of our discussion at his office. Christian de Portzamparc, interviewed by Rafaël Magrou, April 26th, 2024, at de Portzamparc office, 38 rue La Bruyère, Paris 9th. His associated partners Sébastien Menu and Thierry Damez-Fontaine were also present.

[274] One of the versions reminds the Louis-Etienne Boullée 18th century utopias.

***LVMH tower*, the First Conquest**

In 1999, the *LVMH Tower* inaugurated an innovative design in the New York City landscape. On 57th Street, the flagship of the French consortium headed by Bernard Arnault calls for a certain visibility. Assisted by Bruno Durbecq and Willfrid Bellecour, Christian de Portzamparc produced many sketches, which were translated into numerous study models. Given the limited room for maneuver in the zoning code, the project initially consisted of a stack of rather opaque boxes, creating transitions with the adjoining buildings. The main idea was to diffract the reflection of the imposing black IBM monolith opposite. The acquisition of the adjoining lot softened the volumetric thinking, initiating a new phase of studies to aim for unity by blurring the famous staircases of the Manhattan zoning code.

With the help of Michael Parsley, consultant architect for town planning regulations, Portzamparc plays with the subtleties of the zoning code to offer, in the end, a radical recompositing. This can take the form of buying back the right to build from an adjoining building or encouraging the surrender of public space on the ground in exchange for additional buildable square meters, making it possible to distinguish the ceiling between built square meters and total built height, if the recess points are respected. "For example, explains Portzamparc, it's possible to dig out the facade and recover square meters at the top. That's why I'm proposing that a Magic Room be created at the top[275]". With its 100 meters height, the particularly elaborate main façade features an origami of sandblasted extra-white glass, absorbing the image of the IBM Tower. The interplay of daylight and nighttime backlighting, and the perception of the building from different angles of approach – on foot, by car, close or at a distance – create a singular vibrancy never seen in New York City before.

[275] Christian de Portzamparc, *Les dessins et les jours*, op. cit., p.284. This is a ingenuous trick, technical devices having been taken down in a lower level instead of the attic to enable this Magical meeting room to be on the highest point of the building.

"The uniqueness of this tower lies in its plasticity, with its façades and folds that diffract light as well as opposing views",[276] says the architect, whose concept of urban scenography is based on an earlier project: the Bandaï Tower. Located on Tokyo's Aoyama-Dari Avenue, this project, abandoned due to the Japanese economic crisis, developed a "window of light" device. The study models foreshadow the research for the new yorker tower, resulting in a system of folded, stepped sails overlooking the main thoroughfare. Moreover, as Portzamparc explains us that "the *LVMH Tower* project was made possible by the fact that the client was also French, and was not looking for profitability per square meter, but rather wanted to create a signal, despite the small size of the building. He gave us "carte blanche".[277] This relationship between architect and client, both French cultured, helped to reach this architecture revolutionary expression.

### *Prism Tower* (2002-2015), Going on the Experimentation

For this project delivered in 2016, Portzamparc posed the following equation: "how to maintain both identity of building, light in building and presence of the block, of the street, of the grid?[278]" The 3D models clearly show the gradation and above all, the fragmentation of the block. The project is the result of Amanda Burden's policy[279] of encouraging architectural quality through the granting of additional building rights. For Portzamparc, it was important to provide visual escapes and light inlets in this 150-meter-high building on the corner of Park Avenue and East 28th Street.[280] As the program combines homeownership and rental units, as well as a subway entrance, the project first went through a phase of parallelepiped volumes sliding in relation to each other, offsetting to create these perspectives from the apartments.

---

[276] Christian de Portzamparc, interviewed by Rafaël Magrou, April 26th, 2024.
[277] Ibidem.
[278] Christian de Portzamparc, *Les dessins et les jours*, op. cit. p.366, commentary of the design studies.
[279] Director of the New York City Planning.
[280] The initial project has been commissioned by Albert Kalimian; later, it is bought by Toll Brothers and built up with the local architect Garry Handel.

It was only in the later studies that the project found its shape, with sharp lines to mark not only the slenderness towards the sky but also to create an unprecedented angle in the Manhattan grid. The shapes involve adjustments to the dwellings with glazed walls playing with obliques following a skillful study of sunlight in the courtyards. In this project, Portzamparc design seems to draw considerably in Ferriss's pencil sketches.

At the same time, another tower project was sketched out at the agency for the *New York City Opera*, commissioned by the same original client of the *Prism tower*. On a plot of land at 150 Amsterdam Avenue, the sketch resulted in three "arrow towers"[281] erected above the cultural facility. Here, the French architect's characteristic plasticity is expressed in slender, faceted and oblique forms, literally breaking with neighbouring rationalist designs aimed at land profitability. In 2000, his proposal for the *Hearst Tower* competition already presented such facetted tower, New York hasn't seen since *United Nation Plaza* by Roche and Dinkeloo (1976) in a most expressive way than the American original.

**One 57 skyscraper: the Highest Expression**

Portzamparc clearly states the game that the zoning code invites, without derogating from it, but, always with the help of Michael Parsley, to find a way to grant himself a certain freedom of formal expression.

Extell Development [Gary Barnett] asked us to study two towers simultaneously on two separate blocks, both along 57th Street. The task was to give the towers a tense movement towards Central Park, to play with the volumes authorized by the zoning code, and to treat the pavilions accompanying the general movement.[282]

[281] « Tours flèches » as named by Christian de Portzamparc.
[282] Christian de Portzamparc, *Les dessins et les jours*, op. cit. p.418.

Named *Carnegie Towers* in 2005, the project became *One 57 Tower* with a single construction instead of the (false) twins. Several versions with very different silhouettes were presented. As urban planning regulations set no height limit, the client asked the architect to study a 400 meters high version. "In order to comply with setback regulations while guaranteeing the stability of the whole, the project proposes a leg to stiffen the structure".[283] Dated October 2007, this eminently structural element gives a very special allure to this stage of the project. We discovered the models in the architect's personal office in Paris. In 2008, the fourth stage presents an undulating tower; and in February 2009, the fifth and last version establishes a southern façade that the architect interprets as a "giant waterfall" over 300 meters high. This is rendered by successive recesses treated as curved bounces, and glazing alternating vertically between light and dark glass, combined with a pixelation of the whole. In a smoother expression with curvy lines, this skyscraper reminds the Frank Lloyd Wright One-mile-high skyscraper (1956) unbuilt project in Chicago and the Renzo Piano Shard in London seems to be inspired by this model.

**At *Riverside district*, the New Yorker "Open Block Towers"**

Without being able to elaborate on the experiments carried out in parallel on the other side of the Atlantic,[284] it is nevertheless important to share the concept for the *Riverside district*. In this case, Portzamparc's urban and architectural thinking come into their own. Gary Barnett (Extell Development) commissioned a study from the Parisian agency on the banks of the Hudson River, benefiting, as with the *Prism tower*, from additional air rights. "I'm proposing a series of towers and a continuation of 60th Street, even though it can't connect to the west with the bypass along the

[283] Christian de Portzamparc, *Les dessins et les jours*, op. cit. p.420

[284] Mainly in the Paris-La Défense district with Septentrion tower (1997, 150 meters high), Granite tower (2001, 180 m.h.) and T1 tower (2006, 180 m.h.), Generali tower ((2006, 300 m.h.), but also Riyadh skyscraper (2008, over 400 m.h.), all participating to the evolution of the design process of the Portzamparc office.

Hudson River".[285] A watercolor by the artist-architect expresses the dozen towers, high, medium, low, in various shapes.[286]

From twelve, the project was reduced to six, then to five "tower blocks" distributed around a central public space. "On a large scale, we find the principles of the open island, but also what I call "the lesson of Manhattan"[287] In this case, it's not a solitary tower but a group of five, following the same precepts of progressiveness from ground to top, scale relationships – from man to gigantism – but also expressions of form that respond strictly to the constraints of views and sunlight, whether from the street or from the programs these buildings contain. The project was unfortunately abandoned.

After this account of the new yorker individualities built by the Portzamparc office, we will now extract the architectural specificities – formal but also material, and truly expressive – of these designs.

**Specific Features of Portzamparcian Towers: Irregular Gradation towards the Sky, Faceted Forms and Fragmented Volumes**

Several clues point to the specificity of the Portzamparc designs, whether realized or on paper. By means of a comparative device, several elements characterize the spatial thinking of his agency, which we admit is eminently sculptural.

Firstly, if we look at representative New York City skyscrapers, there are two main families: towers with a single line and those with a gradation of successive, often symmetrical and regular levels, with some few exceptions. By contrast, in Portzamparc designs, we note that they systematically progress towards the top, never in a single stroke nor with the gradation stairs but with successive and irregular increments. The resulting forms are asymmetrical. Instead of the rational

[285] Ibid p.429.
[286] Ibidem.
[287] Continuity of street grid, coexistence of low, medium and high-rise buildings.

land logic and zoning code of American-designed skyscrapers, there's a more rugged vision, somewhat reminiscent of mountain landscapes, or figures that nature may have delivered, as if the architectures had been subjected to erosion. This is eloquently illustrated by the *Riverside district project*, which can be contrasted with geological forms. However, this gradation is not gratuitous: it responds to the desire to connect the ground to the sky, to consider a human scale, to break away from monumentality and massiveness. It also considers the imperatives of sunlight for the rooms to be lived in and the streets to be traversed.

Secondly, Portzamparc architecture features faceted walls. They are not rectilinear. These figures are not the result of a free gesture but are the response to a contextual situation and complex spatial and volumetric adjustments. The *LVMH tower* is the first convincing example of this, in response to the overwhelming IBM tower opposite. The same is true of the other cases studied above. They are led by a complex schematization, calling for fine-tuning of angles, planes and their connections, conferring the gem-like appearance cut from the mass – that "sculptural" expression mentioned earlier that strongly characterizes his designs. This can be seen not only in Lille, but also in Bandaï and the entire genealogy of the Portzamparc towers design. They are very few tower-building architects advancing and assuming such an accomplished work of form.

Thirdly, to take the example of the *Prism tower*, we can note that its volume is particularly dissected. The fragmentation of housing blocks is a practice of the French agency, the fruit of a keen observation of the city but also of inhabited forms. Here, it responds to the opening of unprecedented angles to offer the dwellings angled views, plunging into the perspectives of Manhattan's streets, to avoid the frontal vis-à-vis that the grid seems to impose. Again, the French architect demonstrates that it's possible to play with the grid and to create good conditions of living and innovative urban shapes. In the case of the *LVMH* and *One57 towers*,

the initial stages are accompanied by a dynamic form evocative of vitalist architecture, contrasting with the statics of certain neighboring designs.

Of these two latest points, we find potential models in stages 1 and 2 of Ferriss's drawings, with the faceting and gradual gradation towards the sky; likewise, the elaborate hollows or rifts to bring light into the courtyards.

**Hugh Ferriss - Christian de Portzamparc: a Possible Legacy?**

When we asked for an interview with Christian de Portzamparc, he was first surprised by our request to discuss the design process for the towers, as we are used to discuss on theatrical venues, and that he had never been asked about this specific architecture typology. Then, he appreciated the angle of discussion.[288] Finally, at the end of the interview, we showed him Hugh Ferriss's book *The Metropolis of the Future* (reprinted in French by the Centre Georges Pompidou in 1986): his reaction was moving, with an appetite to rediscover these drawings (particularly "The four stages – evolution of the set-back building").[289] He seized the book, consulted it and told me he regretted not having a book on this illustrator, even though he "knew his work well without having his eye on it".[290] He'd forgotten all about his work and claims not to have been directly inspired by these drawings but admits to having them "in a corner of [his] head",[291] having admired Ferriss's visions when he was younger, as we previously reported on Portzamparc' stay in New York, he commented: "Walking through the perspectives of Manhattan's streets, I never imagined that I would one day build in this extraordinary Babylon".[292]

[288] Most of the documentation took part following our discussion, organized by Portzamparc partners, following a pre-selection of projects I wish to discuss on, that I sent before to the office.
[289] Ferriss, Hugh, *The Metropolis of Tomorrow*, op. cit., pp.72-83. Rem Koolhaas devotes an entire chapter to the "Skyscraper Theorists", including Ferriss in his *Delirious New York, a retroactive manifesto for Manhattan*, 010 publishers, 1978.
[290] Christian de Portzamparc, interviewed by Rafaël Magrou, April 26th, 2024.
[291] Ibidem.
[292] Portzamparc (de), Christian, *Les dessins et les jours*, op.cit. p.21.

It's no coincidence that this architect characterizes the North American city as "Babylon", given that Ferriss's drawings, for some, are eminently reminiscent of the Ziggurat of Mesopotamia, but also, more recently, of the black-and-white shots taken by the German architect Erich Mendelsohn during his trip across the Atlantic and gathered in his picture book *Amerika* (1926).[293] But Portzamparc skyscrapers are not related to these historical references. Are they drawing a new Babylonian vision?

Considering the process, addressing architects, Ferriss commented on his "Four stages" with the formula: "You must build with this clay; you can arrange it as you please, but you cannot add nothing to it".[294] As we have introduced, regulations have evolved since the 1916 zoning code and Ferriss's schematizations, with the possibility of transferring building rights to higher ground. We admit that the Four stages of Ferriss's zoning envelope study therefore form the basis, the matrix, with plural interpretations. Possibly maybe, we can suspect that Portzamparc drew on his unconscious to seriously elaborate the plasticity of his designs. If Ferriss was not clearly present in his mind, even though he had been aware of these sketches years before, other figures such as Brancusi, mainly a sculpture tower named « endless tower »,[295] a reference that accompanied the French architect. That reference surprised us, because this endless tower is a repetitive modular assembled one on to the other, without any comparison to Portzamparc design and process...

The link between Ferriss and Portzamparc is for us more relevant. The hypothesis we put forward seems likely, as Portzamparc is a fully-fledged plastic artist. His towers

[293] The shots of New York 6th avenue (p.35), Shelton Hotel (p.105), Paramount Building (p.209) and even more of the French Building (pp.107 and 220) evoke this pile-up of masses, whose author turned his bewilderment into poetry: "Tragedy of insanity, demented power, power of space, infinite intoxication of victory." (Mendelsohn, Erich, « New York, 11 Oktober 1924, An Bord der Deutschland » in Oscar Beyer (published by), *Erich Mendelsohn; Brief eines Architekten*, Münich, Prestel-Verlag, 1961.)

[294] Ferriss, Hugh, "The New Architecture", *The New York Times Magazine*, March 19, 1922, p.8. The Franco-Belgian duet Benoît Peeters and François Schuiten assumed to be inspired by Ferriss for *La Fièvre d'Urbicande* comic strip (first edition 1983).

[295] Many versions have been studied, and finally one is erected in Târgu Jiu, Roumania. It is 29,33 meters high and composed by 17 diamond-shaped cast-iron modules.

are like "molded in clay" as illustrating Ferriss theory. His buildings are eminently sculptural but also elaborated by the passage from drawing to freehand as a research tool. For us, it seems there is a kinship or a psycho-formal heritage between Ferriss stages and the singularity of Portzamparcian architecture, imbued with what we are calling "prismaticity" in the New York City context. It perfectly echoes with a Ferriss poetry:

Tower like crystals, translucent walls, [...] sparkling stalagmites, shapes as cold as ice.[296]

So far, Carol Willis mentioned that "In making a rendering Ferriss conceptualized the building as a solid mass from which details slowly surfaced".[297] Portzamparc proceeds the same, as witnessed by the many model sand sketches for each skyscraper project. In the Ferriss delineator footsteps, the French 1994 Pritzker Prize approach participates to the "spirit of the skyscrapers",[298] thus leading a different way in which towers and towers groups can be built, in considering the relationship between built mass and empty space, not only in New York but in other cities around the world. And to the question of how these forms came to be recognized, Portzamparc replied:[299]

A very tenuous starting point that seems extremely sensory, not to say formal, and yet turned out to be the organizing thread of the project, which later acquired all its logical depth and functionality. [...] Here we're really at the heart of what makes architecture special for me: the moment when you can no longer explain why this is better than that. If we could say everything, architecture wouldn't exist. Language is

[296] Ferriss, Hugh, *The Metropolis of tomorrow*, op. cit. p.130.
[297] Willis, Caroll, "Drawing towards Metropolis", op. cit., p.151.
[298] So-called by Ferriss, ibid p.150.
[299] There, he's speaking about the Bandaï tower, the matrix of the New York City set.

so much more powerful. But there's a whole part of our relationship to the world that doesn't pass through language, that isn't purely rational.[300]

By way of conclusion, we may ask how much this French spirit applied to the North American grid has contributed to proposing new geometries that are more sensitive to glances, sun and shade, generating radically different silhouettes from the hyper-rational ones hitherto (and still today) carried by real estate developers? Wouldn't this approach suggest a different way of formulating the delineation of buildings, and of questioning the urban planning rules?

And to end this communication, let us quote Erich Mendelsohn, speaking of his trip to the United States: "This trip is a journey of inquiry for the eye and the brain, absorbing work and surely an excellent massage."[301] No doubt the effect remains the same today for any traveler-architect, New York having supplanted Rome in the pilgrimage lavished on every builder and thinker of space. And we assume that Christian de Portzamparc designs are bringing a certain stimulation of the mind, such a "massage", a questioning with its organic and eminently plastic forms that we have tried here to elucidate.

[300] « Christian de Portzamparc, Tour LVMH New York », interviewed by Dominique Boudet, *AMC* #106, April 2000, p.55.

[301] Mendelsohn, Erich, « New York, 11 Oktober 1924, An Bord der Deutschland » op. cit. p. 62.

# «Triomphe et échec du gratte-ciel»: l'historiographie italienne face au modèle américain

**Simona Talenti**
Università di Salerno
stalenti@unisa.it

L'historiographie italienne face au gratte-ciel américain – en particulier celle véhiculée par les périodiques spécialisés – a connu un essor significatif dans les années 1920 à la suite du concours du Chicago Tribune. Ce dernier a contribué à engager la réflexion sur la verticalité, encourageant les professionnels de la construction à explorer le théme des bàtiments de grande hauteur.[302] Parmi les architectes ayant rédigé des articles dans les revues techniques, on retrouve ceux qui deviendront les acteurs principaux de la premiére vague des soi-disant « gratte-nuages », déjà probablement captivés par la typologie inventée aux États-Unis. Dés le départ, le monde académique ainsi que les experts italiens abordent la question du *skyscraper* en cherchant à évaluer sa compatibilité avec la structure urbaine et sociale du pays méditerranéen. En février 1923, la revue *Architettura e Arti Decorative*, sous la plume discréte de l'un de ses directeurs, Marcello Piacentini, publie un bref compte rendu du concours et de ses résultats.[303] Historiquese romain – qui sera le concepteur, une dizaine d'années plus tard, du premier gratte-ciel italien à Brescia – avait lui-même pris part à la compétition avec un projet de tour s'inspirant des modéles historiques italiens.[304] Dans l'éditorial, le choix du style

[302] Les quotidiens avaient déjà publié des articles sur la verticalité et sur l'expérience américaine, par exemple en août 1922, un article intitulé « L'architecture du futur » paraissait dans *La lettura: Rivista mensile del Corriere della Sera*. Il y dessinait un panorama imaginaire du New York des années 1950, avec ses « gratte-ciel pyramidaux » qui se rétrécissaient vers le sommet en une série de terrasses en retrait autour d'une tour centrale, fusionnant la « silhouette gothique et la lourdeur du monolithe ». Le journaliste concluait néanmoins en affirmant qu'au fond, il serait « toujours préférable de vivre à Taormina»: S.F. (1922). L'architettura del futuro. *La lettura: Rivista mensile del Corriere della Sera*, août, fasc. 8, 639-640.

[303] Piacentini, M. (1923). Il concorso della "Chicago Tribune". *Architettura e Arti Decorative*, VI, février, 220-221.

[304] Cf. Talenti, S., Teodosio, A. (2020). Marcello Piacentini and the First Italian Skyscrapers. In L. Gray, A. Wood & Daniel Safarik (eds), *First Skyscrapers | Skyscraper Firsts*. Chicago: Council on Tall Buildings and Urban Habitat, 159-166.

gothique adopté par le lauréat est sévèrement critiqué, alors qu'on salue la proposition du Finlandais Eliel Saarinen qui « utilisait à des fins décoratives la structure même du Sky Scraper » et créait une continuité harmonieuse « avec le bâtiment auquel il devait être relié ».[305] Après ces commentaires parus dans le numéro de février 1923, Piacentini revient sur le sujet quelques mois plus tard, signant l'article « In tema di grattacieli »[306] (Fig. 1). Le concours de Chicago se révèle avant tout comme une occasion d'identifier les véritables origines de la typologie américaine dans l'architecture italienne du XVe siècle, notamment dans les dessins de tours conçus par Filarete pour sa ville idéale. Piacentini souligne également la spécificité socio-économique du modèle américain – révélée par son usage principalement tertiaire et par le coût élevé des terrains – et soutient que ces « casiers colossaux » seraient en Italie à la fois économiquement peu rentables et esthétiquement perturbants, risquant d'« altérer la physionomie ancienne de nos villes» ainsi que leur harmonie et leur perception d'ensemble.[307] La conclusion à laquelle parvient l'académicien romain est péremptoire : « Pas de gratte-ciel, donc, en Italie : ni les raisons économiques ne les suggèrent, ni les raisons esthétiques ne les permettent ».[308] Selon Piacentini, le seul avantage résiderait dans la possibilité de réviser les règlements de construction, permettant ainsi d'éviter la monotonie des édifices uniformes et de promouvoir, en revanche, une «succession pittoresque de toits hauts et bas ».[309] Le jugement exprimé en 1927 dans l'essai « Intorno agli skyscrapers »[310] par son collègue Gustavo Giovannoni, avec qui il partage la direction de la revue *Architettura e Arti Decorative*, est tout aussi critique et soucieux d'une possible imitation italienne des tours américaines. L'ingénieur n'épargne pas ses remarques, qualifiant les gratte-ciels made in USA de «gaspillage d'argent », de «

[305] Piacentini, M.(1923). Il concorso ....., art. cit.; cit. 220.
[306] Piacentini, M. (1923). In tema di grattacieli. *Architettura e Arti decorative*, VIII, avril, 311-317.
[307] Ibid, 317.
[308] Ibid, 317.
[309] Ibid, 317. Sur ce thème il y retournera en 1929 nell'articolo dedicato all'espansione edilizia di Roma: Piacentini, M. (1929). Roma e l'arte edilizia. *Pegaso. Rassegna di lettere e arti*, 9, septembre, 314-323.
[310] Giovannoni, G. (1927). Intorno agli skyscrapers. *Architettura e arti decorative*, VI, 287-288.

déviation pathologique de l'architecture moderne », et les dépeignant comme des « invités indésirables » dans la péninsule.[311]

Il apparaît donc clairement qu'au cours des années Vingt la typologie d'origine américaine suscite à la fois fascination et inquiétude parmi les professionnels de la construction. C'est également le cas de l'ingénieur Cesare Albertini, rédacteur en 1923 de l'article « Questioni di urbanismo: L'altezza delle case » publié dans la revue *Ingegneria*.[312] Le gratte-ciel typique des Etats-Unis y est présenté comme un simple parallélépipède percé de petites fenêtres. En revanche, l'auteur est persuadé que l'imagination fertile et le sens esthétique des artistes italiens permettraient à ce modèle architectural de trouver, en Italie, des proportions et des formes appropriées. Sur les colonnes de cette revue technique s'exprime aussi à la même époque l'architecte Arduino Berlam, concepteur, quelques années plus tard, d'un original gratte-ciel dans la ville de Trieste. Dans l'article intitulé « Ancora due parole in tema di grattanuvole » (Fig. 2), il développe son analyse des premières constructions américaines, très peu appréciées en raison de leur conception « fondée sur des formules architecturales dépassées », c'est-à-dire « en superposant une demi-douzaine d'immeubles ornés de pilastres et d'architraves ».[313] Les gratte-ciel les plus récents, en revanche, auraient emprunté, à son avis, une voie plus pertinente en s'inspirant des réalisations d'ingénierie, intrinsèquement dépourvues d'ornements et de langages redondants. L'esprit réceptif de Berlam aux influences du rationalisme naissant en Europe le conduit à affirmer, en effet, que les « ornements sont nuisibles » et que la « beauté d'un gratte-ciel doit être de ce genre de beauté qui nous fait admirer un torpilleur ou un destroyer, ou encore une grande œuvre d'ingénierie hydraulique comme certains barrages ».[314]

[311] Ibid, cit. 288.
[312] Albertini, A. (1923). Questioni di urbanismo: l'altezza delle case. *Ingegneria*, 5, 118-124.
[313] Berlam, A. (1923). Ancora due parole in tema di grattanuvole. *Ingegneria*, 9, 252.
[314] Ibid, 252.

Dans les années 1930, alors que certains architectes, tels que Marcello Piacentini devenu entre-temps l'architecte de Mussolini, se lancent dans la conception de tours imposantes à Brescia, puis à Gênes, Milan et ailleurs, les gratte-ciel américains refont leur apparition dans la presse spécialisée italienne, l'objectif étant d'en étudier le parti et les traits formels, tout en se familiarisant avec les aspects techniques et constructifs, afin de permettre, également en Italie, l'élévation de ces édifices défiant les hauteurs. Dans le numéro de 1932 d'*Architettura*, la revue du Syndicat national des architectes fascistes, deux articles apparaissent, abordant les méthodes de construction ainsi que la nouvelle vague esthétique de ces géants qui commencent à délaisser les références historiques au profit de « nouvelles compositions architecturales des masses, résultant des besoins de construction et de l'ensemble des rythmes constitués principalement par les innombrables rangées de fenêtres ».[315]

Mais c'est principalement dès la fin des années 1950,[316] lorsque Milan, bientôt suivie par d'autres villes italiennes, voit surgir de nombreux gratte-ciel (du célèbre Pirelli à la tour Velasca), que les périodiques italiens jugent opportun d'élargir leur perspective en consacrant des numéros monographiques à ce type architectural d'origine américaine.

L'année 1963 marque ainsi un tournant significatif dans l'historiographie des gratte-ciel en Italie, avec la revue *Edilizia Moderna* qui lui consacre un numéro spécial, sous la direction éditoriale de l'architecte Vittorio Gregotti[317] (Fig. 3). Alternant les contributions de chercheurs et architectes influents de l'époque à une anthologie rassemblant des textes fondamentaux sur l'origine et l'évolution des gratte-ciel rédigés par Sullivan, Wright, et autres, ainsi que des lectures interprétatives

[315] Vietti, L. (1932). Grattacieli. *Architettura*, a. XI, IV, avril, 189-201; cit. 190.
[316] Cf. Talenti, S. (2020). I grattacieli nella Milano del Secondo Dopoguerra. Un dibattito assente nella pubblicistica architettonica, in M. Pretelli, R. Tamborrino, I. Tolic (eds.), *AISU. La Citta' Globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo*. Torino: Aisu International, 615-625.
[317] *Edilizia moderna*. (1963), 80: numéro consacré à «Il grattacielo».

élaborées par des historiens de l'architecture italiens de renom tels que Bruno Zevi et Leonardo Benevolo, ce numéro monographique se distingue par sa richesse théorique, historique, sociale et urbaine. De la valeur symbolique des gratte-ciels aux expériences européennes qui diffèrent du modèle américain, en passant par les écrits visionnaires de Sant'Elia sur la ville futuriste et les scènes emblématiques du film *Metropolis* de Fritz Lang, la revue explore une vaste gamme de perspectives. Il aborde aussi bien les recherches sur les aspects constructifs que les nombreuses propositions innovantes de Le Corbusier, sans oublier l'analyse détaillée de projets américains, y compris plusieurs solutions élaborées par Wright au cours de sa carrière. Ainsi, le gratte-ciel est examiné pour la première fois dans toute sa complexité, au sein d'une approche véritablement multidisciplinaire. Plusieurs auteurs, tels qu'Eugenio Battisti et Pietro Bianchi, explorent la verticalité du point de vue mythique et cinématographique, en tant que reflet des transformations urbaines. Par ailleurs, l'un des plus éminents critiques d'architecture américains, James Marston Fitch, est chargé de rédiger un essai sur les enjeux de l'expérience nord-américaine contemporaine, en se concentrant notamment sur « l'intégration spatiale et fonctionnelle ».[318] En plus d'être un célèbre théoricien et doué analyste et critique, Gregotti est également un architecte professionnel actif, ce qui l'amène à s'intéresser à la manière dont le gratte-ciel redéfinit son rapport avec la ville moderne. La dernière partie du numéro se concentre ainsi sur le gratte-ciel en tant qu'outil de régénération urbaine, en examinant des exemples diversifiés et hétérogènes allant de Chicago à Stockholm, en passant par Milan et Berlin. Elle explore également le *skyscraper* comme modèle spatial pour de nouveaux aménagements territoriaux, à travers l'analyse des projets de Paolo Soleri, des réalisations du groupe Metabolism, du plan de Tokyo par Kenzo Tange, ou de l'organisation de Brasilia par Oscar Niemeyer, illustrant ainsi comment les défis associés à la verticalité se manifestent désormais à l'échelle mondiale.

[318] Gregotti, V. (1963). Il grattacielo. *Edilizia moderna*, 80, cit. 3.

Cependant, l'historiographie prend une direction très différente au cours de la décennie suivante. Le gratte-ciel est désormais perçu comme un acte de pure spéculation, étroitement associé au capitalisme, et à ce titre vivement critiqué par de nombreux magazines. Un an et demi avant la publication en 1976 du numéro de *Casabella* intitulé « Triomphe et échec du gratte-ciel »[319] coordonné par le rédacteur en chef Carlo Guenzi, le célèbre historien de l'architecture italien Manfredo Tafuri avait déjà signé, dans la revue française *L'Architecture d'Aujourd'hui*, l'essai « La dialectique de l'absurde. Europe-U.S.A : les avatars de l'idéologie du gratte-ciel (1918-1974) » dans la section « Dossier. Vie et mort des gratte-ciel », sous la direction de Bernard Huet[320]. En tant qu'instrument, et non plus comme simple expression d'une politique économique, Tafuri condamne ces géants anti-urbains, ainsi que la métropole capitaliste et l'idéologie individualiste qu'ils véhiculent. Selon lui, et également selon Huet, les super-gratte-ciel des années 1970 ont définitivement rompu tout lien avec leur environnement urbain, rendant inévitable la mort imminente de la ville verticale. Le numéro de *Casabella* consacré à l'évolution du gratte-ciel et à sa valeur symbolique semble ainsi redevable de la critique sociale déjà formulée par Tafuri et les intellectuels français. Divers auteurs, issus de contextes géographiques et de formations variées (un architecte et théoricien italien de la conservation, un architecte collectionneur suisse naturalisé britannique, un historien américain de l'architecture et de la ville, ainsi qu'un ingénieur en structure bangladais-américain), y retracent l'histoire et la genèse, tout en abordant les plus épineuses questions architecturales et urbaines de l'époque. Des défis technologiques (incendies, ascenseurs défaillants) aux problématiques d'aménagement spatial (couloirs interminables), des partis architecturaux (très grandes fenêtres compromettant la vie privée) aux questions climatiques (éclairage insuffisant et courants d'air excessifs), sans oublier les répercussions sur le tissu

[319] *Casabella*. (1976), n. 418: numéro consacré à «Trionfo e fallimento del grattacielo».
[320] Tafuri, M. (1975). La dialectique de l'absurde. Europe-U.S.A: les avatars de l'idéologie du gratte-ciel (1918-1974). *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 178, mars-avril, 1-16.

urbain (trafic intense et services insuffisants), les tours ne sont plus perçues comme capables de répondre aux fonctions et aux besoins pour lesquels elles avaient été conçues.[321] La perspective offerte par Carl W. Condit (Fig. 4) est particulièrement intéressante: il attribue la décadence architecturale des *skyscrapers* américains à l'influence européenne de l'école du Bauhaus.[322] Selon lui, ces bâtiments ne sont plus que des « blocs de bureaux ennuyeux et prétentieux, des masses déshumanisantes toujours plus hautes et dépouillées, totalement déconnectées de la réalité du territoire ».[323]

Un an et demi après la publication du numéro de *Casabella*, la revue *Hinterland* (mars-avril 1978) adopte à son tour une approche très critique à l'égard des immeubles de grande hauteur (Fig. 5). L'introduction de l'éditorial, rédigé par l'architecte Guido Canella, est particulièrement révélatrice : « Dans ce numéro, nous intentons un procès contre le gratte-ciel, l'un des sujets les plus débattus et accusés dans la ville moderne. La construction en hauteur incarne en effet l'une des typologies les plus marquées par les distorsions que la phase prospère du capitalisme a imposées à l'habitat humain, depuis les colonies jusqu'aux métropoles impérialistes; une phase qui, à travers la spoliation et l'accumulation, spécule sur la rente de situation que chaque communauté génère inévitablement en coexistant de manière productive ».[324] En réalité, « ce ne sont pas tant la technologie et l'iconologie, qui auraient favorisé l'essor des constructions en hauteur, qu'il convient de blâmer, mais plutôt l'instrumentalisation dont elles ont été l'objet. Elles ont été associées à tort avec un développement prétendument objectif, inexorable et irréversible du progrès, ou encore avec l'expression cathartique d'anciennes contradictions longtemps refoulées dans l'inconscient de la ville ».[325] Pays du laissez-faire, où l'économie échappe à tout contrôle public, les États-Unis ont vu naître des

[321] Cf. l'éditorial de Guenzi, C. (1976). I giganti scricchiolano. *Casabella*, 418, 2.
[322] Condit, C.W. (1976). Trionfo tecnologico e fallimento architettonico. *Casabella*, 418, 15-23; cit.15.
[323] Ibid, cit.15.
[324] Canella, G. (1978). Altezza e falsa coscienza. *Interland*, 2, mars-avril, 2-3; cit. 2.
[325] Ibid, 2.

géants qui, loin des valeurs mythiques et symboliques que l'Europe leur a attribuées, incarnent avant tout le principe tayloriste de l'« exploitation des ressources » : qu'il s'agisse des ressources du sol, des matériaux, ou du marché, etc.[326] L'analyse proposée par l'architecte-ingénieur Giovanni Morabito dans son article « L'additivo ingegneristico » se distingue par une approche plus nuancée et optimiste. Selon lui, la technologie appliquée aux gratte-ciel a fait des progrès considérables, en relevant les défis inhérents à cette typologie. Les résultats de ces expérimentations ont d'ailleurs trouvé des applications dans les constructions traditionnelles. Il conclut ainsi sa dissertation, avec une certaine mais aussi évidente prévoyance, en affirmant que « le bâtiment de grande hauteur, dès lors, s'impose comme le protagoniste, peut-être encore plus autoritaire, des constructions du futur proche ».[327]

À partir des années 1980, la critique de la société capitaliste cède progressivement la place d'abord à des interprétations symboliques, puis, ces dernières années, à des présentations de projets de plus en plus caractérisées par une approche purement descriptive. Un exemple significatif de la première phase analytique est le numéro 457-458 de *Casabella*, édité en 1980 sous la direction de l'historien de l'architecture Francesco Dal Co, et consacré aux façades en verre miroir des gratte-ciel et aux débats théoriques sur les images réfléchies[328] (Fig. 6). Dans ce contexte, Tomás Maldonado, alors directeur de la revue italienne, soutient que la culture du narcissisme qui caractérise les villes américaines, où « tout reflète et tout est reflété », tendrait d'ailleurs à affaiblir la force identitaire des tours.[329] Cependant, cette période d'approches symboliques et de spéculations conceptuelles semblerait, à son avis, s'effacer à l'aube du nouveau millénaire. Le numéro 747 de *Casabella* de 2006 explorant la question de la grande hauteur en raison de la construction du Burj Khalifa, se concentre principalement sur la description de quelques projets

[326] Zucconi, G. (1978). Le sette vite del grattacielo. *Interland*, mars-avril, 4-19; cit. 6.
[327] Morabito, G. (1978). L'additivo ingegneristico. *Interland*, mars-avril, 22-31; cit. 31.
[328] *Casabella*, (1980), 457-458: numéro consacré à «Grattacielo: casa dello specchio» sous la direction de Francesco Dal Co.
[329] Maldonado, T. (1980). Grattacielo : casa dello specchio. *Casabella*, 457-458, 13.

contemporains, plutôt que sur une analyse approfondie et critique.[330] De même, les récentes publications, comme celle éditée en 2021 par Centauria[331] qui examine les gratte-ciel les plus célèbres à travers le temps et le monde, témoignent d'un désintérêt croissant pour la perspective historique et la dimension théorique. Ces publications privilégient désormais des stratégies informatives et la présentation des projets sous un angle documentaire, laissant peu de place à l'interprétation et à la réflexion critique sur les enjeux architecturaux et urbains.

La perception du gratte-ciel américain dans les revues italiennes au cours du dernier siècle a donc connu une évolution qui reflète les profonds changements de contexte culturel, économique et architectural. Initialement, les skyscrapers nord-américains sont abordés sous un angle comparatif et fonctionnel, avec un intérêt pour la compatibilité de ce type de construction avec les structures urbaines et sociales italiennes. Ces premières analyses sont souvent teintées d'une certaine fascination pour la prouesse technique et la monumentalité des tours américaines, tout en restant critiques sur leur pertinence dans le contexte italien. Avec le temps, cette approche se transforme en une phase d'émulation, où les architectes italiens, influencés par les modèles outre-Atlantique, tentent de réinterpréter le gratte-ciel en l'adaptant aux réalités locales. Cette période d'inspiration voit la conception des premiers gratte-ciel italiens, où l'accent est mis sur l'intégration harmonieuse de ces structures dans le paysage urbain méditerranéen, en respectant les valeurs esthétiques, historiques et culturelles locales. Mais si les quotidiens et hebdomadaires des années 1950 témoignent d'un certain intérêt pour le gratte-ciel américain et son interprétation italienne, la presse spécialisée se montre moins dynamique et impliquée, s'abstenant d'initier un débat constructif et d'envergure, se limitant dans la plupart des cas à des articles descriptifs, généraux et impersonnels. Toutefois, à mesure que le gratte-ciel est perçu comme un phénomène

[330] *Casabella*, (2006), 747 : numéro consacré à «Costruire in altezza».
[331] Collection de 50 volumes sur les gratte-ciel du monde entier sortis en kioske à partir de juin 2021.

intrinsèquement lié au développement du capitalisme américain, l'analyse italienne évolue, délaissant une lecture centrée sur son rôle de simple expression du progrès technique et formel pour l'interpréter avant tout comme l'incarnation des logiques économiques et spéculatives du capitalisme avancé. La recherche de verticalité est désormais vue comme une manifestation de la spéculation foncière et de l'individualisme exacerbé, contraire aux valeurs collectives et sociales que les intellectuels italiens cherchent à promouvoir. Les revues de l'époque commencent à dénoncer ces tours comme des excroissances urbaines déshumanisantes, fortement déconnectées des besoins réels de la population. Cette critique s'est approfondie dans les années 1970, avec des analyses théoriques qui condamnent le gratte-ciel en tant qu'outil d'une politique économique oppressive, au service d'une métropole capitaliste jugée incompatible avec la structure sociale italienne. Le gratte-ciel, autrefois perçu comme un modèle à suivre, est désormais associé à l'échec de l'urbanisme moderne et à la décadence des valeurs architecturales.

Au fil du temps l'intérêt pour le gratte-ciel décline, laissant place à des descriptions moins engagées, souvent dépourvues de la perspective critique qui ont caractérisé les débats précédents. Les articles sont progressivement concentrés sur des aspects techniques ou esthétiques, perdant de vue les questions plus larges qui ont autrefois animé la réflexion sur l'impact des gratte-ciel dans le contexte socio-économique et urbain. Cette évolution reflète non seulement les changements dans la perception de l'architecture moderne, mais aussi une certaine lassitude face à un modèle qui, bien que dominant à l'échelle mondiale, finit par perdre de sa pertinence dans le discours architectural italien.

Aujourd'hui, une nouvelle ère de la verticalité semble se dessiner, stimulée par le développement et la revitalisation de certains quartiers de Milan où les gratte-ciel jouent un rôle central. Il est à espérer que cette dynamique suscite enfin, au sein des

revues spécialisées, un débat enrichi sur ce type architectural, qui, né aux États-Unis, est désormais profondément enraciné dans la culture italienne.

**Bibliografía**

Albertini, A. (1923). Questioni di urbanismo: l'altezza delle case. *Ingegneria*, 5, 118-124.

Berlam, A. (1923). Ancora due parole in tema di grattanuvole. *Ingegneria*, 9, 252.

Canella, G. (1978). Altezza e falsa coscienza. *Interland*, 2, mars-avril, 2-3.

*Casabella*, (1980), 457-458: numéro consacré à «Grattacielo: casa dello specchio».

*Casabella*, (2006), 747 : numéro consacré à «Costruire in altezza».

*Casabella*. (1976), n. 418: numéro consacré à «Trionfo e fallimento del grattacielo».

Condit, C.W. (1976). Trionfo tecnologico e fallimento architettonico. *Casabella*, 418, 15-23.

*Edilizia moderna*. (1963), 80: numéro consacré à «Il grattacielo».

Giovannoni, G. (1927). Intorno agli skyscrapers. *Architettura e arti decorative*, VI, 287-288.

Gregotti, V. (1963). Il grattacielo. *Edilizia moderna*, 80, cit. 3.

Guenzi, C. (1976). I giganti scricchiolano. *Casabella*, 418, 2.

Maldonado, T. (1980). Grattacielo : casa dello specchio. *Casabella*, 457-458, 13.

Morabito, G. (1978). L'additivo ingegneristico. *Interland*, mars-avril, 22-31.

Piacentini, M. (1923). Il concorso della "Chicago Tribune". *Architettura e Arti Decorative*, VI, février, 220-221.

Piacentini, M. (1923). In tema di grattacieli. *Architettura e Arti decorative*, VIII, avril, 311-317.

Piacentini, M. (1929). Roma e l'arte edilizia. *Pegaso. Rassegna di lettere e arti*, 9, septembre, 314-323.

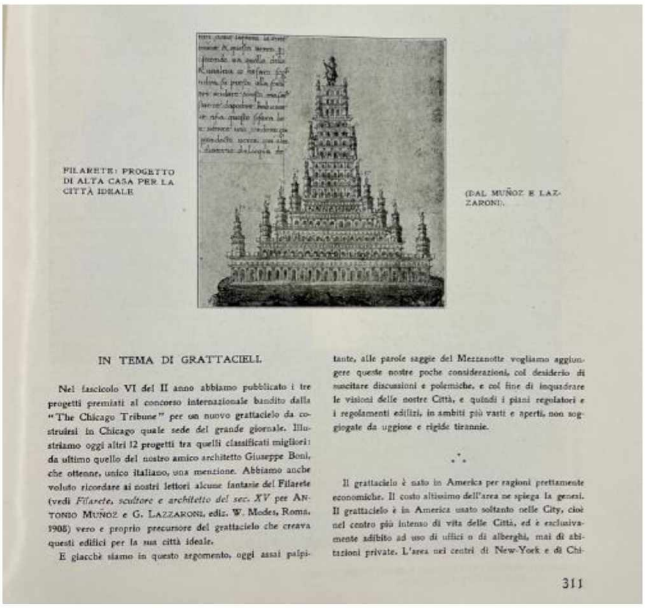
Tafuri, M. (1975). La dialectique de l'absurde. Europe-U.S.A: les avatars de l'idéologie du gratte-ciel (1918-1974). *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 178, mars-avril, 1-16.

Talenti, S. (2020). I grattacieli nella Milano del Secondo Dopoguerra. Un dibattito assente nella pubblicistica architettonica. In M. Pretelli, R. Tamborrino, I. Tolic (eds.), *AISU. La Citta' Globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo*. Torino: Aisu International, 615-625.

Talenti, S., Teodosio, A. (2020). Marcello Piacentini and the First Italian Skyscrapers. In L. Gray, A. Wood & Daniel Safarik (eds), *First Skyscrapers | Skyscraper Firsts*. Chicago: Council on Tall Buildings and Urban Habitat, 159-166.

Vietti, L. (1932). Grattacieli. *Architettura*, a. XI, IV, avril, 189-201.

Zucconi, G. (1978). Le sette vite del grattacielo. *Interland*, mars-avril, 4-19.



FILARETE: PROGETTO DI ALTA CASA PER LA CITTÀ IDEALE

(DAL MUÑOZ E LAZZARONI).

IN TEMA DI GRATTACIELI

Nel fascicolo VI del II anno abbiamo pubblicato i tre progetti premiati al concorso internazionale bandito dalla "The Chicago Tribune" per un nuovo grattacielo da costruirsi in Chicago quale sede del grande giornale. Illustriamo oggi altri 12 progetti tra quelli classificati migliori: da ultimo quello del nostro amico architetto Giuseppe Boni, che ottenne, unico italiano, una menzione. Abbiamo anche voluto ricordare ai nostri lettori alcune fantasie del Filarete (vedi *Filarete, scultore e architetto del sec. XV* per ANTONIO MUÑOZ e G. LAZZARONI, ediz. W. Modes, Roma, 1908) vero e proprio precursore del grattacielo che creava questi edifici per la sua città ideale.

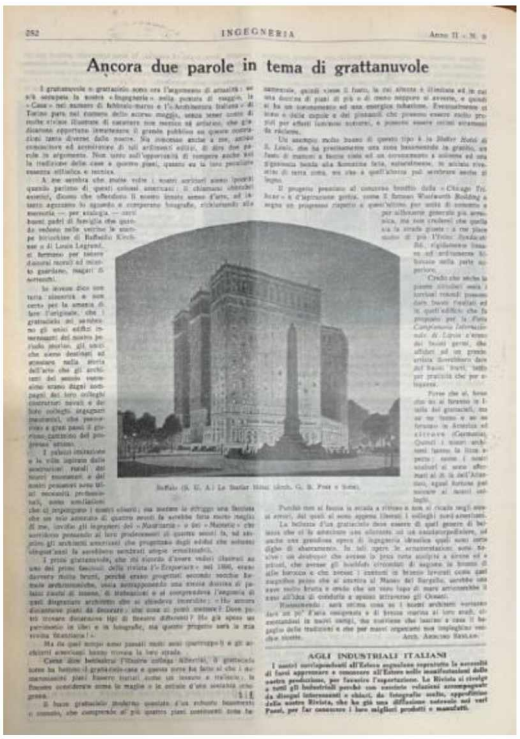
E giacchè siamo in questo argomento, oggi assai palpitante, alle parole saggie del Mezzanotte vogliamo aggiungere queste nostre poche considerazioni, col desiderio di suscitare discussioni e polemiche, e col fine di inquadrare le visioni delle nostre Città, e quindi i piani regolatori e i regolamenti edilizi, in ambiti più vasti e aperti, non soggiogate da uggiose e rigide tirannie.

***

Il grattacielo è nato in America per ragioni prettamente economiche. Il costo altissimo dell'area ne spiega la genesi. Il grattacielo è in America usato soltanto nelle City, cioè nel centro più intenso di vita delle Città, ed è esclusivamente adibito ad uso di uffici o di alberghi, mai di abitazioni private. L'area nei centri di New-York e di Chi-

311

Fig ura 1. M. Piacentini, In tema di grattacieli. *Architettura e Arti decorative*, 1923, VIII, avril, 311



252 INGEGNERIA Anno II - N. 9

Ancora due parole in tema di grattanuvole

AGLI INDUSTRIALI ITALIANI

Figura 2. A. Berlam, Ancora due parole in tema di grattanuvole. *Ingegneria*, 1923, 9, 252

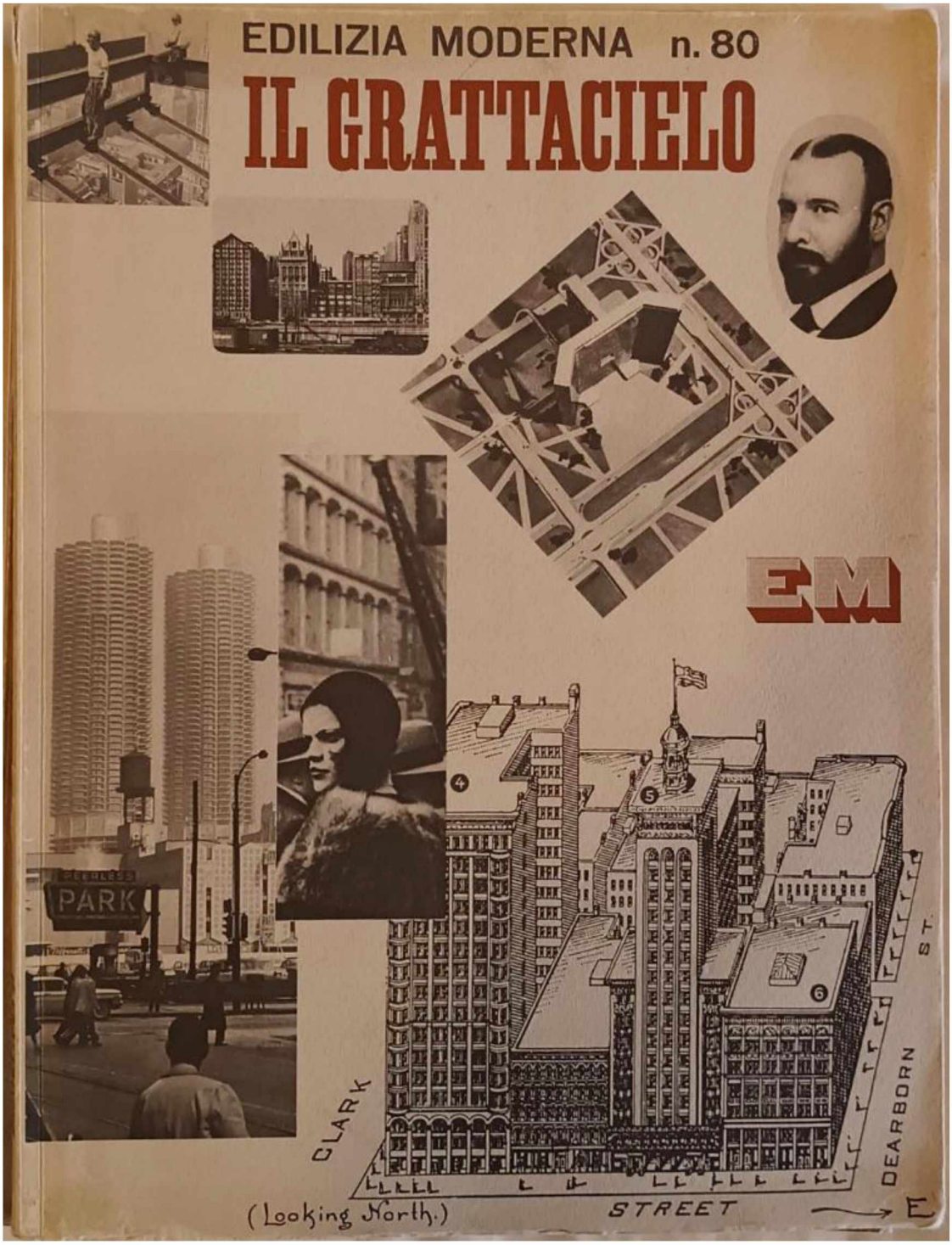



Figura 3. Frontispice de *Edilizia Moderna*, 1963, 80

# TRIONFO TECNOLOGICO E FALLIMENTO ARCHITETTONICO

C. W. Condit

The architectonic challenge of soaring buildings has symbolically and evocatively expressed the tension and the prospects of an age torn by strife and moving towards different and hitherto unknown life-styles. The possibilities offered by a technology in full development were utilized at various levels of awareness: on occasion they were dramatized, for example in the use of continuously rising pillars in buildings with steel frameworks, as in Sullivan's works; or slavishly imitated by others; or even used schematically in solutions that the planners lost control of. Buildings constructed before the '50s in America and in Europe are now considered those which blend best with the surrounding urban fabric, owing to their wealth of suitable connotations and structural details. Later, with negative effects, European influence came to be felt, leading to the gradual loss of independent American design. This was the period characterized by those dreary and pompous office buildings — dehumanized bare blocks raised higher and higher but farther and farther away from the reality of the territory. The latest generation of skyscrapers has further impoverished an urban and social context seriously undermined by extensive ecological damage. High consumption of natural resources in the construction of such buildings, the great consumption of energy are a few of the elements that lead to the overall deterioration of the environment. It is here that the technological machine shows its true colours — as the maker of "monsters" palmed off as useful instruments in the pursuit of prosperity and economic growth, but actually the wretched monuments of a concept of life geared to production for its own sake.

Fig. 4. C.W. Condit, Trionfo tecnologico e fallimento architettonico, *Casabella*, 1976, 418, 15

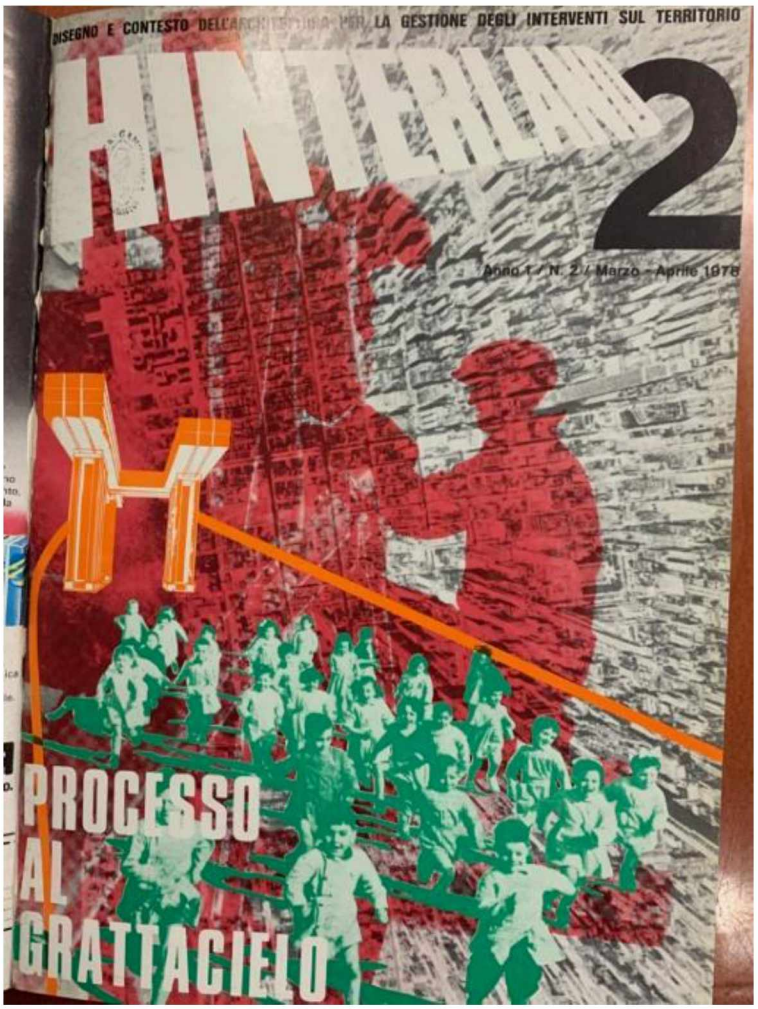



Figura 5. Frontispice de *Hinterland*, 1978, 2, numéro consacré à Processo al grattacielo

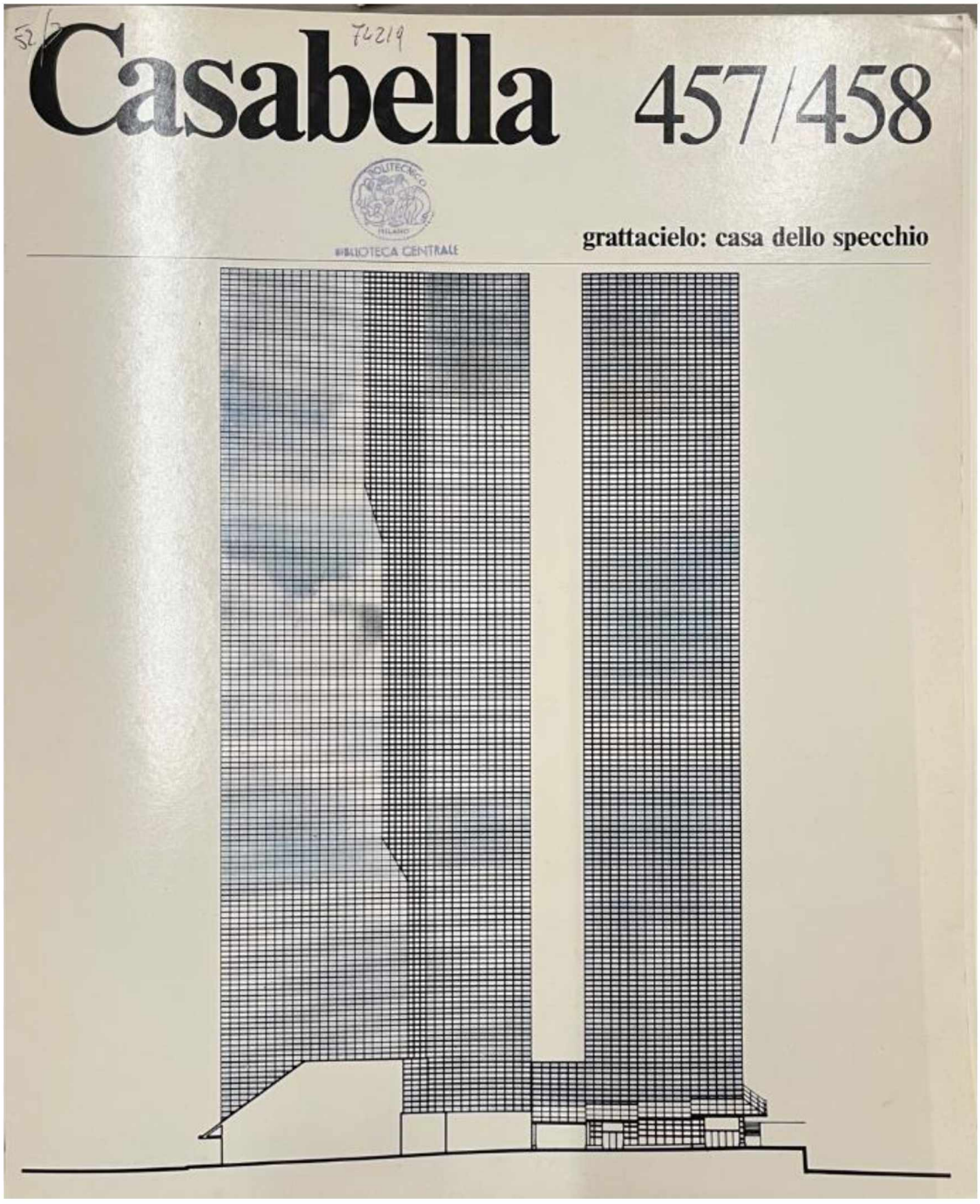



Figura 6. Frontispice de *Casabella*, 1980, 457-458: numéro consacré à *Grattacielo: casa dello specchio*



HiTePAC
Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad
Instituto de Investigación

HiCA
Historia de las construcciones en altura

FAU
Facultad de Arquitectura y Urbanismo

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

ISBN 978-950-34-2711-8