

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

CONTRIBUCIÓN DE ERNESTO KATZENSTEIN A LA ARQUITECTURA MODERNA (1954-1966)

Autor: Manuel Alejandro Rivas Garcia

Director de Tesis: Dr. Helio Piñón Pallares

DPA - Departamento de Proyectos Arquitectónicos

Línea de Investigación 1 - La Forma Moderna

ETSAB - Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona

UPC - Universidad Politécnica de Cataluña

Investigación realizada entre Febrero de 2008 y Marzo de 2012

ÍNDICE

5	INTRODUCCIÓN
9	PREFACIO
	EL OBJETO DE LA INVESTIGACION
	EL CONTEXTO DE LA ARQUITECTURA ARGENTINA DE LOS AÑOS CINCUENTA
21	1. EL PERFIL INTELECTUAL DE KATZENSTEIN
	FORMACIÓN
	POSICIÓN FRENTE A LA ARQUITECTURA
	TRABAJAR EN CONSTANTE COLABORACIÓN
	AUTODEFINICIÓN E INSATISFACCIÓN
	TABLA CRONÓLOGICA
45	2. SU ARQUITECTURA EN LOS CUADERNILLOS
	EL DIBUJO COMO REFLEXIÓN
	LAS ENSEÑANZAS DE LOS CUADERNILLOS (Recorrido Tipológico)
	A MODO DE CIERRE
135	3. ALGUNAS OBRAS
	LOS PRIMEROS PROYECTOS
	LA TRAYECTORIA CON BONET (1956-1963)
	VIVIENDA MELLBERG, MASCHWITZ (1957-1960)
	VIVIENDA EN PUNTA DEL ESTE (1958-1960)
	VIVIENDA EN OLIVOS (1960-1961)
	CASA BATTINI, MATADEROS (1964-1966)
211	4. EPÍLOGO DOCUMENTAL
	INTERPRETACIÓN SUBJETIVA
	ENTREVISTA A TONY DIAZ
	ENTREVISTA A NICOLÁS KATZENSTEIN
	ANTOLOGÍA DE KATZENSTEIN
	ULTIMA CARTA
	GESTIÓN DE LA TESIS
297	5. CONCLUSIONES
303	BIOGRAFÍA
307	LISTA DE OBRAS Y PROYECTOS (1954-1966)
312	BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA
314	CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES

INTRODUCCIÓN

La estructuración de capítulos comienza con un prefacio que explica, por una parte, cuál es el objetivo y los interrogantes que se plantean en la investigación, y por otra parte, cuál es el contexto de la arquitectura argentina en el que se formó e inició su profesión Ernesto Katzenstein. Respecto a éste apartado cabe indicar que para arribar a una comprensión de la década del cincuenta me he remitido a los años previos, comenzando con referencias de arquitectos y obras de finales de la década del treinta. Complementándolo con fotografías auténticas encontradas en el archivo personal de Katzenstein e introduciendo matices de carácter social y político que son ineludibles para abordar el tema planteado. He procurado no olvidar de citar a las personalidades más influyentes en la cultura arquitectónica del país, enfatizando a los que tuvieron algún tipo de relación con Katzenstein como Carlos Vilar o Wladimiro Acosta. Esto explica el porqué no se mencionan ciertos arquitectos que asimismo fueron relevantes, como Eduardo Sacriste, Mario Roberto Álvarez o Clorindo Testa. Estos dos últimos, si bien nacieron a principios de la segunda y tercera década del siglo XX respectivamente, tuvieron un impronta relevante a partir de finales de los años cincuenta y además no aparecen rastros en la documentación

disponible y archivo de Katzenstein que pudieran relacionarlos en el período de la investigación. Si bien es cierto, que años mas tarde colaboraría con M. R. Álvarez.

5

A partir de aquí se desarrollan los tres capítulos principales de la investigación con una estructura que propone como centro de gravedad la relación de la obra de Katzenstein con otros arquitectos, empezando por comprender el valor intelectual de su figura, continuando con las reflexiones encontradas en sus cuadernillos -contrastándolas con otras obras-, y el análisis de la producción arquitectónica en el período acotado que se centra el trabajo, buscando reconocer los rasgos característicos de su contribución a la arquitectura moderna de su país.

El capítulo concerniente al Perfil Intelectual de Ernesto Katzenstein se dedica a los aspectos formativos que concluyen el cuadro del contexto social y la formación que recibió previamente y durante su carrera. En esta sección se abordan los aspectos culturales que pudieran tener relevancia en el desarrollo de su trabajo. Se ha utilizado parte de los textos escritos por Katzenstein como nutriente necesario para entender la dimensión del

6 sujeto. Resultó de gran aporte, para esclarecer su posición frente a la arquitectura y su propia definición de él mismo, el cruce de las diferentes opiniones rescatadas de libros y reportajes a otros colegas y una jugosa entrevista realizada por Eduardo Leston a Katzenstein, acaso una de las pocas que se encuentran, efectuada en 1982 y publicada dos más tarde en la revista Summa.

En el capítulo que se aborda el análisis de los cuadernillos localizados se halla uno de los capítulos centrales de la investigación. El título refiere a “su arquitectura” porque quizás sea esta la forma de abordar las reflexiones más genuinas del autor, que como se explica en el capítulo anterior trabajó en distintos equipos, siendo inevitable la nebulosa que enmarca su autoría respecto de qué temas u obras se tratan. Para abordar el análisis se vale de un texto publicado sobre el arquitecto Josep María Sostres acerca del valor de sus dibujos. Esto me sirvió para establecer unos criterios generales que llevan a imaginar un paralelismo que sólo podría entenderse desde el punto de vista del dibujo como herramienta de expresión y reflexión, ya que la diferencia radica en el resultado que se obtiene con ellos. Lo que para Sostres son dibujos preliminares referentes a ciertas obras, en

Katzenstein se centran en la reflexión a partir de sus propias ideas o aprendizajes sobre las obras de otros arquitectos. Inicialmente el objetivo del análisis de sus cuadernillos era verificar la coherencia y la correlación con la obra materializada, pero descartada esta hipótesis producto de la observación de varios ejemplares –dentro y fuera del período acotado de la investigación- la pregunta que se formula es ¿Cuál es el ámbito en el que Katzenstein desarrolla su práctica como arquitecto? “En efecto, parece evidente –consultando los cuadernos que dan testimonio de sus reales inquietudes, a lo largo de su vida– que recurrió a la reflexión como instrumento para responder a los problemas que le planteaba la práctica del proyecto y no podían ser respondidos con el mero sentido común... Por ello, sus cuadernos están llenos de dibujos arquitectónicos en los que –más que objetos– aparecen criterios de orden y construcción visual, juicios formales sin los que no se puede acceder a la arquitectura auténtica” (Helio Piñón, frase extraída del informe sobre el proyecto de tesis, Mayo de 2009). Se trata entonces de encontrar y descubrir las enseñanzas que se hallan en los dibujos de sus cuadernos, contrastando la posible correspondencia con las obras de arquitectos relevantes o rastros de ideas que pudieran

llevarse a cabo en alguna obra propia, en definitiva aprender de su propia experiencia.

Para completar el cuerpo principal de la tesis, en el apartado de Algunas Obras se analizan los proyectos en que Katzenstein participó activamente constatando su autoría propia o compartida de forma inobjetable. Se presentan en los tres campos de trabajo -en un marco temporal, en que se podría desglosar el período de 1954 a 1966; por una parte sus *Primeros Proyectos*, donde se desarrolla el concurso de las *Tres Torres de viviendas en La Boca (1956)*, por otra los proyectos en que colaboró durante su *Trayectoria con Bonet* en los ocho años de relación, y finalmente cuatro ejemplos de *Obras* que representan diferentes episodios dentro de una lógica de estructuración de su trabajo. La ampliación de la *vivienda Mellberg, en Maschwitz (1957-60)*, la *vivienda en Punta del Este (1958-60)* asociado con Solsona, la *vivienda en Olivos (1960)* en asociación con Bonet -obra que cierra de algún modo el recorrido que se había iniciado primero como asistente, luego como colaborador y finalmente en este proyecto como socio-, y por último *la casa Battini (1964)* en asociación con Marta Allio, en uno de los tantos equipos que conformó. Esta selección se realiza

porque además de ser contemporáneas entre sí, representan cada una de las tres fases antes mencionadas y contrastan en estilos y formas de materializar el proyecto según cada caso, todas rodeando el tema de la vivienda, aunque con programas y entornos diferentes.

Por último se desarrolla el epílogo documental resultando un recorrido de variables documentales, que se enseñan como un apéndice de los capítulos centrales. Por una parte realizo una interpretación subjetiva de algunos de los dibujos de viviendas unifamiliares, para reconstruirlos a partir de los datos que se obtienen -normalmente no definidos más que por el trazo a mano del autor-, lo que obligó a redibujarlos con precisión, a partir de un objeto que sirviera de escala lógica para transpolar en el resto del plano como lo es, por ejemplo, una puerta. La secuencia del trabajo se desarrolló seleccionando dibujos de tres tipologías de viviendas, a partir de aquí se escogió la propuesta que llegaba más lejos y se redibujó proponiendo una volumetría -que es fruto de la interpretación del autor del trabajo-, aunque en algunos casos resulte casi evidente el lenguaje arquitectónico que sugieren los mismos. Luego se transcriben las entrevistas que realicé bajo el

8 contexto del trabajo a su hijo Nicolás Katzenstein y al arquitecto Tony Díaz que dan testimonio sobre aspectos que sirvieron para escalear algunos temas de la tesis. Finalmente he seleccionado algunos párrafos representativos de cada texto de la antología disponible de Katzenstein, el análisis de su última carta, que aporta datos para entender el cierre del ciclo de su trayectoria y la gestión de los documentos que sirvieron para ordenar y estructurar la tesis. Que en suma, conforman los nutrientes para la redacción de las conclusiones que afronta la investigación.

La elaboración de la edición se estructura a partir de un formato consolidado en la línea de investigación La Forma Moderna. En el mismo establecí la prioridad de colocar las páginas escritas en coincidencia con los números pares, a la izquierda y ocasionalmente en las páginas impares a derecha. Por analogía utilicé el mismo criterio para las imágenes, predominando las páginas impares a derecha y ocasionalmente utilizando dobles páginas. Las notas que se citan a modo de referencia se sitúan al final de cada texto de un capítulo o subcapítulo, para evitar la extenuación de realizarlas en cada pie de página o agruparlas al final de todo el documento.

PREFACIO

EL OBJETO DE LA INVESTIGACION

El objeto es estudiar el aporte y la contribución del arquitecto argentino Ernesto Katzenstein a la arquitectura moderna en el período de 1954 a 1966. Fue uno de los más participativos en la arquitectura argentina de la segunda mitad del siglo XX y uno de los fecundadores de la arquitectura moderna en Buenos Aires. Nacido en 1931, en una familia de la aristocracia local, a Katzenstein le gustaba el dibujo, la pintura y la lectura, y además dominaba varios idiomas. La prospera posición económica de su familia le permitió viajar a Europa en algunas ocasiones permitiéndole visualizar diferentes edificios de Le Corbusier, Giuseppe Terragni, Mies van der Rohe y los Smithson entre otros. Su trabajo se desarrolló de manera irregular en Argentina, España y esporádicamente en la India, trabajando siempre asociado con otros profesionales.

Reconocido por algunos arquitectos como uno de los mayores intelectuales de su país, su obra se reconoce por el manejo de las proporciones, el uso racional de los materiales, el conoci-

miento de la técnica y la atención a las influencias históricas. Procurando no realizar una traducción literal de aquello que absorbía del viejo continente, se ha esmerado por alcanzar su propio lenguaje, con conciencia estética e histórica. Esta preocupación, complementada a un inagotable conocimiento de la historia de la arquitectura, fue la fuente que le permitió entender mejor el alcance de su propia arquitectura.

Explicar la obra de un arquitecto que trabajó 'para' y 'con' otros no es tarea sencilla. Porque presupone la obligación de estudiar cual era su alcance en cada etapa de un proyecto. En una obra en la que se distinguen algunos elementos formales, cualidad en el espacio y criterios proyectuales de alto valor, pero donde no todo es continuidad. Y es difícil porque la mayoría de arquitectos defiende su autoría con aires de triunfalismo, y eso justamente Katzenstein no lo hacía. Prefería trabajar en colaboración, en equipo, y quizás ese fue su único medio para sobrellevar la profesión. Quedan interrogantes acerca de su posible incapacidad para aceptar acuerdos comerciales, en definitiva de adaptarse a un mercado al que no pudo pertenecer, y por ello prefirió el refugio más silencioso. Es meritorio que entre la larga lista de arquitectos

10 con los que compartió su trabajo se encuentran Antonio Bonet, Justo Solsona, Josefina Santos, Marta Allio, Horacio Baliero, Carmen Córdova, Mario Roberto Álvarez, Eduardo Leston, Estanislao Kocourek, y otros que conforman el panorama de algunos de los arquitectos que más desarrollo lograron en la Argentina de la segunda mitad del siglo XX. También fue profesor de la Universidad de Buenos Aires con Wladimiro Acosta, Manolo Borthagaray y en un instituto privado conocido como '*La Escuelita*' con Tony Díaz, Rafael Viñoly, Justo Solsona y Francisco Liernur entre otros. El común denominador es el respeto y la valoración de Katzenstein como un arquitecto de cultura infinita y de gran habilidad para proyectar.

Los interrogantes que plantea la investigación se centran en determinar hasta donde llega su participación en los proyectos a través del análisis minucioso de sus cuadernillos en relación a la obra construida. ¿Cuál es el verdadero aporte de Katzenstein en los proyectos? ¿Existe una coherencia entre los dibujos fechados de sus cuadernillos respecto a la obra realizada? ¿Se puede determinar el alcance de sus intervenciones y atributos formales en cada proyecto? El problema en la obra de Katzenstein es que no se puede es-

tablecer exactamente que hizo en cada proyecto, y eso es lo que se intenta revelar con este trabajo. Esta incertidumbre en su obra contrasta con el reconocimiento entre sus colegas sobre su indiscutida capacidad proyectual que dejan dudas al margen. Esta capacidad es la que me dispongo a estudiar y descubrir, camino que será retrospectivo en la búsqueda de los principales valores estéticos y formales de su arquitectura, que dejaron el testimonio en algunas obras relevantes y en sus cuadernos privados.

El análisis de los cuadernillos resulta un ejercicio muy revelador que permite abordar y comprender la manera de expresar la propia arquitectura de Ernesto Katzenstein. Dentro del período seleccionado en la investigación, se trabajarán los cuadernillos que se encontraron entre las fechas de Febrero de 1954 y Junio de 1956 que totalizan trece ejemplares de manera cronológica. Existiendo a partir de esta fecha otros esbozos e ideas en distintos años que llegan hasta el tramo final del período acotado del trabajo.

La originalidad del trabajo radica en develar el alcance de las ideas de Ernesto Katzenstein contrastando los dibujos personales de sus cua-

Teatro Gran Rex. Avenida Corrientes, Buenos Aires, 1937. Autor: arquitecto Alberto Prebisch (1899-1970).



dernillos privados y comparándolos con la obra construida, dentro del período acotado. Realizando el análisis arquitectónico de sus proyectos en el primer periodo profesional de su carrera, comprobando y verificando sus ideas con el objeto construido. Y llegar a unas conclusiones que permitan esclarecer el valor intelectual y el aporte de Katzenstein a la arquitectura moderna en Argentina.

Actualmente existen muy pocos documentos que enseñen la arquitectura de Katzenstein. Apenas un libro recopilatorio realizado bajo la dirección de su hija en el año 1998, post fallecimiento, que sirve como fuente inicial de aproximación al tema de estudio, y una publicación de 1984 en la revista Summa sobre una entrevista que había sido realizada a Katzenstein en el año 1982 por el arquitecto Eduardo Leston. También se pueden encontrar publicaciones en periódicos locales y algunas obras descritas en revistas de los años sesenta y setenta. Si para muchos Ernesto Katzenstein fue uno de los máximos intelectuales de su época, resulta curioso la falta de material bibliográfico existente. De esta manera se intenta realizar un trabajo que atine a encontrar el aporte de Katzenstein desde sus ideas, sus escritos, los proyectos realizados y las obras construidas.

EL CONTEXTO DE LA ARQUITECTURA ARGENTINA DE LOS AÑOS CINCUENTA

11

El período previo a la mitad del siglo XX en el panorama de la arquitectura argentina, deja un catálogo de obras de diversos estilos; desde la arquitectura neoclásica de procedencia francesa hasta la nueva arquitectura racionalista que provenía de las vanguardias europeas. Ambas reflejan el contexto de bonanza económica del periodo de entre guerras que gozaba el país. Figuras como Alejandro Bustillo (1889-1982), quien realizó el Banco de La Nación Argentina de Buenos Aires promovido por un concurso en 1936, destacaban en defensa de una continuidad estilística alineada al neoclasicismo, que encontraban eco en las clases de la burguesía local. Y contrastan con la arquitectura silenciosa de obras como el conjunto de viviendas colectivas 'Los Andes', de 1928, del arquitecto Fermín Beretebide (1895-1979).

Otras obras destacadas de los años previos a la mitad se siglo pertenecían a arquitectos como Alberto Prebisch (1899-1970), quien realizó obras



Hospital Churrucá, Buenos Aires, 1935. Autor: arquitecto Carlos Vilar (1891-1986).

12 como el teatro Gran Rex de Buenos Aires en 1937, y que tenían una línea claramente racionalista que también siguieron arquitectos como Antonio Vilar (1887-1966) y Carlos Vilar (1891-1986), este último era el tío de Ernesto Katzenstein. Eran obras contrarias a las que se inscribían en el eclecticismo de los años veinte. En su mayoría, las obras de estos arquitectos representaban la nueva arquitectura racionalista que desde la década del treinta influenciaba a la cultura arquitectónica de Buenos Aires. Esta situación le permitió a Katzenstein observar desde muy cerca las nuevas viviendas modernas de formas cúbicas y revoque blanco que construía su tío. También se hicieron un lugar el equipo formado por Sánchez, Lagos y De La Torre que realizaron el emblemático edificio en altura *'El Kavanagh'*, ubicado en la plaza San Martín de la ciudad de Buenos Aires. Este edificio de 120 metros, construido en 1936, fue en su época el edificio más alto de hormigón armado de Sudamérica.

Al mismo tiempo, la arquitectura se dividía entre los adeptos a las formas orgánicas -cuyo máximo exponente era el arquitecto Frank Lloyd Wright- y el racionalismo funcionalista de Le Corbusier. Esto generaba una contundente respuesta

de ambas posiciones que marcaban aún más el incisivo límite que se infundía. Así, a arquitectos como Wladimiro Acosta se los alineaba con los racionalistas. Katzenstein estudio por vocación propia las posturas enfrentadas, asumiendo la historicidad para cimentar sus propias convicciones, como se verá en capítulos posteriores.

En el panorama político de la Argentina, destaca la irrupción del peronismo entre los años 1945 y 1955, abarcando casi todo el período de formación universitaria de Katzenstein. Es un hito fundamental en la historia Argentina, en el que se conforma una identidad propia de los sectores populares. La integración económica, social y política fue posible por la consolidación de la industrialización como el eje prioritario de la actividad económica. Sin embargo, no se logró integrar la estructura industrial mediante la incorporación de la industria pesada, y poder superar así el modelo agroexportador. Perón gana las elecciones en 1946, accede al poder y mantiene la intervención de las universidades. Comienza una política de nacionalización de empresas, se organiza la economía estatal mediante la implementación de los planes quinquenales en 1947 y 1952. Durante su gobierno intenta perpetuarse en el poder, con la

*Vivienda unifamiliar en San Isidro, Buenos Aires, 1935.
Autor: arquitecto Antonio Vilar (1887-1966).*



utilización del aparato estatal como maquinaria política, y se manipulo la opinión popular con el monopolio de los medios de comunicación.

Este nuevo tejido social sería determinante en el cambio del rol del arquitecto, que hasta entonces pertenecía a sectores exclusivos de la sociedad, con sus consecuentes formas de llevar a cabo el quehacer cotidiano, más personificado en los guetos de las elites. Sin embargo en la segunda mitad del siglo los cambios socio políticos darían un giro en el perfil del arquitecto, que se popularizó en mayor medida y encontró en el estado uno de sus mayores clientes.

Finalmente el conflicto con la iglesia y la corrupción determinaron el golpe militar de 1955, promovido y apoyado por los Estados Unidos, la burguesía, la oligarquía terrateniente, la iglesia católica y partidos políticos. Esta situación marca un punto de inflexión en la discontinuidad de los mandos del estado, que de alguna u otra manera acabaron de marcar el ritmo de la agitada supervivencia de los arquitectos locales para desarrollar su trabajo con cierta regularidad. Y quizás fue esta falta de estabilidad política, la que condicionó también la carrera de Ernesto Katzenstein.

El contexto académico de los años cincuenta en el que se formó Katzenstein, estaba marcado por las contradicciones entre los profesores que querían seguir enseñando de un modo tradicional, copiando y redibujando detalles de la arquitectura clásica, y por otros docentes y alumnos que aspiraban a un cambio de acuerdo a las tendencias de la nueva arquitectura que se difundía internacionalmente. Era un período de transición donde el propio Katzenstein, respondiendo a una entrevista, define su formación; “En la facultad por esos años, se vivía la transición de la educación académica clásica, a lo que en esos momentos el cuerpo de profesores entendía como una educación y una arquitectura más moderna”.¹

A finales de la década del cuarenta, tres nombres concentraban el interés de la cultura arquitectónica de la ciudad: Amancio Williams, Antonio Bonet y Wladimiro Acosta. Bonet (1913-1989), había egresado de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona y contaba con la experiencia de haber trabajado con Josep Lluís Sert desde 1930 y con Le Corbusier en 1936, donde se trasladó a París para trabajar en su despacho. Bonet desembarcó en Buenos Aires en 1938, y rápidamente ganó terreno formando el Grupo



Edificio de Apartamentos en Buenos Aires, 1936. Autor: estudio Sánchez, Lagos y de la Torre. Ing. Gregorio Sánchez (1891-1944), arqts. Ernesto Lagos (1890-1977) y Luis María de la Torre (1890-1975).

14 Austral en asociación a los arquitectos argentinos Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, que serviría para difundir las ideas de arquitectura moderna que habían aprendido con Le Corbusier. Los tres integrantes se habían conocido en el despacho de París, compartiendo dos años de trabajo antes de tomar la decisión de venir a Latinoamérica, dado el contraste de realidades que se viviera en Europa en el período de entre guerras. Bonet pronto se convertiría en uno de los arquitectos más importantes del país. Durante su larga estancia que concluyó en 1962, realizó una obra muy variada en distintas ciudades argentinas e incluso en el vecino Uruguay. El uso correcto de los materiales, su amplia creatividad y su admirable noción constructiva se destacarían rápidamente en edificios como el de la calle Paraguay y Suipacha en la ciudad de Buenos Aires realizado en 1938 con el grupo Austral y dedicado a pequeños locales comerciales en planta baja y estudios de artistas en las plantas superiores. También destacan la hostería La Solana de Mar en Portezuelo, Uruguay, de 1946, o la casa La Rinconada ubicada en la misma ciudad y realizada en 1948. Los muros de revocados de color blanco, los amplios ventanales y la estratégica ubicación de la escalera exterior con vistas a la costa, sumado a los árboles boscosos

que le rodean, le otorgan una cuidadosa relación con el entorno que determina el equilibrio entre la obra construida y el lugar. Para Katzenstein Bonet fue su maestro, a quien admiraba por sus obras y con el que no tardaría en integrarse en los años posteriores. Concretamente en el año 1956, Katzenstein formaría parte de su despacho durante el período de ocho años, donde se desarrolló desde un humilde colaborador que dibujaba y ayudaba en tareas administrativas, hasta convertirse en su hombre de confianza y socio en alguna obra como la vivienda realizada en Olivos en el año 1960-61.

Wladimiro Acosta (1900-1967), era un arquitecto racionalista que nació en Odessa, Rusia, y que se había formado en Europa. Luego de trabajar en diferentes despachos se traslada a la Argentina en el año 1928. Se dedicó tanto a la docencia como a la profesión privada. Llega a la facultad de arquitectura en 1956 por pedido expreso de los alumnos del Centro de Estudiantes. En el año 1957 Katzenstein se incorpora a la cátedra de Composición Arquitectónica que lideraba Wladimiro, en la facultad de Arquitectura de Buenos Aires. Además de realizar diferentes obras, destaca la creación de un sistema llamado *'Helios'* y que servía para comprobar la incidencia solar en

Edificio con ateliers en la calle Paraguay y Suipacha, Buenos Aires, 1938. Grupo Austral; Antonio Bonet (1913-1989), Juan Kurchan (1913-1972) y Jorge Ferrari Hardoy (1914-1977).



las viviendas que proyectaba. De este modo, se reconoce en sus obras el uso de grande aleros de hormigón separados de la edificación, terrazas semicubiertas, parasoles y ventilaciones cruzadas para garantizar una mejor aclimatación de la obra en relación al entorno físico. Katzenstein valoró a lo largo de su obra la relación de una arquitectura moderna que se traducían en las nuevas formas pero con materiales locales, que garantizasen su inserción en el medio en el que se desarrollaban, y no como meros hechos formales aislados de su contexto. La obra de Wladimiro se refleja en el libro “Vivienda y Ciudad – problemas de arquitectura contemporánea” editado en 1947, donde Wladimiro expone su visión respecto a la nueva arquitectura. Las preocupaciones de Wladimiro se comprenden en el excelente libro póstumo “Vivienda y Clima”, que había comenzado a trabajarlo años antes de su muerte. Wladimiro dejó una huella en la universidad hasta el año 1966, justamente durante un período cambiante que no le hizo renunciar a sus convicciones. “Fue el crítico más duro y exigente para su propia obra. Rehizo y corrigió mil veces sus planos. Buscó incesantemente belleza de formas para contenidos impecables. No hizo concesiones a los demás porque no se las hizo a sí mismo. No aceptó compromisos

deformantes. No se dejó tentar por beneficios.”² Esta inequívoca convicción y dedicación a su profesión, marcaron la personalidad de Acosta, y fue para Katzenstein -con la distancia adecuada del tiempo para verificarlo-, un preámbulo de lo que sería su propio desarrollo posterior a través de los innumerables equipos en los que trabajó. Aunque se pueda atribuir ciertos aspectos endebles en su quehacer, naturalmente se alejó de todo aquello que venía impuesto por doctrinas de la época o del mercado. Y defendió hasta donde pudo sus convicciones que se pueden reconocer a lo largo de su obra.

15

Amancio Williams (1913-1989), era una persona peculiar proveniente de una familia bien posicionada. Dedicó parte de su vida a la realización de proyectos teóricos enmarcados en el campo de las ideas utópicas, más allá de realizar contadas obras de calidad indiscutible como la casa del puente de Mar del Plata de 1943-45, o las formas paraboloides de las estructuras de hormigón que con el tiempo quedaron en la memoria ciudadana como “los paraguas de Amancio”. Hoy podemos ver algunas obras realizadas que derivan de esta original construcción que, a priori, aunque con proporciones variables, se reconocen por ejemplo en



Casa La Rinconada. Portezuelo, Uruguay, 1948. Autor: arquitecto Antonio Bonet (1913-1989).

16 las estaciones de gasolina que la empresa Repsol tiene repartidas en varias ciudades de España y Argentina. Asimismo el proyecto para un edificio de oficinas en altura de 1946, resuelto con estructura metálica vista que predomina por sobre el cerramiento cristalino del edificio, y que años más tarde encuentran una similitud increíble a un rascacielos realizado por el arquitecto Norman Foster en Asia. Williams también se dedicó a la docencia con entrega. Hoy quedan en la universidad algunos dibujos pertenecientes a su obra, expuestos en los descansos de las escaleras del edificio de la ciudad universitaria de Buenos Aires. También, al igual que lo hiciera Bonet, Williams conoció a Le Corbusier en un viaje que realizó a Europa en 1947. Sin duda la influencia del maestro suizo tuvo algunos discípulos, o al menos algunos protagonistas, que hicieron de puente cultural entre la arquitectura del movimiento moderno en Europa y la arquitectura moderna en Argentina.

Estos tres arquitectos tuvieron una gran influencia en el desarrollo de la arquitectura moderna en Argentina, marcando ciertas tendencias, cada uno con su propio modo de interpretación y sentido de la historia. Katzenstein estuvo estrechamente ligado a dos de ellos: Wladimiro Acosta

en el marco de la universidad y Antonio Bonet en el campo de la experiencia laboral. Katzenstein comienza a trabajar en el despacho de Bonet en 1956, mientras que Justo Solsona, uno de los socios en GAP (Grupo de Planeamiento y Arquitectura), hacía lo propio en las oficinas del grupo OAM, donde ingresó como colaborador ese mismo año. OAM (Oficina de Arquitectura Moderna), era un equipo particular que estaba formado por los arquitectos Eduardo Polledo, Jorge Goldemberg y Horacio Baliero entre otros. OAM coincidía en el mismo edificio donde vivía Tomás Maldonado (Buenos Aires, 1922), quien era uno de los diseñadores industriales relevantes de este período e identificado con el movimiento moderno en la Argentina, y quien más tarde formaría parte de la Escuela alemana de Ulm durante doce años, siendo nombrado director en el año 1954.

En resumen, la década del cincuenta presentó un escenario de cambios relevantes que influyeron directamente en el contexto de la arquitectura y en distintos aspectos de la sociedad Argentina. Durante este período Ernesto Katzenstein ha tenido que estudiar y dar sus primeros pasos profesionales. Estas transformaciones se debieron a la consolidación de una nueva arquitectura

Casa sobre el arroyo o casa Puente. Mar del Plata, Argentina, 1943-1945. Autor: arquitecto Amancio Williams (1913-1989). A derecha vista general, abajo interior de la vivienda.





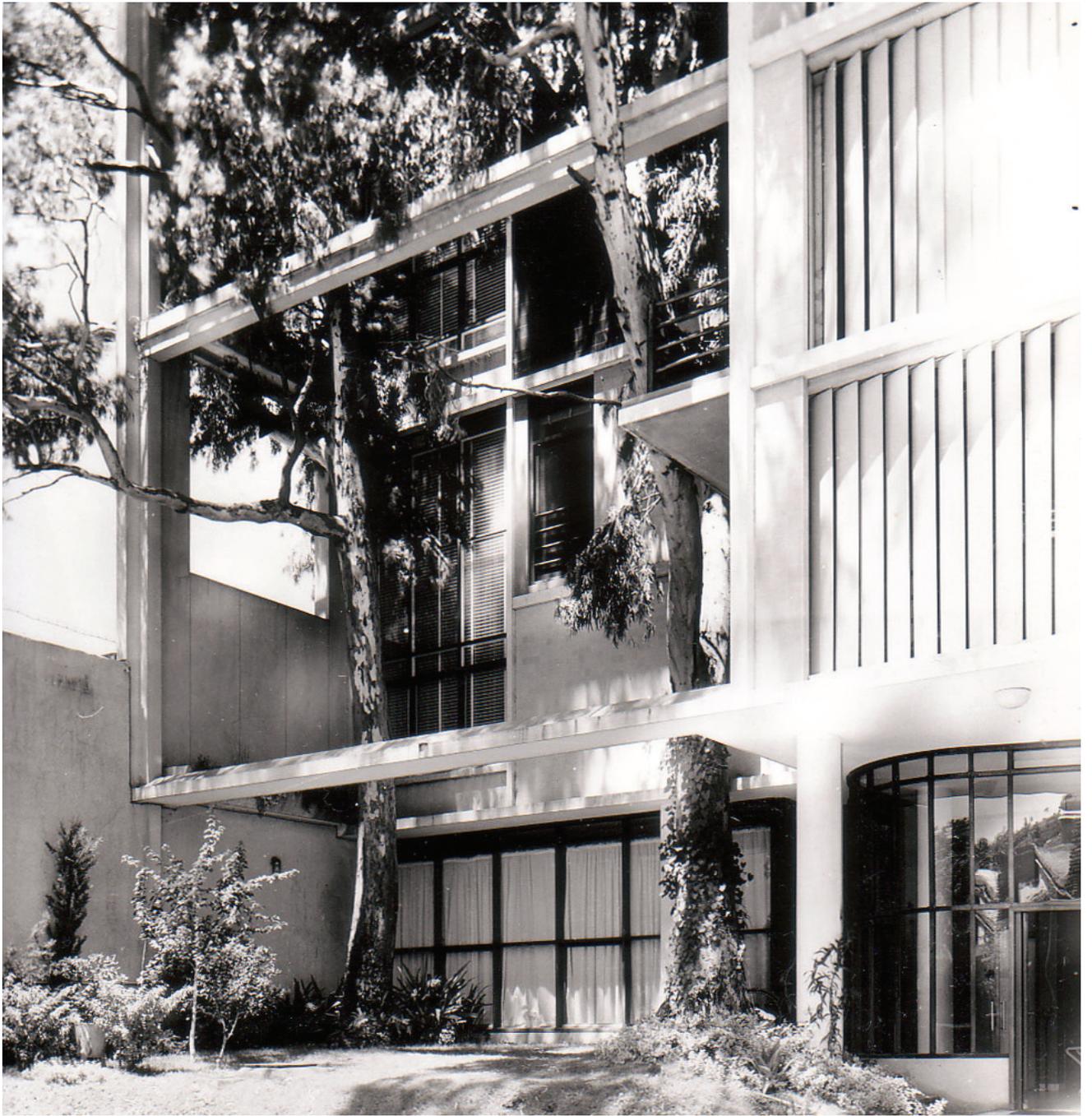
A la izquierda edificio de viviendas en la avenida Figueroa Alcorta, Buenos Aires, 1942-43. Autor: Wladimiro Acosta. A la derecha edificio de viviendas en la calle Virrey del Pino, Belgrano, Buenos Aires, 1941-43. Autores: arquitectos Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy.

18 de carácter racional que dejaba atrás los estilos neoclásicos afrancesados, sumado a los cambios políticos propios del país. Coincidiendo además con la confusión académica en la que más tarde el propio Katzenstein opinaba que en esos años nadie sabía que se debía enseñar. Coexistencia de la transición entre la enseñanza de la arquitectura academicista y la nueva arquitectura moderna. Un panorama confuso para la formación de un arquitecto y con matices de irregularidades políticas que conllevaron a un cambio del quehacer profesional y del papel del arquitecto, que sería sin dudas, determinante en los años posteriores en que se desarrolla el trabajo de Katzenstein.

Notas

¹ Leston, Eduardo. *Horacio Baliero / Ernesto Katzenstein: una arquitectura de síntesis. Reportaje a Ernesto Katzenstein. Revista Summa n° 199. Buenos Aires, 1984. Entrevista Original realizada en 1982.*

² Gaité, Arnoldo. *WLADIMIRO ACOSTA. TEXTOS, PROYECTOS Y OBRAS. Editorial Nobuko, Buenos Aires, 1° edición septiembre de 2007. Pág. 33. Prefacio de la doctora Telma Reca del libro Wladimiro Acosta – Vivienda y Clima. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1976.*



1. EL PERFIL INTELECTUAL DE KATZENSTEIN

En este capítulo se tratará de dilucidar y analizar el perfil intelectual de Katzenstein para comprender, dentro del contexto y la realidad que le circundaba, su importancia como aporte a la cultura arquitectónica en Argentina. Desde muy joven se interesó por la cultura en general y el arte en particular, decidiendo precozmente su vocación por la arquitectura en contraposición con los deseos de su padre. Frente a la extensa colección de libros que poseía, su libro de cabecera era *La Nouvelle Architecture* de Alfred Roth editado en 1940, que según Katzenstein contenía ejemplos de arquitecturas más regionales en contraste con las obras más rigurosas del estilo internacional. Pero al mismo tiempo conocía la obra completa de Le Corbusier mediante las publicaciones literarias que llegaban desde Europa como también las obras de Giuseppe Terragni, Alvar Aalto o Mies van der Rohe, lo cual era un privilegio para la época.

La afortunada posición económica familiar le permitió a Katzenstein aproximarse, mediante enciclopedias y viajes, a la cultura arquitectónica internacional que compartió siempre que pudo con sus amigos y colegas. Un modo de traspasar la información que por aquel entonces se recibía a cuenta gotas dada la lejanía entre ambos conti-

nentes y las dificultades generales del período de post guerra. 21

Su habilidad en el dominio de varias lenguas le facilitó la tarea de recibir ediciones originales que acogía con la ayuda de su padre, quien se dedicaba al negocio de las exportaciones, y así poder palpar de primera mano las obras de la nueva arquitectura del movimiento moderno. Para que el pasaje de la información cultural pueda desarrollarse en paralelo a los claustros académicos hacían falta comunicadores vocacionales, personajes de cultura amplia y con un alto grado de solidaridad. Katzenstein tenía el hábito permanente de leer, y tenía la capacidad de sugerir un libro u otro según el proyecto que estaba realizando la persona que le consultara, como el mismo Tony Díaz explica en la entrevista realizada bajo el contexto de esta investigación.

Era el caso de un intelectual que mediante su sabiduría y entusiasmo recorría su camino de manera sencilla, sin ponerle límites al trasvase de su conocimiento, aún cuando de este se beneficiaran otros. Pero la supervivencia dentro del contexto de la Argentina de la segunda mitad de siglo lo condicionaron de manera excluyente, un escenario con-

22 flictivo y cambiante que en definitiva conllevó a un empobrecimiento de la cultura en general y de la sociedad en particular. Esta pérdida potencial del país que durante la primera mitad de siglo gozaba de una envidiable bonanza económica, se desplomó poco a poco, como esos días donde el ocaso del sol se precipita repentinamente y todo se hace oscuridad. Ese apagón protagonizado por los constantes golpes militares, los vaivenes de la economía y las turbulencias promovidas desde el exterior, repercutieron en personajes de la cultura, representantes de la intelectualidad de la misma sociedad, que se los devoró sin rastros de luces ni sombras, en el más estricto anonimato. Y del cual Katzenstein no tuvo la fortuna de subsistir en un medio hostil, como sí lo lograron otros compañeros de su entorno, con recetas más o menos honestas, pero en definitiva con la pujanza de superación de cualquier obstáculo.

Esto no habilita ni intenta poner el rótulo de víctima a Ernesto Katzenstein, porque a lo largo de su carrera se mantuvo a flote, aunque sin lucir todo lo que algunos esperaban de él. La prueba está en que realizó una gran cantidad de proyectos, escribió numerosos artículos, dio clases en la universidad, y perteneció a diferentes equipos

de trabajo en los cuales a menudo se reconocen rastros de sus ideas. Fue valorado en su entorno y quizás no avanzó mucho más porque él mismo se había situado al lado del camino, para observar desde allí los pasos de su propia arquitectura, la que se dispersa en las obras que realizó, y la que se reflexiona en cada uno de sus cuadernillos.

Tal vez el propio apellido conlleva una clave para entender el modo de sortear los diferentes vaivenes de la realidad. 'Katze' en alemán quiere decir gato, y 'stein' piedra. Si bien el nombre de 'Katzenstein' es de origen alemano-polaco; si se fusionan ambas definiciones se obtiene la traducción de 'gato de piedra'. Se podría asociar así, la destreza del felino al silencio poderoso de la piedra. Habilidad y fortaleza son quizás el espejo de las cualidades que ofreció Katzenstein por subsistir a lo largo del desarrollo de su obra.

La escritura también es otro modo de recapacitar, que obliga a escoger con precisión las palabras del texto a 'proyectar'. A los veinticinco años Katzenstein ya escribía sus primeros textos. En el artículo '*Las Casas de la Boca y el Dock Sur de Buenos Aires*', publicado en 1956, demuestra una gran capacidad de observación para inter-

Ernesto Katzenstein, fotografía de 1962.



pretar y rescatar el valor de un entorno construido por personas sin nombre, pobres desplazados del centro urbano de la ciudad que se auto construían, en pequeñas parcelas, unas edificaciones muy sencillas. "...aquí, con una planta tipo, cambiando la disposición en el terreno, las proporciones, algunos elementos adicionales y especialmente los colores, se ha obtenido una variedad, un juego volumétrico y una vivacidad totalmente ausentes en otras zonas de la ciudad."¹ Este análisis de una de las zonas menos desarrolladas de la ciudad, donde convergen y se separan dos confines entre las márgenes del Riachuelo, demuestra que la mirada de Katzenstein no era sensible sólo a obras de reconocido pedigrí, dispersadas en las zonas nobles de la urbe, sino que incorpora y rescata un tipo arquitectónico que de forma original realizaban los habitantes del lugar. Es aprender las estructuras formales, las proporciones y la estética con el entrenamiento de la mirada intensiva que no se deja entorpecer por el contexto, sino que rescata la lección que la observación le propone.

El análisis se completa con una fundamentada relación entre la arquitectura racional dominante y la racionalidad en la configuración de este espacio urbano: "Lejos de ser una arquitectura na-

cida de un modo de construir, estas construcciones se liberan y usan la chapa metálica y la madera con una gran flexibilidad, sin apartarse empero de su notable esquema racional. Precisamente en esta manifestación de multiplicidad en la unidad reside el valor espontáneo de esa arquitectura, llamada de atención para el hombre moderno, cuya aspiración al arte en los límites de la normalización de los elementos constructivos parece tan difícil de lograr."² Resulta curioso que en este texto ya se pone en crisis aspectos de la arquitectura del estilo internacional. Habría que encontrar sus orígenes en el favoritismo que demostraba Katzenstein por una arquitectura más regional, que no imitará todo lo que provenía de afuera, sino que previamente se tradujera en clave local para adaptarse así de mejor manera a la cultura y las tradiciones del lugar.

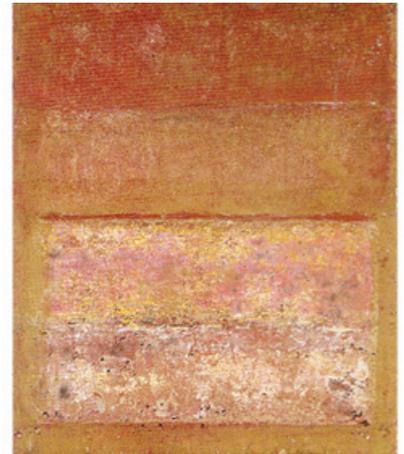
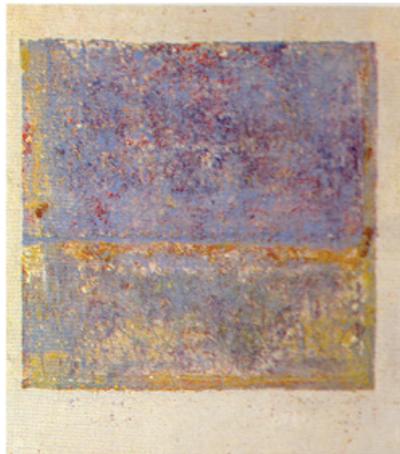
Otro artículo que es relevante para entender la naturaleza de Ernesto Katzenstein, es el que se publica en la revista *Mar Dulce* sobre la visita del arquitecto norteamericano Richard Neutra (1892-1970) a la universidad de Buenos Aires en el año 1959, que se había logrado mediante el esfuerzo de los estudiantes por invitar a arquitectos que representaban la nueva arquitectura. Sin titubeos

24 dejó claro su crítica: “La invitación de la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires y las dos mil persona que lo siguieron atentamente, merecían por lo menos los beneficios de una exposición ordenada.”³ Sin embargo esta crítica, contundente sobre el modo en que Katzenstein percibió la charla de Neutra, no le harían dudar un ápice sobre las cualidades de la arquitectura que realizaba el arquitecto norteamericano. “...el conjunto de la obra de Neutra tiene la nitidez de una prosa noble y sencilla a la vez. En ella se destacan algunas cimas en las que el lirismo de la técnica, la claridad espacial y la adecuación al sitio, se conjugan en una síntesis admirable.”⁴ La admiración que arrastraba Neutra no logró despojar el perfil crítico de Katzenstein quien reconoce su talento al mismo tiempo que reprocha la estructuración de la exposición.

La ofuscación juvenil que a veces se impone por la presencia de un profesional de renombre, queda demostrado que no afectaría a Katzenstein, que al igual que lo hiciera posteriormente en su postura respecto al movimiento moderno, cimienta sus convicciones en el bagaje cultural proporcionado por su intensa relación con la lectura, la escritura y la pintura; en definitiva la interpretación del sentido de la historia.

La capacidad de análisis y crítica de Katzenstein se reflejada en el artículo que escribió en el año 1965 como consecuencia del fallecimiento de Gerrit Rietveld (1888-1964). Este escrito no sólo demuestra la capacidad de juicio de Katzenstein, sino que además manifiesta su interpretación sobre la arquitectura de Rietveld y su relación con el neoplasticismo. Respecto a este artículo Katzenstein sintetiza el aporte de Rietveld haciendo una sutil crítica respecto a la producción arquitectónica del autor: “En la obra de Rietveld, los planos y las líneas construidas y coloreadas son los organizadores de un espacio, o más bien un fragmento del espacio continuo y fluido entre el interior y el exterior.” Y continúa: “Pero es indudable que sus últimas obras nunca alcanzarían la intensidad de aquellas que realizó en los años en que militaba activamente en el neoplasticismo. Porque, como dijo Mondrian, ‘el neoplasticismo es una obra de esclarecimiento y purificación que influencia la totalidad de la vida, ya que nace de la totalidad de la vida’.”⁵ Con este extracto del texto original, no sólo queda expresado el nivel de conocimiento de Katzenstein, sino que denota el dominio y el conocimiento de las relaciones que se producen entre la arquitectura y la pintura. Realizando una fragmentación en dos tramos de la obra de Rietveld a

Ernesto Katzenstein, pinturas sin título de técnica mixta sobre cartón, c1960 y abajo a la derecha, acuarela sobre papel, 1952.



26 partir de la relación con el neoplasticismo fundado por Piet Mondrian (1872-1944), que de alguna manera influenció en muchos de los arquitectos del movimiento moderno conjuntamente con los pintores de La Escuela Bauhaus que practicaban el cubismo. El tema de la pintura estaba más ligado a los arquitectos en los primeros años del siglo pasado, como lo demostrara Le Corbusier, quien en algunos pasajes de su vida se dedicaba a pintar por las mañanas y a realizar arquitectura por las tardes.

Teniendo en cuenta esta estrecha realización entre arte y arquitectura, se entiende la introspección de Katzenstein en la realización de algunas pinturas como las que se aprecian del año 1960. No es objeto de este trabajo realizar un análisis cualitativo sobre las mismas, las pocas que se encuentran detalladas en el libro dedicado a su obra. Pero sí señalar que el abanico cultural en el cual se movía Katzenstein, incluía una gran cantidad de destrezas que no se pueden desatender, y que en suma conforman el tamaño de su figura. Los idiomas que practicaba, la pintura, la escritura, la habilidad por el dibujo expresivo, la afición por la fotografía, el conocimiento cultural en general y de la arquitectura en particular, del arte y de la histo-

ria, magnifican y reubican la altura del sujeto.

Notas

^{1 2} Katzenstein, Ernesto. *Las Casas de la Boca y el Dock Sur de Buenos Aires. Italia: Casabella n° 213 (1956)*

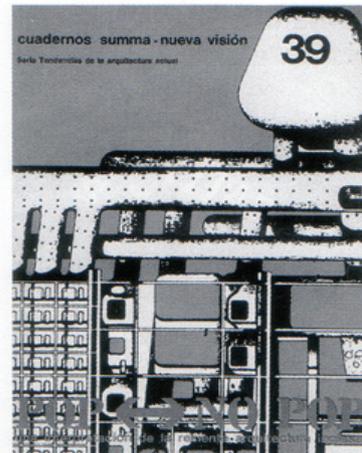
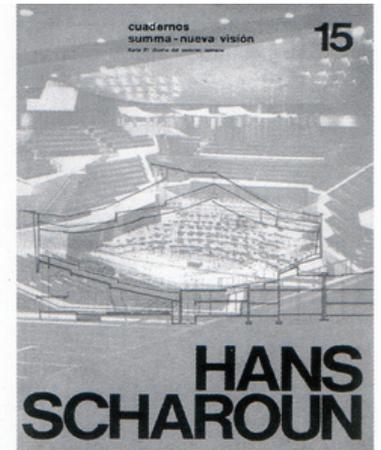
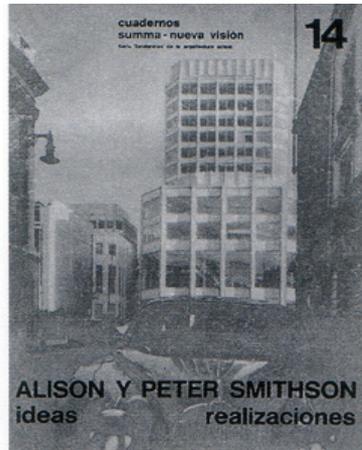
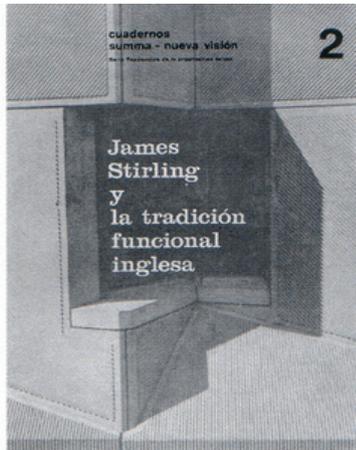
^{3 4} Katzenstein, Ernesto. *Richard Neutra en Buenos Aires. Buenos Aires: Revista Mar Dulce (1959).*

⁵ Katzenstein, Ernesto. *Gerrit Th. Rietveld, 1988-1964. Buenos Aires: Revista Summa n° 4 (1965).*

FORMACIÓN

A Ernesto Katzenstein le gustaba el dibujo y la pintura desde muy temprana edad cuando había decidido estudiar arquitectura con tan sólo doce años. Su aproximación a la arquitectura se dio por la vivencia de las nuevas casas modernas que realizaba su tío, el arquitecto Carlos Vilar (1891-1986), y en contraposición con la postura de su padre que era empresario y que no comprendía tal decisión. Pero la disposición de ingresar a la

Portadas de los Cuadernos Summa Nueva Visión,
serie "Tendencias de la Arquitectura Actual" que dirigió
Ernesto Katzentein entre 1968 y 1970.



28 escuela de arquitectura fue propia de su voluntad afianzado por una familia que provenía de la clase aristocrática, de formación culta y económicamente estable. Katzenstein realizó el examen de ingreso a la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires en el año 1948. Se graduó de arquitecto en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires en el año 1958, luego de diez años de haber ingresado, pero a partir del año 1954 comenzó a trabajar por las tardes.

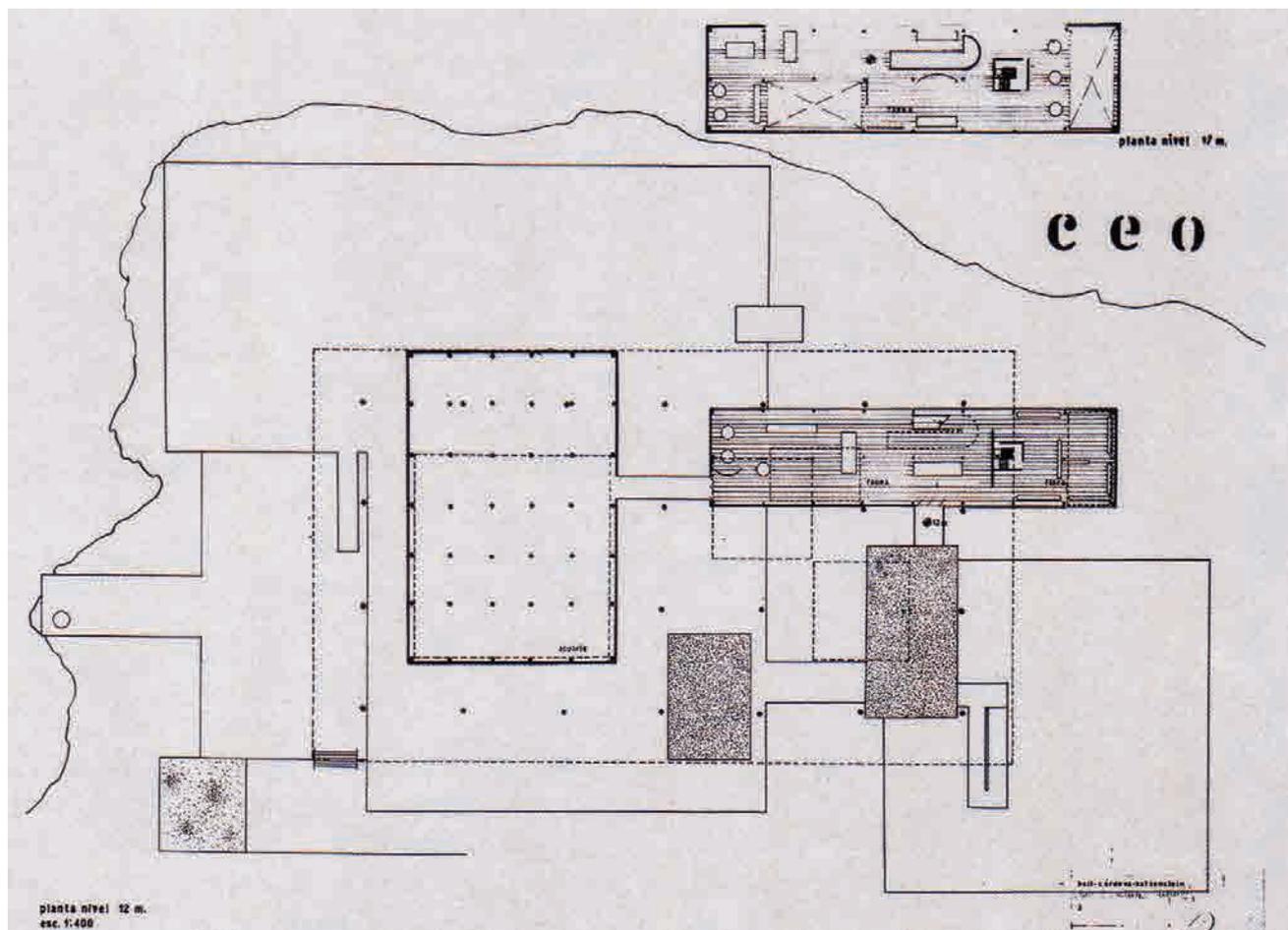
La dilatación durante nueve años de su carrera universitaria encuentran explicación en el tiempo dedicado a trabajar en simultaneidad con sus estudios, el primer viaje que realiza a Europa por medio año y sus posteriores tareas como docente de la universidad. También es cierto que Katzenstein reconocía una ligera pereza con las materias más técnicas y menos artísticas que contrasta con su permanente voluntad de ayudar a otros compañeros en los proyectos, su materia predilecta.

En sus comienzos colabora en algunos despachos mientras realizaba sus estudios académicos. Esta y otras actividades le llevaron a una dilatada carrera universitaria sobre todo por

demorarse en materias técnicas. “Era un excepcional proyectista y leía tanto, tanto, que le faltaba tiempo para las materias que no le interesaban o que realmente aborrecía”.¹ En este período forma su primer grupo de trabajo en 1955, fundado con el nombre de GAP, cuyas iniciales responden al nombre de Grupo de Arquitectura y Planeamiento. Estaba conformado por los arquitectos Eduardo Bell, Gregorio de Laferrère, Gian Peani, Josefina Santos y Justo Solsona. Todos ellos eran compañeros de la misma universidad y con el tiempo algunos formaron parte de la elite de profesionales con mayores encargos de su país y de agitada actividad profesional como fuera el caso de Santos y Solsona. Este desarrollo inicial de la profesión, prácticamente confiando en la inocencia de la propia juventud del equipo, eran alimentada por las diferentes tareas que realizaban en paralelo con otros profesionales.

Su formación en la Universidad de Buenos Aires coincidió con un período de transición de la enseñanza, entre la arquitectura de la academia ligada al neoclasicismo y la nueva arquitectura planteada sobre criterios racionales que se promovían desde un creciente movimiento moderno. Era un momento de confusión académica de la

Planta para un Centro de Estudios Oceanográficos, 1954. Autores: Ernesto Katzenstein, Eduardo Bell y Carmen Córdova. Proyecto realizado en la Universidad de Buenos Aires, en un taller impartido por el arquitecto francés Beaudoin.



30 cual Katzenstein años más tarde diría en una entrevista: “En mi primer año de facultad durante ese momento de transición ya comentado, reinaba la confusión absoluta. Nadie sabía de qué hablar ni de que se estaba hablando”.²

En el año 1952 Ernesto Katzenstein viajó a Europa por seis meses, para conocer la arquitectura que le interesaba y que había leído en revistas y libros. Recorrió con mucho esfuerzo, dada la falta de información y de planos de la época, desde las obras de Le Corbusier en París a las de Giuseppe Terragni en Italia, quien le sorprendió definitivamente: “Terragni supero todas las expectativas, y la impresión residía en el hecho, pienso ahora, de que su arquitectura se movía permanentemente entre lo moderno y lo clásico, que por otra parte ha sido una constante preocupación e interés personal mío a lo largo de los años...”³ Este desplazamiento resultó fundamental en la trayectoria de Katzenstein porque ya había cursado gran parte de la carrera, es decir, tenía herramientas de conocimiento para plasmar un juicio crítico sobre las obras que había estudiado y que luego pudo observar y recorrer. El hecho de valorar el equilibrio de la obra de Terragni, coincide con la búsqueda de un estilo arquitectónico que luego defendería

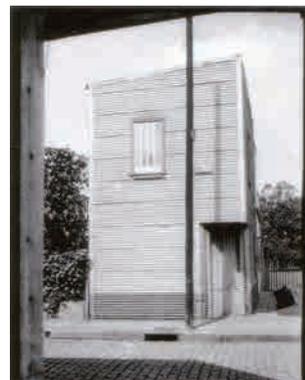
con los años; aquel que representa la cultura moderna pero con talentos de relación histórica y regional. Coincidiendo con la misma relación que se encuentra en la preferencia por el libro ‘La Nouvelle Architecture’ por encima de la ‘Oeuvre Complete de Le Corbusier’. Algo que años más tarde conformaría su decidida voluntad de trabajar con materiales de tradición constructiva local, como por ejemplo resultó el brillante manejo del ladrillo cerámico visto en obras de tan distinta naturaleza formal como lo son los apartamentos del club de campo Mayling, el edificio en altura Conurban en pleno centro financiero de Buenos Aires, o el edificio administrativo del parque industrial Oks en la localidad de Pilar, a las afueras de la ciudad.

Notas

¹ *Córdova, Carmen. Artículo “Llenos de Pasión”, publicado el 26 de Agosto de 1996 en la sección Arquitectura del periódico Clarín como anexo al texto principal de Miguel Jurado “Los últimos trazos de Ernesto Katzenstein”.*

^{2,3} *Ernesto Katzenstein. Entrevista publicada por Leston, Eduardo. “Horacio Baliero / Ernesto Katzenstein: una arquitectura de síntesis”. Buenos Aires: Summa n° 199 (1984). La entrevista original se realizó en 1982.*

Fotografía realizada por Ernesto Katzenstein de una vivienda precaria en Dock Sur, suburbios de Buenos Aires, 1955.



POSICIÓN FRENTE A LA ARQUITECTURA

El contexto de la arquitectura a finales de los años cincuenta, sumida en una revisión y crítica de los postulados del movimiento moderno, y la búsqueda de sustituirla por diferentes corrientes artísticas, formaban un panorama de incertidumbre que Katzenstein vivió desde sus primeros años en la universidad como se comentó anteriormente. Mientras los críticos esbozaban nuevas doctrinas arquitectónicas, se desarrollaban las mejores obras del movimiento moderno, entre los años 1950 y 1965, las del 'estilo internacional'. Su capacidad intelectual le llevó a estar atento a la crítica internacional al mismo tiempo que fue buscando su propia forma de aprendizaje e introducción al medio local de todo aquello que venía 'desde afuera' como algo dado. Lejos de aceptarlo doctrinalmente, Katzenstein prefería la integración de diferentes aspectos de la nueva arquitectura, aceptando los criterios de forma y estética que proponían los arquitectos vanguardistas equilibrándolos con respuestas a problemas de una identidad propia o al menos ligada a la cultura en que se producía. Arquitectura formalmente moderna, con espacios

modernos, pero con materiales y ciertos rasgos característico del sitio como modo de integrarse al lugar. "Siempre me he sentido heredero de esta actitud ambivalente, que busca lo extranjero para volcarlo aquí, traducción mediante, en forma permanente, y creo que ese ha sido el sentido de los cuadernos Summa/Nueva Visión, cuando estaban a mi cargo" decía Katzenstein en una entrevista realizada en 1982. Esto que a la distancia de hoy parece poco relevante o de normal desarrollo, es de suma importancia ya que pone en evidencia que frente a la comodidad de seguir la corriente natural a la que se regían otros arquitectos, ya sea por continuar con una arquitectura ecléctica, por realizar una arquitectura racionalista o por seguir los pasos de la nueva arquitectura moderna -que encabezaban los más jóvenes fervientemente-, Katzenstein se situó en el punto de la crítica fundamentada en la capacidad de juicio y reflexión como medio de entender y ordenar su propio pensamiento arquitectónico.

Este ejercicio encuentra su fundamento en tres pilares; la constante absorción de la lectura del material que poseía, el ejercicio obligado de ordenar las ideas que requiere el hecho de escribir artículos para revistas y en su inquietud por enten-

32 der el momento histórico al que pertenecía. Y que se manifiesta, por ejemplo, en diferentes análisis gráficos y escritos expuestos en sus cuadernillos, que demuestran su preocupación constante en la práctica del proyecto. Katzenstein no ignoraría el período en el que se desarrollaba la arquitectura moderna, atribuida a un estilo internacional que encuentra su definición en el texto de un catálogo para una exposición de arquitectura europea organizada por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson en 1932, bautizada con el nombre de *'The International Style'*.

Más allá del intento de surgimiento de nuevas corrientes o alternativas que se creían superadoras de un momento histórico que acababa de comenzar, la arquitectura moderna se difundiría por diferentes arquitectos pertenecientes a ámbitos distintos y culturalmente distantes. Refiriéndose a los años cincuenta, Katzenstein recordaba que “Hace treinta años, en los estudios y en las escuelas de arquitectura del mundo entero se estaba ‘por’ o ‘contra’ la arquitectura moderna. Hoy esa arquitectura se “hace” en esas mismas escuelas y estudios sin polémicas, salvo y en los mejores casos, las derivadas de la toma de posición en una u otra tendencia.”¹

Katzenstein se mantuvo en sus obras a favor del sentido constructivo más racional que unificaba el proyecto y la técnica en el mismo sentido. Aquel nivel que se aspiraba por el conocimiento preciso de la técnica a emplear, no sólo de los profesionales que la especifican, sino de los operarios que la construyen. En sus obras Katzenstein se inclina por la elección de materiales tradicionales, como modo del lenguaje que perseguía un equilibrio entre la forma, la función y la estética -en el marco de lo moderno-, pero con una fuerte conexión con la cultura local. Y esa elección consciente estaba fundamentada en el modo de concebir la arquitectura y la expresión artística que quisiera lograr en el objeto acabado. Y esto no se debe a un descreimiento en la tecnología, porque cuando la necesitó no dudó en utilizarla, por ejemplo, en edificios como las oficinas de la calle Reconquista (1970), o los comedores para el establecimiento Borward (1975-76); ambos se desarrollaron con paneles prefabricados de hormigón armado pretensado que significaban una novedad para la época.

Su posición estaba a favor de la elección de materiales cuya imagen se reconociera como parte del entorno, en contraposición a las vanguardias futuristas. “En otro orden de cosas, la imagen

Fotografía realizada por Ernesto Katzenstein de la ciudad de Brasilia, 1962.



supertecnológica, por así decirlo, la de Archigram, Eames o los Rogers, siempre me resultó ajena.”² Por otra parte las limitaciones económicas de su medio no le permitieron tentarse a despilfarros económicos en prácticamente ningún proyecto que le encargaran. Aunque a veces estas restricciones pueden jugar a favor del arquitecto. Porque sin ellas, y sobre todo con la convicción de no derrochar, las banalidades del artista podrían ascender a niveles inesperados. Katzenstein reconocía años más tarde, que estas condiciones serían un punto a favor que lo acompañaría en su carrera profesional. “Estoy seguro que me costaría enormemente trabajar en un medio de recursos o medios ilimitados.”³ En esta creencia se demuestra que en las dificultades expuestas por el medio, se pueden hallar respuestas apropiadas como lo denota la facilidad con la que ha trabajado, por ejemplo, su arquitectura de ladrillos vistos, que emplearía para resolver desde viviendas unifamiliares hasta en un edificio en altura.

Fijar una postura o una posición frente a la arquitectura en medio de un panorama confuso y de constante revisión no es una tarea fácil. Menos aún si se comprende los confusos años que representaron la década del cincuenta y sesenta para el

arte y la arquitectura. Sin embargo la lucidez para entender la historia y poder asumir la capacidad de encontrarse a si mismo como un profesional en un determinado momento histórico, no se vería tan correctamente reflejado en su producción arquitectónica. Por diferentes motivos que pudieran figurarse, pero probablemente porque fue un arquitecto que trabajó con y para otros. Dentro de este cambiante repertorio de obras se aprecia la búsqueda de una arquitectura relacionada con el lugar, con el arte y la cultura moderna. “No existe, en términos de arquitectura, una nación que esté por encima de sus regiones. Cualquier arquitectura –y arquitectura es una actividad cultural- debe tener en cuenta el estado de cosas, de la cultura arquitectónica del momento en que se vive, del estado de los ideales universales del arte, aunque esté hecha con cubierta de quincha y los materiales más sencillos. No puede transponerse literalmente la distancia que separa la estanzuela de Echagüe de un edificio contemporáneo, sino a través de una operación cultural cuyo encuadre y marco de acción general es la de la cultura moderna.”⁴ Esta actitud, que no siempre se traduce en una obra coherente y lineal por diferentes razones, al menos rescata la figura investigadora e histórica que ejerció Katzenstein, del cual se nutrieron él

34 mismo y sus compañeros, como a veces se dijo, a cambio de poco o nada. Y que lamentablemente encontró pocos escenarios para desarrollar toda su capacidad intelectual, o acaso no supo aprovechar los espacios que tuvo, sobreponiendo sus convicciones y adaptándolas a las circunstancias en las que le tocó trabajar.

Notas

^{1,2,3y4} Ernesto Katzenstein. Entrevista publicada por Leston, Eduardo. "Horacio Baliero / Ernesto Katzenstein: una arquitectura de síntesis". Buenos Aires: Summa n° 199 (1984). La entrevista original se realizó en 1982.

TRABAJAR EN CONSTANTE COLABORACIÓN

Parece poco creíble que un arquitecto que era reconocido por sus colegas, por su afinada capacidad proyectual y cultural, basada en la habilidad natural propia del individuo, en el conocimiento de la historia en general y de la ar-

quitectura en particular, no halla conseguido trabajar de manera independiente, al menos para controlar la producción arquitectónica dotándola de un sello propio. Y así fue el desarrollo de la obra de Katzenstein, que vista desde un análisis representativo, se podría asemejar a las curvas que realiza un electrocardiograma discontinuo que se desarrolla dentro de un determinado campo, sea más abajo o más arriba, pero avanzando en una línea sinuosa y versátil.

Trabajar con diferentes equipos, es un tema que en algunos profesionales resulta muy difícil de afrontar, porque requiere de la adaptación a los demás, del respeto a sentirse responsable o coresponsable de obras que se realicen, sean de la escala que sean o tengan la relevancia que obtengan. Esto ha sido una constante preocupación a lo largo de su carrera, al hecho concreto de que nunca o casi nunca ha trabajado solo, le confiere un perfil acostumbrado a adaptarse a diferentes controversias, a defender las ideas principales de un proyecto, pero a ceder cuando convenga para solventar un problema planteado. Es cierto que con la convicción propia de un individuo, se puede llegar a sobreponer ciertos temas de un proyecto para convencer a los demás, o por una actitud

Fotografía realizada por Ernesto Katzenstein de una obra de Max Bill, 1966.



contundente que a veces adquieren ciertos perfiles de individuos, pero que en Katzenstein no se reconoce como su virtud principal. Para realizar un trabajo en equipo se necesita cierta destreza para relacionarse con otros actores que intervienen en el proceso. Y la larga lista de arquitectos que compartieron trabajos con él, es una fiel muestra de que Katzenstein tenía esa habilidad para hacerlo. Esto no representa necesariamente un mérito a su carrera, denota incluso, cierta incapacidad para trabajar con un equipo permanente y persistente. Algo que si lograron sus compañeros Justo Solsona y Josefina Santos, que asociándose con otros tres arquitectos, se mantuvieron durante muchos años con un nivel de producción importante, más allá de juzgar los resultados que no son objeto de este trabajo.

Volviendo al hecho de trabajar en constante colaboración con otros profesionales, se plantea un interrogante que radica en la dificultad para comprender y determinar hasta dónde llegaban sus ideas y aportes en los proyectos. Y por otra parte hasta dónde las imponía, es decir qué capacidad tenía de llevarlas a cabo aún encontrando posiciones enfrentadas. Según Tony Díaz -ver entrevista en epílogo- este tema es algo de lo que

realmente le reprocharía a su amigo; el hecho de no imponerse en sus decisiones con firmeza, reconociendo que tenía ideas sorprendentes, que las comunicaba, que algunas incluso se llevaban a cabo, pero otras se diluían en la incapacidad de imponerlas. Para tratar de encontrar una respuesta concreta a este tema, se plantean en los próximos capítulos el análisis de sus cuadernillos y de algunas obras que permitan indagar y encontrar algunas pistas que sirvan para esclarecer los aspectos relevantes que pudieran encontrarse como aportes propios de Katzenstein.

Lo que no se pone en duda, es el hecho real de que lo convocaban y lo invitaban de diferentes sectores de la cultura arquitectónica, creyendo en su capacidad proyectual para resolver ciertos problemas. Sobre todo en las primeras etapas de un trabajo, donde prima la concepción de la idea arquitectónica a partir de los criterios que propone el autor, quizás en el punto más artístico que encuentra la profesión. Para ello tuvo que adaptarse a esta circunstancia de saber en qué cosas ceder y cuales defender, de modo de asegurarse un mínimo de criterios que él mismo elaboraba y que en muchas ocasiones se encuentran en las anotaciones de sus cuadernillos.

También parece ser cierto, en opinión de algunos de sus colegas, que determinados arquitectos se aprovechaban de esta situación; es decir de extraer las ideas de Katzenstein, pero que luego no le retribuían, ni en términos económicos ni en la inclusión en el equipo de trabajo. Sin embargo Katzenstein definía un criterio para establecer las condiciones propias de negociación de los temas vertebrales de un proyecto. Sobre este tema diría; “Pienso que el haber sostenido y defendido uno o dos temas, que yo he considerado centrales en un proyecto, y no más, dejando el resto por negociar, es una manera de actuar que me ha dado resultados positivos, y es por otro lado lo que me ha permitido trabajar con tanta gente, tan distinta, y haberlo hecho bien”¹. Esta definición es contundente porque refleja el hecho prudente que significaba para Katzenstein trabajar en equipo, y es ésta una cualidad que le acompañaría durante toda su carrera. Que supo explotar positivamente, aún en situaciones que le impidieran alcanzar la aspiración individual de plena satisfacción del sujeto, en relación al objeto acabado.

Entre las tensiones y las nociones, el equilibrio en la defensa de las decisiones parece ser el camino para la supervivencia dentro de un grupo

de trabajo. Es la importancia de los actores que a veces, aún con talento para asumir roles principales, se quedan en un papel secundario de absoluta relevancia. Porque sino cabe preguntarse qué sería de los arquitectos más prestigiosos si detrás de ellos con cuentan con expertos capaces de llevar un proyecto a una materialización sublime. Más lejos llega una cita del arquitecto Rafael Viñoly refiriéndose a esa condición de perpetuo colaborador. “La lista de ‘colaboraciones’ en las que participó (Bonet, Solsona, Santos, Penani, Allio, Antonini, Shon, Zemborain, Kocourek, Álvarez, Baliero, Casares, Córdoba, Raña Veloso, Foster, Serra, Valera, Leston, etc.) muestra, en el fondo, una elección consciente de este sistema de trabajo que no estuvo despojada de preferencia. Ernesto eligió esta forma de trabajo porque creyó que actuaba dentro de un medio al que no podía pertenecer, y al que de esa manera podía observar como desde bambalinas. Evitando la soledad, aun en condiciones mucho menos que las ideales, encontró una forma de mitigar las consecuencias de su propia lucidez.”²

Finalmente cabe señalar que la transmisión de su conocimiento se daría primero como compañero, siempre abierto y dispuesto a ayudar a

Fotografía realizada por Ernesto Katzenstein de un edificio de apartamentos de Peter Womersley, Inglaterra, 1966.



los demás, como profesor de la universidad en la cátedra de Wladimiro Acosta, como director de la revista Summa-Nueva Visión, en sus diferentes artículos publicados y en la experiencia de una escuela de arquitectura paralela a la universidad denominada 'La Escuelita'. Sumado al intercambio producido con los numerosos equipos en que tuvo la oportunidad de colaborar. En todos ellos fue un protagonista relevante, pero en muchas ocasiones se desdibujaba solo, como si prefiriese por elección propia, pertenecer el segundo plano de la escena.

Notas

¹ Ernesto Katzenstein. Entrevista publicada por Leston, Eduardo. "Horacio Baliero / Ernesto Katzenstein: una arquitectura de síntesis". Buenos Aires: Summa n° 199 (1984). La entrevista original se realizó en 1982.

² Viñoly, Rafael. Katzenstein y el valor del fragmento. ERNESTO KATZENSTEIN ARQUITECTO. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires 1998. Pág. 16.

AUTODEFINICIÓN E INSATISFACCIÓN

37

Quando se trata de definirse a uno mismo, mirando hacia atrás a modo de un espejo que determina la retrospectiva de la producción arquitectónica, es frecuente encontrar los aciertos y desaciertos mediante algunas anécdotas más o menos sugerentes. La profundidad de la perspectiva posibilita una visión generalizada, que es capaz de decantarse por un juicio común determinado por el resultados de los hechos. Para encontrar una definición de su propia arquitectura nos debemos remitir a una de las pocas entrevistas realizadas que data de 1982, en un momento de madurez profesional y con casi treinta años de carrera a sus espaldas. En esta y refiriéndose al conjunto de su obra, Katzenstein no pone rodeos sobre la discontinuidad de la misma, que como se ha explicado, es el resultado natural que se decanta por el hecho de trabajar permanentemente con diferentes profesionales "... he sentido y siento muchas veces que, y a la luz de todo lo que he dicho, esta se manifiesta como incoherente. Si la coherencia en lo personal y artístico es una actitud validada y legitimada social y profesionalmente, pareciera

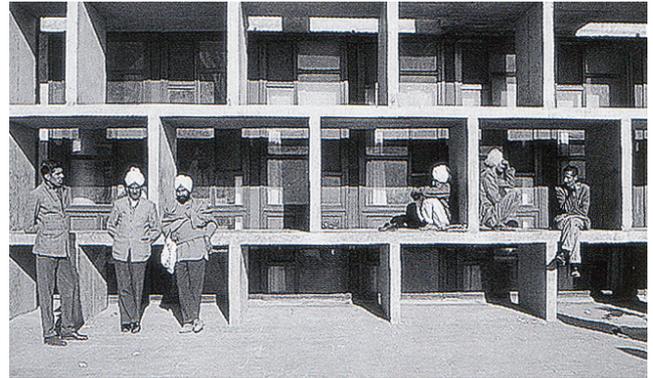
38 que la incoherencia no es demasiado tolerable.”¹ Esta afirmación de la no tolerancia simboliza la capacidad de juicio sobre su propio trabajo, y dado que es un testimonio que data de comienzos de los años ochenta, bien puede ser tomado como profunda reflexión sobre su producción arquitectónica.

Esta forma de verse asimismo, por momentos con aire de reproche o frustración, puede ser entendida por la autoexigencia que se imponía, o por no imponerse a las dificultades con la exigencia requerida. Exigencia que se desprende del enorme abanico cultural que abarcaban sus referencias proyectuales y la comprensión a partir del estudio minucioso de la historia de la arquitectura Argentina y Europea, que ampliaban el marco del conocimiento con la que un profesional se enfrenta ante un problema planteado. En esto Katzenstein parece ser un representante de lo que sucede a ciertos perfiles intelectuales; la inconformidad sobre su trabajo planteada desde la sabiduría del individuo. “No creo que haya muchas personas que como yo, sientan curiosidad por tantas y tan diferentes cosas al mismo tiempo, y con tanta falta de unidad, y no creo ser una persona tan formada en lo cultural, como sencillamente curiosa, y esto

si incide en mi personalidad mucho más de lo que parece.”² La curiosidad como modo de aprendizaje es la que le acompañara durante toda su vida. La que lo llevaría a conocer y estudiar sobre el arte, la pintura, la arquitectura, y el repertorio de idiomas que dominaba. Era un ser íntegramente completo, al menos desde los parámetros culturales, y así era visto por su entorno. Intelectualidad que nunca anunciaría con aires propagandísticos ni publicitarios, sino con una discreta posición de un ser introvertido.

Una característica que se le puede atribuir a las personas más cultas, es su grado de inconformismo respecto a ciertas situaciones. Normalmente la frase popularmente conocida de ‘cuanto más se, se que no se nada’ es algo que afecta a los individuos más exigentes. Y a Katzenstein parece que cierta parte de la producción realizada -como a muchos arquitectos también les sucede-, le han dejado un sabor amargo. Por ejemplo, frente a obras que tienen un denominador común en el uso del ladrillo, como muro portante y expresión estética arraigada con la historia del lugar, como son la casa en Maschwitz (1957-60), el club house del Country los Lagartos (1969-71) o el edificio Conurban (1969-73), Katzenstein las define

Fotografía realizada por Ernesto Katzenstein del Palacio de Justicia de Le Corbusier en Chandigarh, India, 1966.



como "...obras en las que me siento muy cómodo al proyectarlas y construirlas pero que, muy en el fondo, me dejan insatisfecho. Las siento como demasiado sometidas a las circunstancias, a 'lo otro', entendiendo por esto al sitio, al programa, al cliente. Sometimiento que atenta contra el carácter autónomo de la arquitectura y contra la continuidad intelectual del discurso creativo que se convierte en una serie de episodios autónomos."³

¿Cuál era entonces la línea fina en al cual se hubiera sentido satisfecho en referencia a estos proyectos? Un lenguaje considerablemente más moderno, atrevido, formalmente contundente, acotando la utilización del ladrillo a formas puras o utilizando el revoque blanco característico en las obras vanguardistas de los años treinta. O priorizando la utilización del vidrio en amplios ventanales iluminados más relacionados con la transparencia sugerente de la casa Franworth de Mies van der Rohe (1945-50) o la casa Ash de Philip Johnson (1941-42). La duda está planteada, ya que existen otros proyectos donde se manifiesta el alcance de un lenguaje más moderno, como fue el caso de la casa Oks proyectada por Antonio Bonet (1955-57) en colaboración con Katzenstein, en el mismo período en que diseñaba la casa en Maschwitz

junto a Gian Peani. Esta contraposición formal y estética entre una casa y la otra, deja abierto el campo de las posibles interpretaciones; como el requerimiento del programa solicitado por el cliente, el punto de vista condicionante o 'la mano' de Bonet en el primer caso, y de Peani en el segundo, o sencillamente el descontentamiento radica en el hecho de la distancia al punto de observación, algo que solo el tiempo y la experiencia pueden comprobar. Perdurando a la crítica, las obras más consistentes y coherentes en el marco histórico en que fueran concebidas.

El hecho de estudiar una obra concluida, despierta un análisis posterior que muchas veces dejan dudas sobre las decisiones que se han tomado en el momento de proyectarlas. Y estas dudas pueden ir variando respecto al tiempo y la distancia del objeto acabado. En muchas ocasiones, los ideales y convicciones de un arquitecto no coinciden directamente con las tendencias aceptadas o demandadas por la sociedad, y es ahí donde el creativo debe fijar el punto entre las propuestas que limitarán el campo de acción, incluyendo aquellas que sabrá serán aceptadas, y dejar de lado otras ideas que aún siendo convincentes, se deben apartar del objeto a realizar.

“Siento como extrañamente problemático el hecho de que exista en mi carrera, en mi obra y en mi personalidad, esta doble condición antitética, entre facilidad o habilidad que sé positivamente tengo, para proyectar y construir un cierto tipo de arquitectura con resultado feliz, en otras palabras profesional y públicamente aceptable, y una cierta insatisfacción con el producto final.”⁴ La insatisfacción a la que Katzenstein se refiere, es producto de la condición propia de la arquitectura entendida como episodio artístico subjetivo, y cuya aspiración de belleza y armonía será determinada por otros sujetos -arquitectos asociados, clientes, marco legal-, en un contexto y un momento determinado. Como también por las circunstancias externas que afectan directamente al proyecto; presupuesto, materiales y cualificación de mano de obra disponibles.

Pero en el caso concreto de su trayectoria, este inconformismo se ve agravado porque no solo interviene el individuo en el juicio final sobre su obra, sino que se añaden las variables que hallan podido sufrir los proyectos en el contexto del trabajo de un equipo. En decisiones del todo no aceptadas o en circunstancias donde el ‘ceder’ predominaría sobre el ‘imponer’, en esta relación

continúa que representaba su ámbito de desarrollo. En este marco de trabajo, no es casualidad que la figura de Katzenstein halla quedado desdibujada, como si una nebulosa se hubiera posado entre su imagen y su producción arquitectónica. Quizás resultó ser el modo elegido por propia elección, de estar y no estar al mismo tiempo. Quizás porque no se creyera del todo el resultado de las obras que realizaba, como si no pudiera asumir la falta de coherencia entre ellas, o no hubieran alcanzado el nivel de consistencia visual que hubiera deseado.

Notas

^{1,2,3y4} Ernesto Katzenstein. Entrevista publicada por Leston, Eduardo. “Horacio Baliero / Ernesto Katzenstein: una arquitectura de síntesis”. Buenos Aires: Summa n^o 199 (1984). La entrevista original se realizó en 1982.

1º ETAPA	2º ETAPA	3º ETAPA
1949-1966 Inicios: formación, primeros proyectos y comienzos con Bonet	1969-1976 La producción en la empresa Kocourek	1977-1989 Despacho propio asociado con otros arquitectos

Las tres etapas en que se puede estructurar el desarrollo de la carrera de Katzenstein. Siendo la primera objeto de la presente investigación.

TABLA CRONOLÓGICA

La definición que estructura la trayectoria de Ernesto Katzenstein se puede diferenciar en tres secciones, comenzando desde su formación académica en 1948, el aprendizaje con Antonio Bonet desde (1956-1963), sus primeros concursos y proyectos hasta que emprende un viaje de casi dos años por la India y Barcelona (1966-67). Este es el primer capítulo de su carrera en el cual se centra la presente investigación por entender que se tratan de los primeros años que coinciden con las circunstancias relevantes de la arquitectura argentina en particular y del momento histórico de revisión de la arquitectura moderna y las nuevas tendencias que surgían. Es además el período donde profesionales como Katzenstein nutridos de un gran caudal de información ayudaban a difundir los aspectos relevantes de la cultura arquitectónica general, y junto a muchos otros profesionales, cimentaron por distintas vías las bases de una nueva arquitectura, a veces racionales, otras brutalistas y en algunos casos de novedosas formas que sirvieron para las futuras generaciones. Como ejemplo de ello pueden situarse las obras de los Ateliers en la calle Paraguay de Antonio Bo-

net (1938), el edificio de viviendas de Kurchan y Ferrari Hardoy en la calle Virrey del Pino (1941) o la casa del puente de Amancio Williams en Mar del Plata (1943-45). De regreso de su viaje a la India y Barcelona, retomando su actividad en Buenos Aires, se incorpora al despacho de arquitectura de la empresa constructora del arquitecto Kocourek donde trabajaría hasta 1977. Esta conformaría el segundo capítulo de su producción, determinada por edificios de escala superior realizado con un staff de numerosos profesionales de distinta naturaleza. La tercera y última etapa se caracteriza por su actividad independiente en asociación con otros arquitectos desde 1978 hasta sus últimos días de 1995.

La cronología de la tabla que se presenta se organiza bajo dos criterios: el Panorama Internacional y la obra de Ernesto Katzenstein. En el primero se destacan aspectos políticos y arquitectónicos contemporáneos que contextualizan el análisis de su obra. En este tema se rescatan aquellas obras que le pudieran haber interesado a Ernesto Katzenstein. Mientras que la obra de Katzenstein es analizada bajo tres parámetros; el cronológico, los proyectos que realizó y las obras ejecutadas de las cuales participó. El ítem cronológico abarca

42 desde sus estudios en la Universidad de Buenos Aires hasta su fallecimiento en la misma ciudad. Al mismo tiempo se describe brevemente a los profesionales con los que compartió su trabajo en cualquiera de los parámetros mencionados.

De este modo se puede entender la amplitud en términos temporales de su trayectoria y la discontinuidad en el desarrollo de la misma, plagada de asociaciones y colaboraciones con diferentes arquitectos, pero con el debido reconocimiento a su capacidad proyectual y al aporte de sus ideas. Al dominio de la historia y al amplio conocimiento en general, siempre al servicio de sus más allegados. No obstante a lo largo de su obra, algunos elementos e instrumentos se pueden enmarcar dentro de la coherencia profesional; ejemplo son la utilización de materiales sencillos como el ladrillo cerámico para resolver problemas de diferente escala, o la búsqueda de diseñar espacios de carácter moderno y consistencia visual en sintonía con la cultura local. Con este pantallazo general se puede comprender el desarrollo de su itinerario que acabó tempranamente a los sesenta y cuatro años de edad, con apenas un par de obras de menor escala, y sin el lugar que debiera ocupar. O al menos, el que algunos esperaban.



CRONOLOGIA
 1901 - 1949-58 - 1956 - 1957 - 1960 - 1964 - 1968 - 1970 - 1977 - 1981-83 - 1987 - 1989 - 1991 - 1995

1901 - **1949-58** - **1956** - **1957** - **1960** - **1964** - **1968** - **1970** - **1977** - **1981-83** - **1987** - **1989** - **1991** - **1995**
 1901 - 1949-58 - 1956 - 1957 - 1960 - 1964 - 1968 - 1970 - 1977 - 1981-83 - 1987 - 1989 - 1991 - 1995
 1901 - 1949-58 - 1956 - 1957 - 1960 - 1964 - 1968 - 1970 - 1977 - 1981-83 - 1987 - 1989 - 1991 - 1995
 1901 - 1949-58 - 1956 - 1957 - 1960 - 1964 - 1968 - 1970 - 1977 - 1981-83 - 1987 - 1989 - 1991 - 1995

PROYECTOS
 1901 - 1949-58 - 1956 - 1957 - 1960 - 1964 - 1968 - 1970 - 1977 - 1981-83 - 1987 - 1989 - 1991 - 1995
 1901 - 1949-58 - 1956 - 1957 - 1960 - 1964 - 1968 - 1970 - 1977 - 1981-83 - 1987 - 1989 - 1991 - 1995
 1901 - 1949-58 - 1956 - 1957 - 1960 - 1964 - 1968 - 1970 - 1977 - 1981-83 - 1987 - 1989 - 1991 - 1995
 1901 - 1949-58 - 1956 - 1957 - 1960 - 1964 - 1968 - 1970 - 1977 - 1981-83 - 1987 - 1989 - 1991 - 1995

OBRAS
 1901 - 1949-58 - 1956 - 1957 - 1960 - 1964 - 1968 - 1970 - 1977 - 1981-83 - 1987 - 1989 - 1991 - 1995
 1901 - 1949-58 - 1956 - 1957 - 1960 - 1964 - 1968 - 1970 - 1977 - 1981-83 - 1987 - 1989 - 1991 - 1995
 1901 - 1949-58 - 1956 - 1957 - 1960 - 1964 - 1968 - 1970 - 1977 - 1981-83 - 1987 - 1989 - 1991 - 1995
 1901 - 1949-58 - 1956 - 1957 - 1960 - 1964 - 1968 - 1970 - 1977 - 1981-83 - 1987 - 1989 - 1991 - 1995

Arquitectos
 1901 - 1949-58 - 1956 - 1957 - 1960 - 1964 - 1968 - 1970 - 1977 - 1981-83 - 1987 - 1989 - 1991 - 1995
 1901 - 1949-58 - 1956 - 1957 - 1960 - 1964 - 1968 - 1970 - 1977 - 1981-83 - 1987 - 1989 - 1991 - 1995
 1901 - 1949-58 - 1956 - 1957 - 1960 - 1964 - 1968 - 1970 - 1977 - 1981-83 - 1987 - 1989 - 1991 - 1995
 1901 - 1949-58 - 1956 - 1957 - 1960 - 1964 - 1968 - 1970 - 1977 - 1981-83 - 1987 - 1989 - 1991 - 1995

2. SU ARQUITECTURA EN LOS CUADERNILLOS

EL DIBUJO COMO REFLEXIÓN

Una constante en la obra de Katzenstein que se repite sistemáticamente es la realización de diversos tipos de croquis. De hecho, un denominador común que ha perdurado en el tiempo cuando se trata de recordar a Katzenstein es la calidad de sus dibujos. La expresión de estos en etapas decisivas de concursos, o la lucidez que demuestran en la capacidad de generar las ideas primerizas de un proyecto. El profesor Antonio Armesto tituló un texto del libro dedicado a la obra del arquitecto Josep María Sostres (1915-1984), bajo el nombre de *“Los croquis de Sostres: un manual de arquitectura moderna”*, y comprueba en el desarrollo de sus dibujos, el valor de las ideas en relación a la obra construida del arquitecto catalán.

La capacidad de expresión que alcanzan algunos arquitectos mediante el dibujo, permite comprender la arquitectura desde la gestación de una idea, que luego podrá llegar a materializarse superando diferentes etapas. Pero es ahí, en ese boceto preliminar, donde muchos de los contenidos de la obra final quedan insinuados. Esta habilidad para volcar en un papel el pensamiento arquitectónico, que pasa desde la idea que se ordena en el raciocinio y se resuelve con la obediencia de la mano, que ejecuta con sus movimientos

la configuración del trazo que se logra mediante el elemento intermediario, normalmente un simple lápiz, ponen de manifiesto la expresión del dibujo como comunicador de las ideas. La reflexión más profunda que lleva en su seno la lucidez del autor.

Al igual que Sostres, Katzenstein compartía la vocación por la pintura, y es quizás esta sensibilidad por el arte la que les permite llegar a cotas elevadas en la expresión de sus dibujos. El paralelismo de estos dos arquitectos radica básicamente en una diferencia esencial. Mientras que en Sostres los croquis refieren mayormente a ideas y soluciones de obras concretas, en Katzenstein pertenecen al campo de la reflexión como instrumento para responder a los interrogantes que se planteaba, dejando los dibujos que resolvían problemas estrictos de un proyecto, en los planos o papeles sueltos, pero rara vez en sus cuadernillos. La procedencia de los dibujos de Katzenstein encuentran dos escenarios diferentes. Por un lado en los bocetos realizados en diferentes formatos y tipos de papeles que acompañan la documentación de algunos de los proyectos, que aún hoy se registran en su archivo personal que protege su hijo Nicolás y del cual pude acercarme en algunas ocasiones. Y por otra parte, en unos cuadernillos

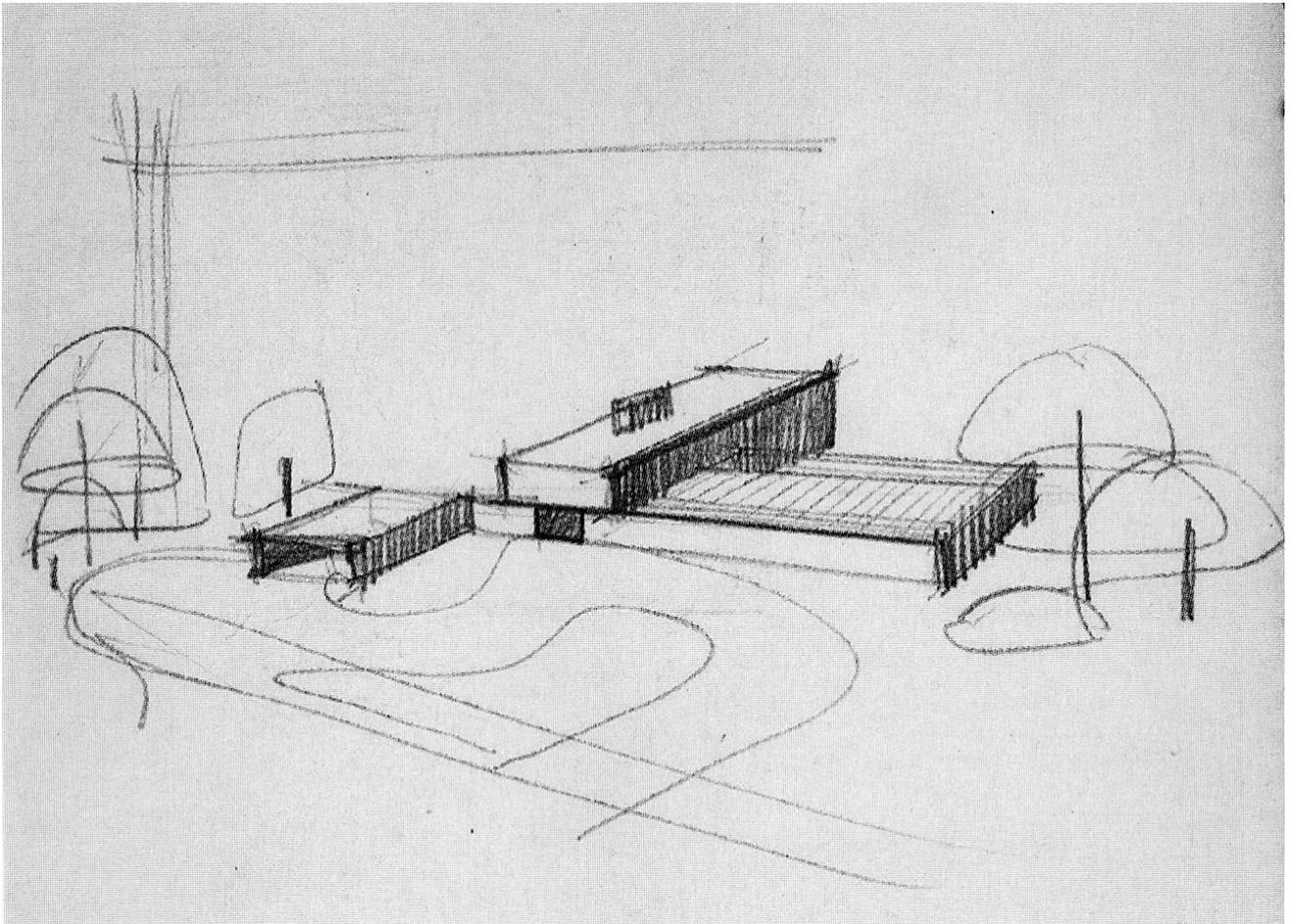
46 de tapa y contratapa azul, de tamaño mediano, que curiosamente quedaron fechados y ordenados cronológicamente. Es aquí donde aparece una primera serie de trece cuadernillos idénticos desde 1954 hasta 1956, en los cuales Katzenstein aborda las diferentes escalas de un proyecto y donde se denota una preocupación por estudiar y verificar ciertos tipos de arquitecturas que provenían de los arquitectos modernos de Europa, con el entusiasmo joven de aquel que se instruye en la profesión. Armesto describe los croquis de Sostres, del mismo modo que pudiera realizarse con Katzenstein; “Son dibujos de quien estudia y desea comprender, dibujos analíticos que constituyen una verdadera forma de conocimiento.”¹ A lo largo del recorrido que se propone por cada una de las páginas, se puede observar sus obsesiones sobre un problema determinado, o su capacidad de juicio respecto a las formas modernas predefinidas que posteriormente analizaremos.

Resulta un misterio que este conjunto de cuadernos se interrumpiera, hasta encontrar otra serie similar, a partir del año 1967. No se puede afirmar si simplemente se han extraviado con el tiempo, o si ha realizado dibujos en este tipo de soporte durante un largo período. Es un enig-

ma que aumenta la incertidumbre al observar que mantuvo los mismos ejemplares de cuadernillos con distancia de veinticinco años. La obcecación por fechar cada uno de los cuadernillos de manera cronológica abre un abanico de posibilidades e hipótesis al respecto. Normalmente un arquitecto con demasiado ego, que desee dejar una documentación para la prosperidad, podría coincidir con un perfil un tanto arrogante, que potenciara toda su capacidad de publicidad acerca de su propia obra. Sin embargo es sabido que Katzenstein no tuvo o no encontró, la necesidad de afirmar qué parte de los trabajos eran de su propia autoría.

Era un arquitecto comprometido y un estudioso de la arquitectura y de la historia. Que aportaba todo su potencial al servicio de los diferentes equipos con los cuales colaboró. Por tanto descartada la primera hipótesis, es muy probable que el campo donde encontró la forma de realizar sus propias reflexiones arquitectónicas hayan sido los cuadernillos. Y conforme era tan evidente su preocupación por estar culturalmente informado, el hecho de tener documentado cada cuaderno le podría servir de soporte para sus propias consultas, que acompañan su alto sentido crítico y de conciencia histórica.

*Ernesto Katzenstein, estudio de volúmenes, 1952.
Correspondientes a una propuesta realizada para
un trabajo en la universidad.*



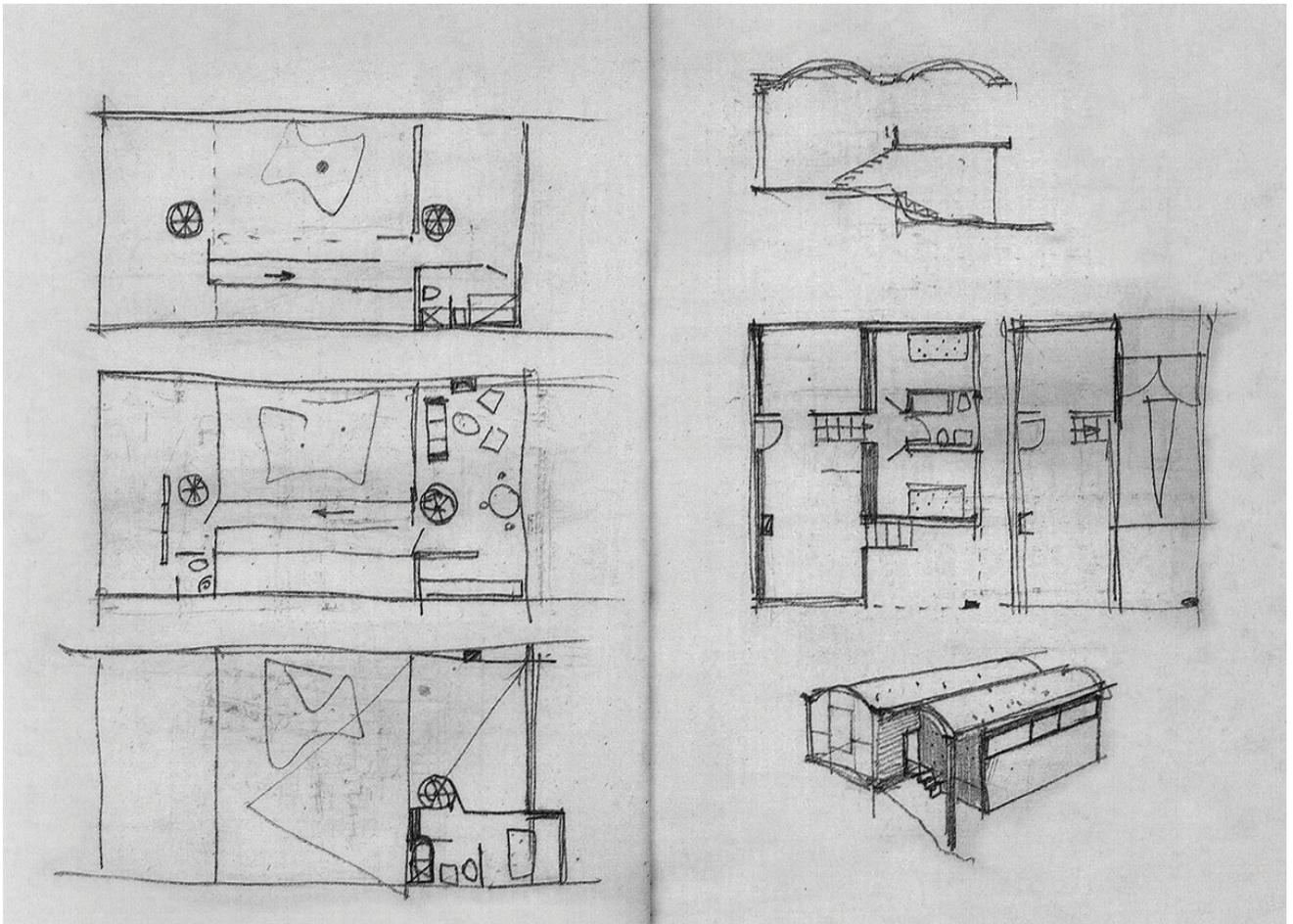
Dentro de una agrupación temática de sus dibujos, se pueden distinguir diferentes conjuntos; las viviendas de planta libre de carácter miesianas, o las viviendas estructuradas en forma de 'H' donde las funciones de 'dormir' quedan claramente separadas de la zona diaria por el núcleo central del acceso. También aparecen unas viviendas en una sola planta en forma de barra longitudinal, que adquiere dos ángulos en distinta dirección articulados a partir del acceso, lo cual da un resultado en forma de 'V' muy abierta, y que curiosamente coincide con el planteamiento para una vivienda en el campo realizada en asociación con el arquitecto Horacio Baliero en los años noventa, cercana a la ciudad de La Plata, en Argentina. Treinta y cinco años después de estos croquis iniciales de 1956. Por otra parte, aparece un grupo de viviendas resueltas con uno o dos patios que recuerdan a algunas de las residencias de Marcel Breuer. No podían faltar las viviendas con cubiertas de bóvedas catalanas o de cañón corrido que aducen a las obras de Le Corbusier, que encuentran sus orígenes en los proyectos de la villa para Paul Poiret (1916), o la casa Monol (1919) y que se ven materializadas en la casa de fin de semana en La Celle-Saint-Cloud, cerca de Paris, en 1935 y en las dos casas Jaoul en Neuilly-sur-Seine de 1952, resueltas

en dos plantas por el arquitecto suizo que hallan cierta similitud en algunos croquis de Katzenstein de marzo de 1953. Este sistema constructivo se repetiría también en diferentes obras que realizaría Antonio Bonet, quien había trabajado con Le Corbusier en Paris en 1936. Por ejemplo en el dúo de casas en el barrio de Martínez, provincia de Buenos Aires, del año 1940. Otro grupo de dibujos es la que abordan los edificios de una escala mayor, ya sean en altura o en superficie. Por ejemplo los encontramos en croquis de edificios de mediana altura entre medianeras, con precisos balcones lineales característicos de la ciudad de Buenos Aires, que generalmente tienen seis o siete plantas. Y en edificios para una escuela con aulas y patios intercalados, que se aproximan a la obra ejemplar de Arne Jacobsen en la escuela Munkergards en Hellerup, Dinamarca, del año 1948-57.

A nivel de urbanismo, se encuentran dibujos de manzanas completas que se desarrollan con criterios formales similares a los realizados por Le Corbusier en los distintos planes urbanísticos. En uno de ellos, de 1954, se menciona el barrio de Belgrano, e incluso se coloca una iglesia existente como si se tratara de reordenar el contexto, integrando el conjunto de edificios modernos a la obra

Abajo croquis de Ernesto Katzenstein de viviendas con patio y cubierta de bóvedas, 1953.

A derecha casa en La Celle-Saint-Cloud, de Le Corbusier, 1935.



50 religiosa. Otro grupo de croquis es el que refiere a diferentes interiores de viviendas, normalmente en perspectivas con sugerentes materiales, mobiliario y decoración. A veces pertenecientes a viviendas, otros a reformas en pisos puntuales, e incluso al interior de un local nocturno con revestimientos de formas orgánicas muy sinuosas del año 1955, que sorprende por el contraste con el trazo racional del resto de sus dibujos. En esta ida y vuelta de diferentes escalas, Katzenstein también aborda el tema del mobiliario, pero integrándolo en imágenes dentro de otros croquis. Si bien en algunos casos se observan dibujos puntuales de sillas o sofás, su preocupación pasó más por la ubicación de estos en la configuración de los espacios que propone.

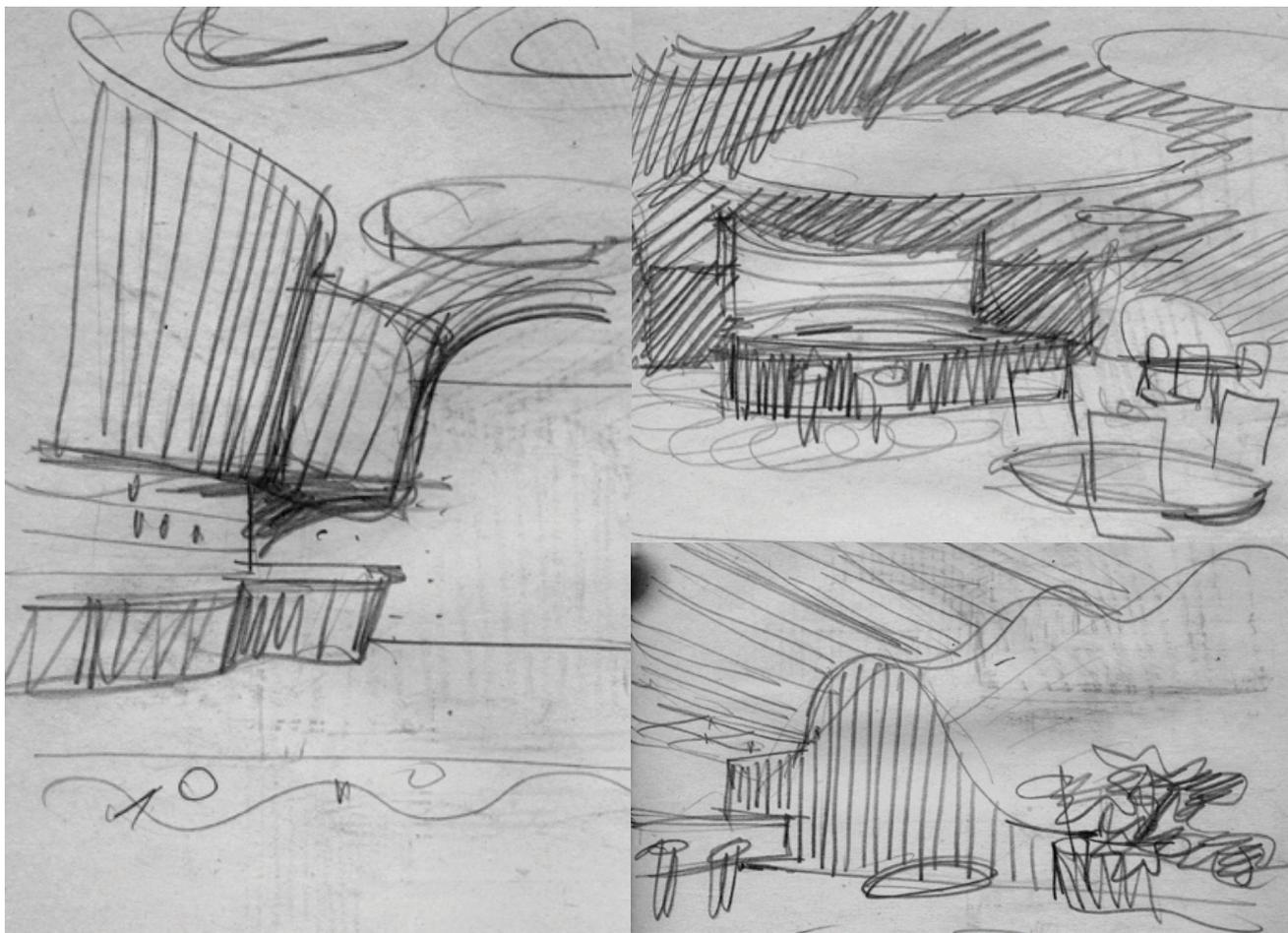
El recorrido por las diferentes escalas del dibujo denota la capacidad de abordar los problemas que cada una de ellas plantea, desde la manzana, pasando por edificios de mayor escala, hasta las viviendas en sus diferentes configuraciones, el interiorismo y el mobiliario. El dibujo esconde una reflexión, y la reflexión se fundamenta con pensamientos convincentes que proponen formas y proporciones, estructuras formales y temas constructivos que se alcanzan mediante el

dominio y la habilidad en la técnica de proyectar. El croquis resulta entonces una herramienta esencial, para volcar las ideas que luego pueden transformarse en hechos arquitectónicos concretos, o en simples enseñanzas a modo de manual de aprendizaje. En la obra de Katzenstein no siempre sus dibujos acaban teniendo una relación estrecha con la realidad construida. Esta situación abre otra dimensión que a lo largo de su trayectoria podría entenderse como un campo para la reflexión y el ensayo, que no queda condicionado en relación a un objeto materializado, y que por tanto se desarrolla como un modo de ejercitar y entrenarse continuamente, poniendo en crisis sus propias ideas. La espontaneidad juega un papel primordial entre la razón y el sentido común, y se ve reflejado en sus dibujos que de una manera u otra, manifiestan un camino de hacer y rehacer, de corrección y verificación constante.

Notas

¹ Armesto, Antonio y Martí Arís, Carles. *SOSTRES ARQUITECTO. Ministerio de Fomento y Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Barcelona, Mayo de 1999. Del texto de Antonio Armesto "Los croquis de Sostres: un manual de arquitectura moderna" Pág 23.*

Ernesto Katzenstein, tres croquis de estudio para un local nocturno, Abril de 1955.



LAS ENSEÑANZAS DE LOS CUADERNILLOS (Recorrido Tipológico)

52

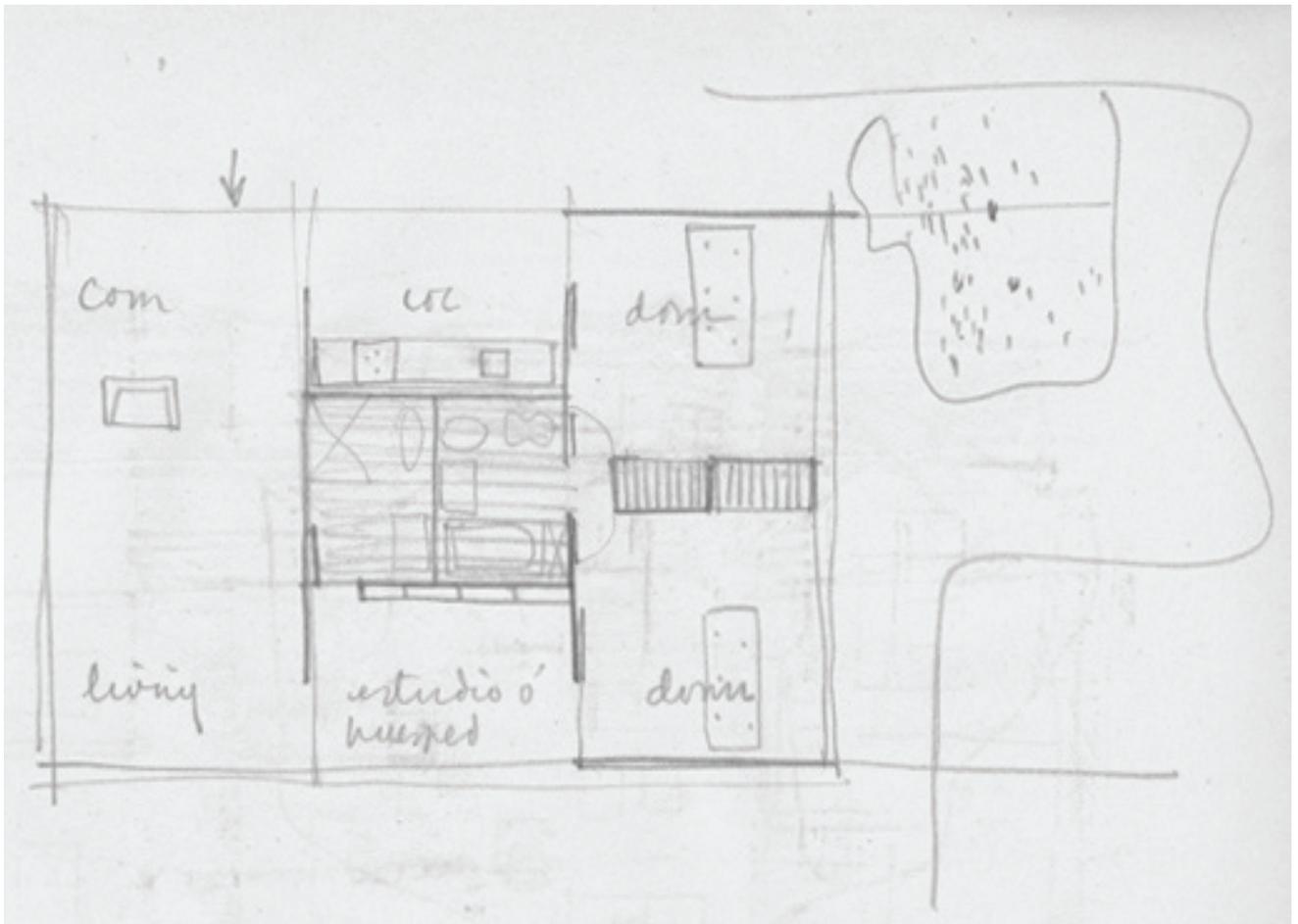
De la planta libre al Patio

Ernesto Katzenstein solía dibujar muchas de sus propuestas o reflexiones, en sus cuadernillos que relatan los temas de proyecto que le preocupaban y que fue archivando ordenadamente. Actualmente existen una cincuentena de estos, que permiten establecer un paralelismo entre los prototipos dibujados y las posibles soluciones planteadas en cada uno de estos croquis. Además permiten descubrir soluciones a problemas formales, de volúmenes y distribuciones de planta, que sugieren diferentes espacios. Aunque en muchos casos no pueda compararse directamente con su obra propia, sí se asemejan a edificios realizados por otros arquitectos que pudieron ser absorbidos como influencias históricas, que marcaran el ámbito del proyecto de Katzenstein. A continuación se exponen algunos de estos dibujos, sobre todo de la primera etapa, donde aparecen croquis de edificios formalmente más identificados con la arquitectura 'miesiana'. Muchos de los cuadernos de Katzenstein, que se conservan aún hoy en buen estado, son producciones de veinte a treinta hojas que abarcan períodos que oscilan entre una sola semana o un mes. Una de las particularidades

que se observan, es la continuidad en los temas tipológicos planteados. Naturalmente no es llamativo que un arquitecto haga varios esbozos sobre un mismo tema, con el fin de hallar la mejor solución, sin embargo es notorio que dentro de estos segmentos se encuentran diferentes propuestas formales y funcionales. Como si en la búsqueda se barajaran todas las posibilidades, sin cerrarse a ningún estilismo determinado.

Seguramente al introducirnos en el tema de la vivienda de planta libre, el referente por excelencia lo encontramos en la obra de la casa Farnsworth de Mies van der Rohe, del año 1945-50, en Illions, Chicago. También son válidas las obras de Philip Johnson para la casa Oneto del año 1949-51, que encuentra sus orígenes en la casa Ash Street, del año 1941-42. Los dos primeros ejemplos tienen en común la libertad en la disposición de los elementos, a la vez que concentran los núcleos de servicios, liberando la zona perimetral de la planta para las áreas de descanso, de estar y para la contemplación del espacio exterior. Características que se llevan al extremo en el caso de la casa Farnsworth. La estructura marca la diferencia formal que caracteriza a cada una; mientras que en la casa Oneto la cubierta descansa sobre

Ernesto Katzenstein, croquis de vivienda en planta libre,
Febrero de 1954.



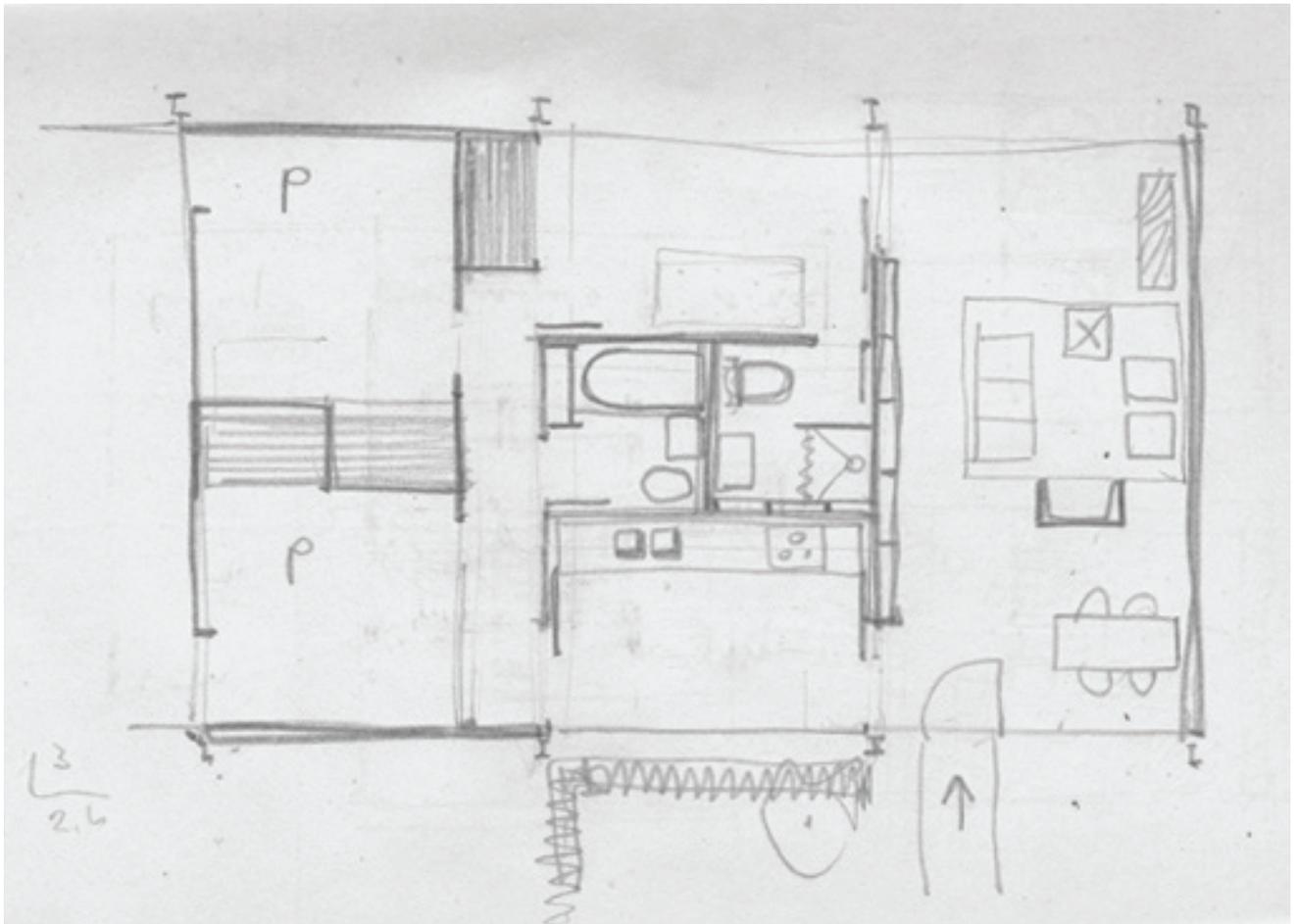
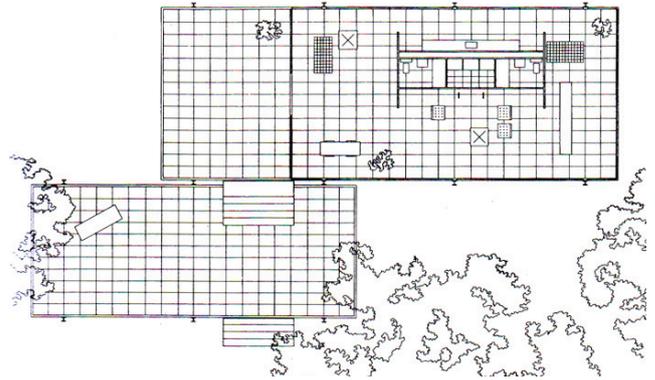
54 los muros portantes perimetrales, en la casa Farnsworth se utilizan ligeros perfiles metálicos que se independizan del cerramiento, permitiendo que la fachada quede totalmente vidriada.

Ahora bien, no hay indicios de que Katzenstein conociera la arquitectura de Philip Johnson por esos años, por lo que no se puede validar que los croquis que se muestran de sus cuadernillos -en torno al tema de la planta libre-, tuvieran su influencia directa. En cambio, sí tuvo acceso a la arquitectura de Mies a través de trascendentes libros que pudo examinar gracias a la actividad importadora de su padre, y a sus viajes a Europa. Como evidencia de este conocimiento podemos citar un testimonio de Justo Solsona, realizado sólo tres años después de que la casa Farnsworth estuviera acabada. “Era el año 1953 y yo no tenía ni idea quién era Mies. ‘¿Quién es Mies?’, le pregunté. Él (Katzenstein) debió pensar que lo estaba cargando, pero en ese entonces ninguno de nosotros, solamente Ernesto, podía saber quién era Mies van der Rohe.”¹ Es decir que en esa época y teniendo en cuenta las distancias geográficas y las limitaciones en las comunicaciones, no muchos podían señalar en la Argentina de los años cincuenta, que conocían la arquitectura de Mies. En el caso de

las plantas de carácter más miesianas, como se muestran en estos primeros dibujos, aparecen cuatro perfiles estructurales a cada lado de la vivienda en el sentido longitudinal, reduciendo la luz de la estructura conformando tres módulos interiores. Estos perfiles se sugieren del tipo IPE de acero, y dada su posición, permite comprender que están totalmente relacionados con el espacio interior, organizando cada zona. Los ejes de los ocho perfiles organizan espacialmente la vivienda, que se desarrolla ocupando el máximo de la superficie proyectada por la cubierta, sin dejar algún espacio previo semi cubierto. El acceso se realiza en uno laterales próximos al comedor y la cocina. Queda entonces fijada una relación punzante entre interior y exterior; condición que en otros dibujos se verá superada. La distribución separa claramente las zonas de dormir de las de estar. En el módulo central se proponen los servicios. Los cerramientos acristalados y los opacos se distinguen claramente, así se denota que los dormitorios tienen ventanas acotadas, mientras que la sala de estar y la cocina se cierran con vidrio. No parece casual, que frente a la cocina, aparezca un grafismo que induce a pensar en vegetación que da intimidad y tamiza las visuales desde el exterior. El acceso se resuelve por la sala de estar, y queda próximo a

Ernesto Katzenstein, croquis de vivienda en planta libre,
Febrero 1954.

A la derecha planta de la casa Farnsworth de Mies van
der Rohe, Illions, EE.UU., 1945-51.



56 la cocina, que mediante un tabique se separa de los lavabos. Esta concentración de los servicios y la liberación de la planta evocan la arquitectura moderna practicada por Mies van der Rohe. La independencia de la planta es resaltada por la estructura, que colocándose del lado exterior, define espacios de cualidad y consistencia visual.

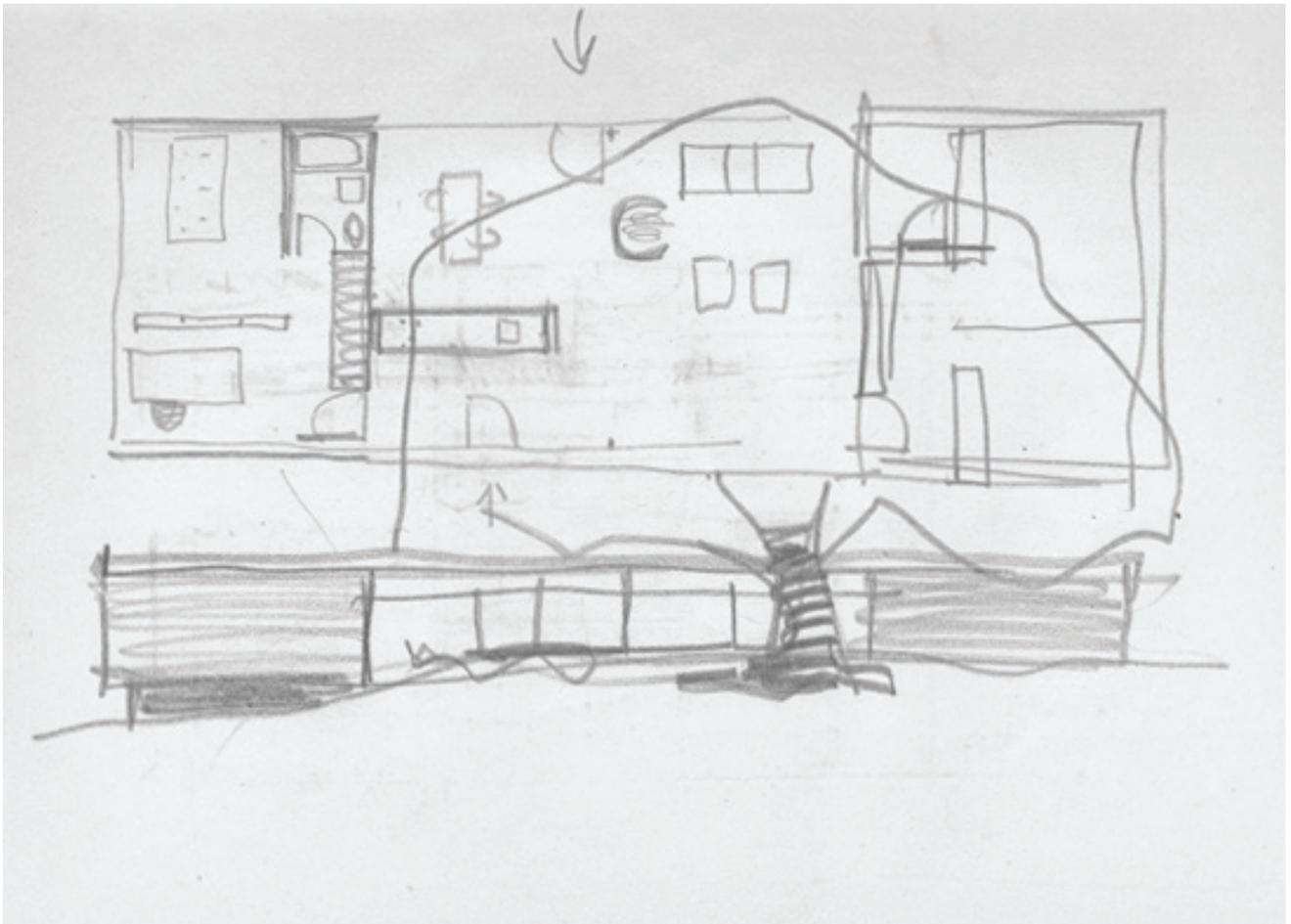
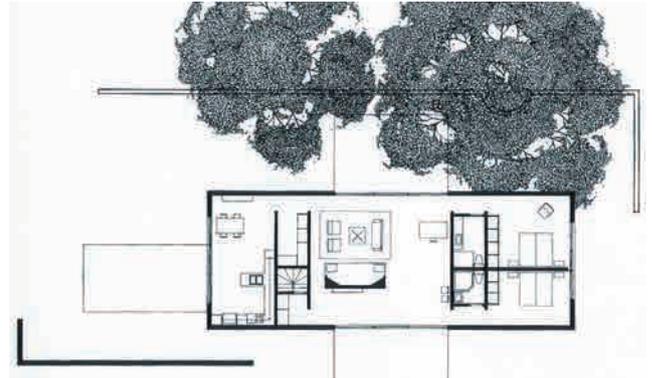
En otra de las variables estudiadas entorno al mismo tema, aparecen dibujos donde la vivienda se alarga un módulo más. Pasando de una proporción inicial establecida de uno módulo y medio de ancho por tres de largo, a otra de un módulo de ancho por cuatro de largo. Es interesante comprobar que cuando se realiza esta operación de ampliación del objeto, la zona central queda despojada de cualquier núcleo de servicios, disponiéndolos en dos zonas húmedas de lavabos a cada lado de la planta y coincidentes con los dormitorios. Estas dos áreas de dormir sugieren la separación lógica del cuarto principal en suite, de los dormitorios para niños. La cocina, en cambio, se deja en la zona liberada de cualquier elemento fijo que no sea mobiliario, permitiendo su integración espacial con el comedor y la sala principal. Otra diferencia que se aplica como resultado de las variaciones comentadas, es el acceso principal que

se acomete de modo que coincide con el centro de la planta, aprovechando la independencia de los elementos y objetos ubicados en esta zona, y por otra parte se añade una puerta que comunica directamente con la cocina. Desde el exterior se enseña una vista donde el terreno se insinúa con cierta pendiente, predominando la ubicación de un colosal árbol que relega el alzado a un segundo plano. La materialidad sugerente parece ser el ladrillo o la madera en las zonas de los dormitorios y una gran cristalera en la parte central.

Sin embargo, en los croquis que se enseñan en estas páginas, encontramos un desarrollo temporal que comienza con dibujos para una vivienda en una sola planta que combinan dos sistemas: la estructura exterior independiente insinuada mediante perfiles metálicos y la concentración de núcleos, versus, los cerramientos de delgado espesor que se intercalan a las grandes cristaleras y las disposiciones concretas de los elementos que conforman el espacio interior. Como si se tratara de un mix entre la casa Farnsworth, en cuanto a la ubicación de la estructura y el núcleo, y la casa Oneto en cuanto a disposiciones y limitaciones en los ventanales. Esta es una lectura subjetiva que presenta un interrogante. ¿Estos ejemplos propo-

Ernesto Katzenstein, croquis de vivienda en planta libre, Febrero de 1954.

A la derecha planta de la casa Oneto de Philip Johnson, Irvington, EE.UU., 1949-51.



58 nen un avance consciente respecto a la casa Farnsworth, al evidenciar las preocupaciones de dar privacidad a los dormitorios y cierta estructuración que delimita cada una de las zonas? ¿O simplemente demuestran los primeros trazos de este desarrollo tipológico, hasta llegar a dibujar otros innegablemente despojados de los condicionantes anteriores?

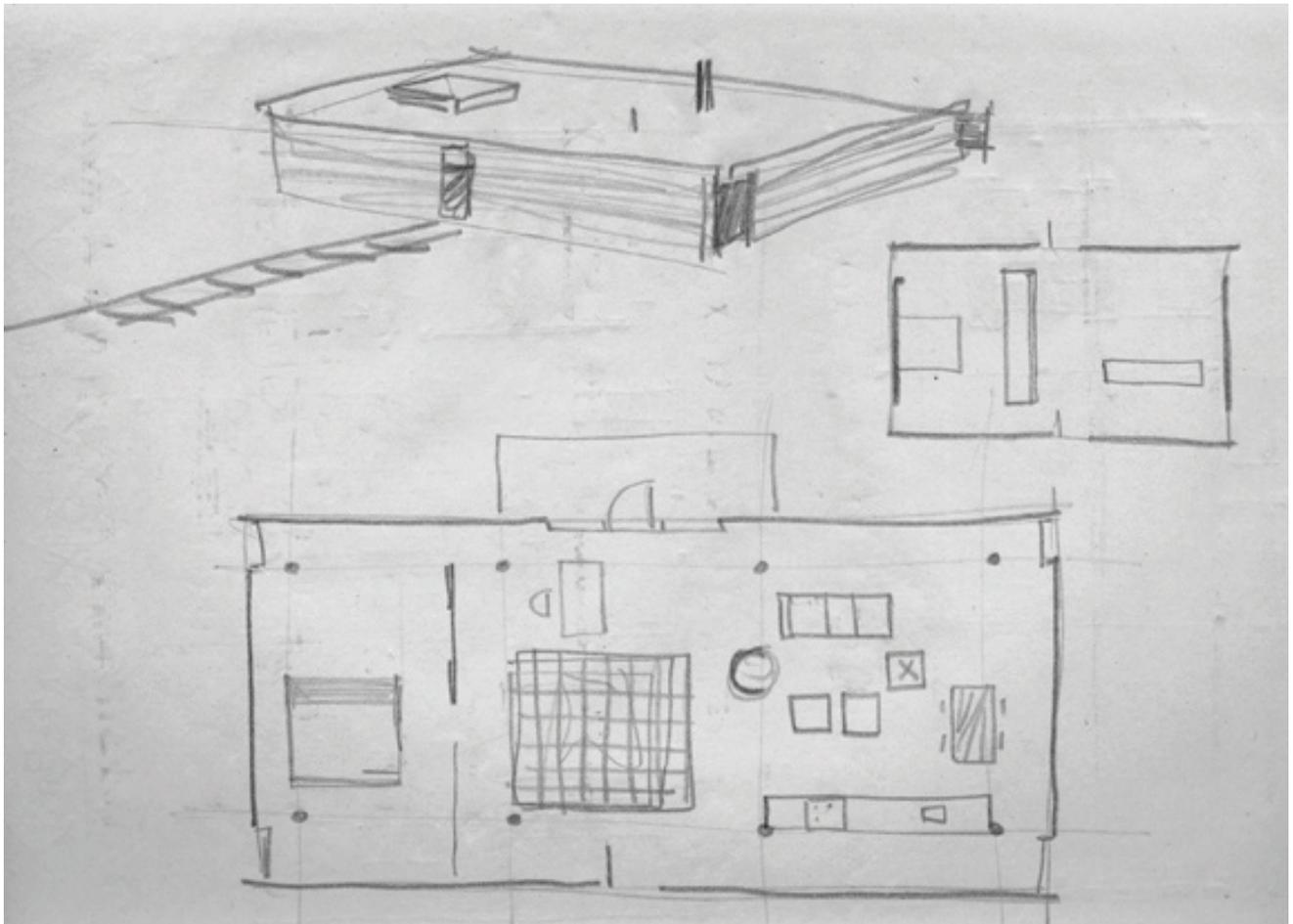
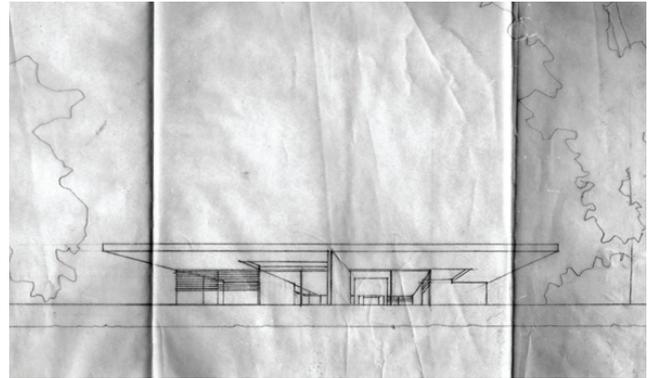
En los ejemplos que se exponen en las páginas siguientes, ordenados de modo cronológico, se demuestra que una vez superada la instancia de una distribución racional y equilibrada con las costumbres del habitar en una ciudad concreta, en términos de privacidad y entorno, se llega a unos prototipos de planta libre que revelan la asunción de los criterios formales de la casa Farnsworth. Las delimitaciones evidentes entre las áreas de estancia, de servicios y de dormir que aparecían en los primeros dibujos, van paulatinamente desapareciendo en pos de la unificación del espacio interior, como integrador de todo lo que queda cercado bajo los tres elementos tectónicos principales de la vivienda: el pavimento, el cerramiento y la cubierta. Aligerándose la estructura visual del conjunto mediante pilares exteriores, que en cualquier caso se acompañan de algunas partes

ciegas no portantes. Este hecho resulta curioso, porque no se halla ningún dibujo donde el cerramiento esté conformado sólo por vidrio, siempre aparece algún vano ciego. Esto hace presuponer que, a la luz de los ejemplos, la referencia de Mies estaba asumida y su influencia se inscribe en estos croquis. Pero en algunos matices, producto de reflexiones o convicciones de Katzenstein, se observa que no se trata de una traducción o copia fiel, sino de una búsqueda de aproximación a los criterios formales principales importados de la arquitectura moderna y a la incorporación de otros elementos. Demostrando un sello propio que caracteriza a esta serie tipológica. Es el resultado de aprender y copiar una arquitectura determinada, pero contextualizarla y adaptarla al medio donde se propone.

Estas páginas dejan una duda respecto a la implantación concreta y al lugar donde se tienden estos croquis. ¿Son dibujos sin un emplazamiento definido? ¿Por qué en casi ninguna hoja de los cuadernillos se indica el norte? Esto abre otro camino sustentado en un interrogante: ¿Para qué? Y la respuesta podría ser que simplemente Katzenstein los hacía como un modo de reflexión continua, pensando y estudiando tipologías que podrían re-

Ernesto Katzenstein, croquis de viviendas en planta libre con la estructura en su interior, Marzo de 1954.

A la derecha croquis titulado Samaranch, de febrero de 1959, donde se observa un decidido lenguaje moderno. Encontrado en el archivo de Katzenstein, en papel de calco traslúcido.



solver un problema dado en otras circunstancias determinadas, o que en efecto, son el producto de estudiar una tipología e intentar aprenderla mediante el dibujo, ya sea redibujando o modificando el prototipo original.

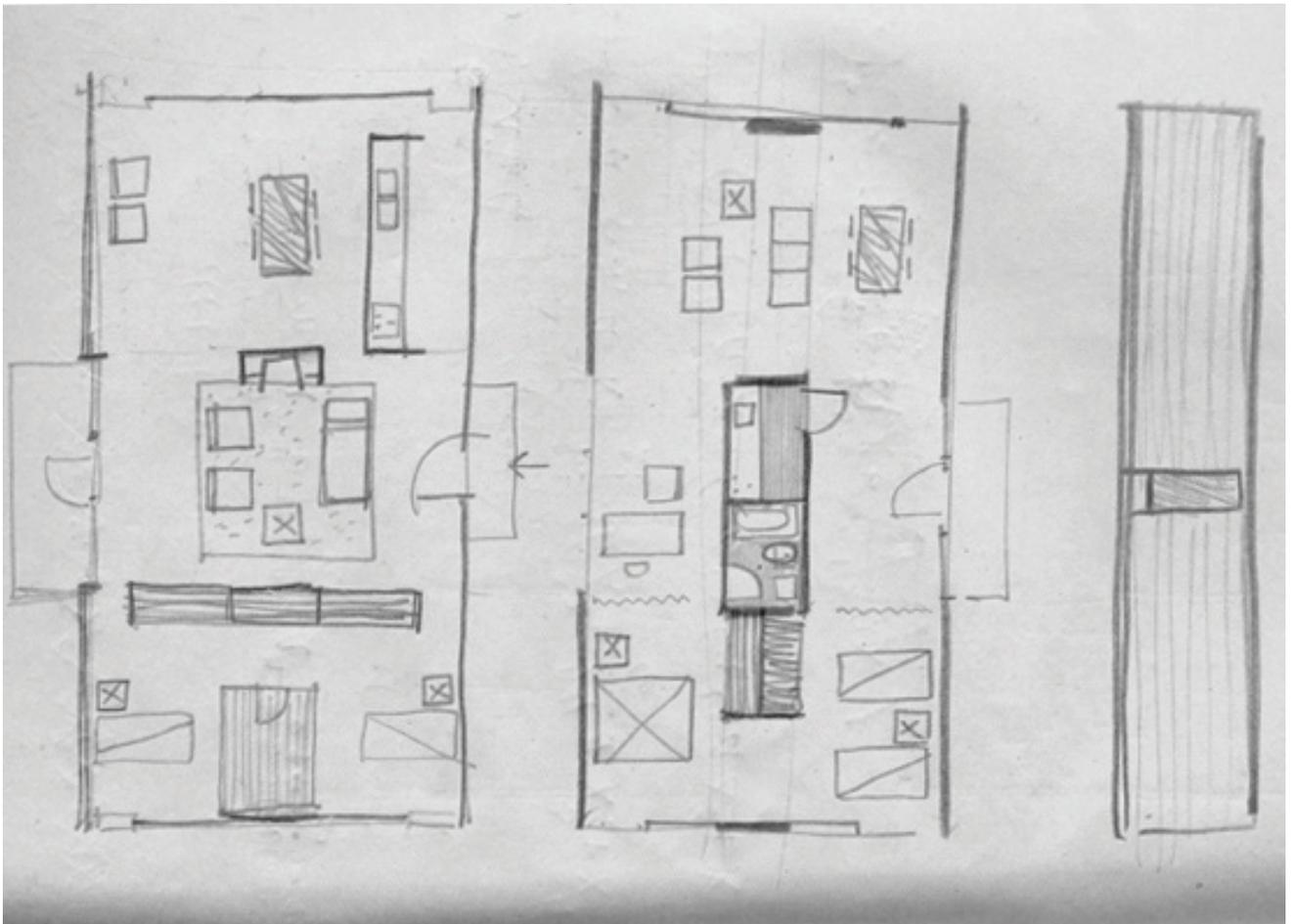
En la mayoría de estos croquis se halla alguna referencia al entorno, no tan precisa como para determinar su ubicación real, pero sí mediante algunos elementos que sitúan al objeto en el lugar. La vegetación, un camino, un acceso, un desnivel o una verja sirven de referencia al sitio imaginario. Destacan aquellos donde se presenta un relación estrecha y equilibrada entre la vivienda propuesta y un árbol exterior que nos recuerda a los dibujos de la casa Farnsworth o la casa Oneto antes mencionadas. Esta relación entre interior y exterior, es decir entre la situación del objeto emplazado en un contexto determinado, sea la ciudad o el campo infinito e indeterminado -que en algunas circunstancias se mal interpretó en el caso de la obra de la casa Farnsworth-, presupone la hipótesis de que los dibujos de Katzenstein surgen desde el desarrollo interior. Mediante unos parámetros determinados, y según las operaciones distributivas de la vivienda, se extienden hacia el exterior conformando el objeto acabado.

Lo que se hecha en falta revisando el desarrollo tipológico de la vivienda en planta libre, es la relación con el espacio exterior, en los términos espaciales con los que se conciben por ejemplo en la casa Farnsworth. Donde se aprecia primero un espacio semi cubierto, que está conformado por la continuidad de la losas del pavimento y la cubierta, como una prolongación de la misma casa. Y por otro, con una plataforma de menor altura que interviene como elemento mediador entre la altura del nivel de la casa y el terreno exterior. Posiblemente esta situación originada por la diferencia exaltada de la altura del pavimento interior, fue una solución acertada y específica del sitio donde se implantaba, a sabiendas de las crecidas del río Fox. En cualquier caso, la condición de superar los límites materiales entre el interior y el exterior se logran en los dibujos de Katzenstein con la incorporación de un elemento clave: el patio.

Es allí donde comienza una nueva serie de croquis, que incorporando este espacio de vital importancia en la arquitectura, genera como resultado una evolución de los croquis que van desde el patio central unitario, hasta la introducción de dos y tres patios como se verá a continuación. Antes de abordar esta nueva serie, y a modo de resu-

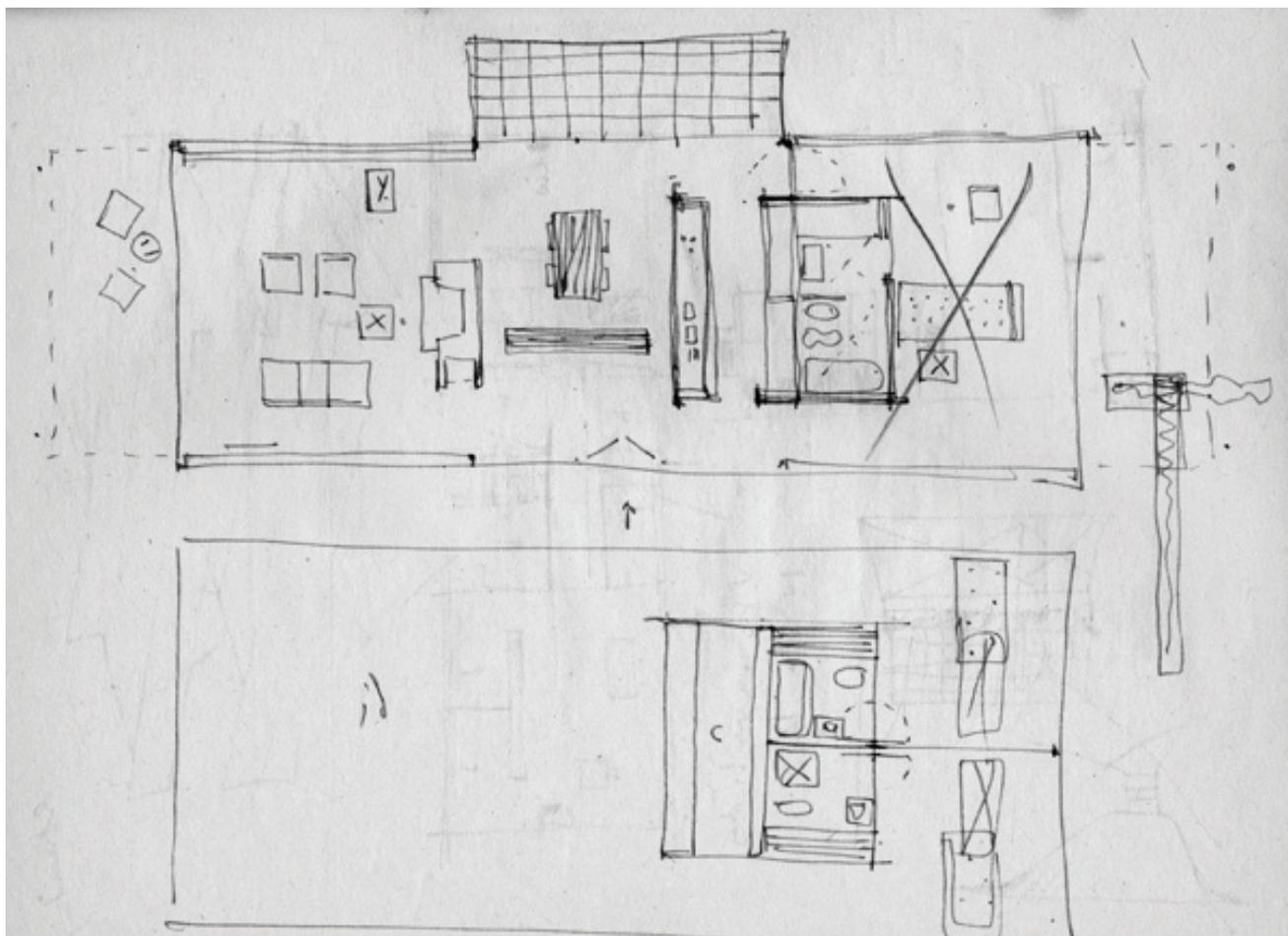
Ernesto Katzenstein, croquis de viviendas en planta libre, Marzo de 1954.

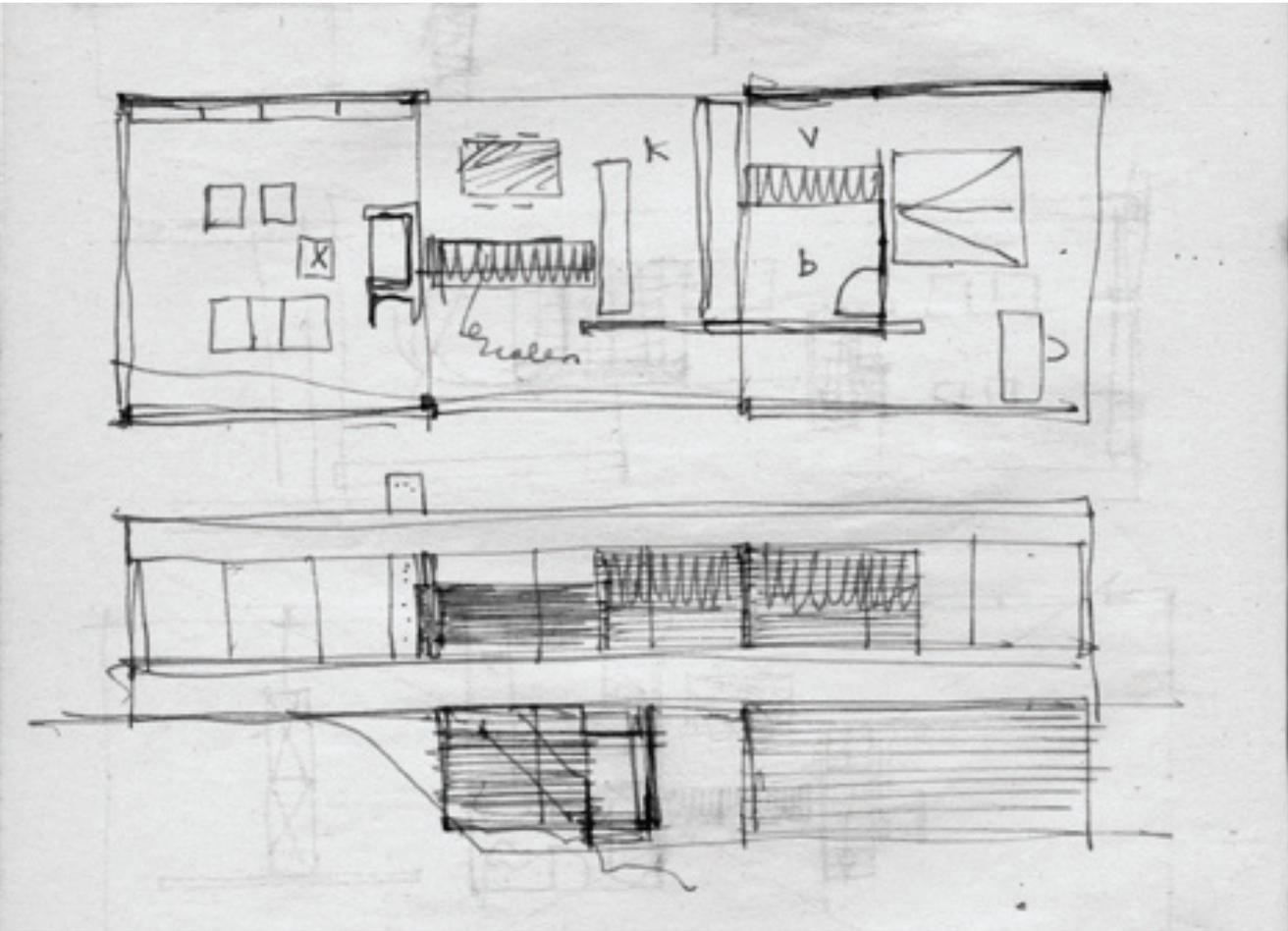
A la derecha foto de la casa Farnsworth de Mies van der Rohe, Illions, EE.UU., 1945-51.



Ernesto Katzenstein, croquis de viviendas en planta libre, cuadernillo de Abril (abajo) y Mayo (página siguiente) de 1954.

62



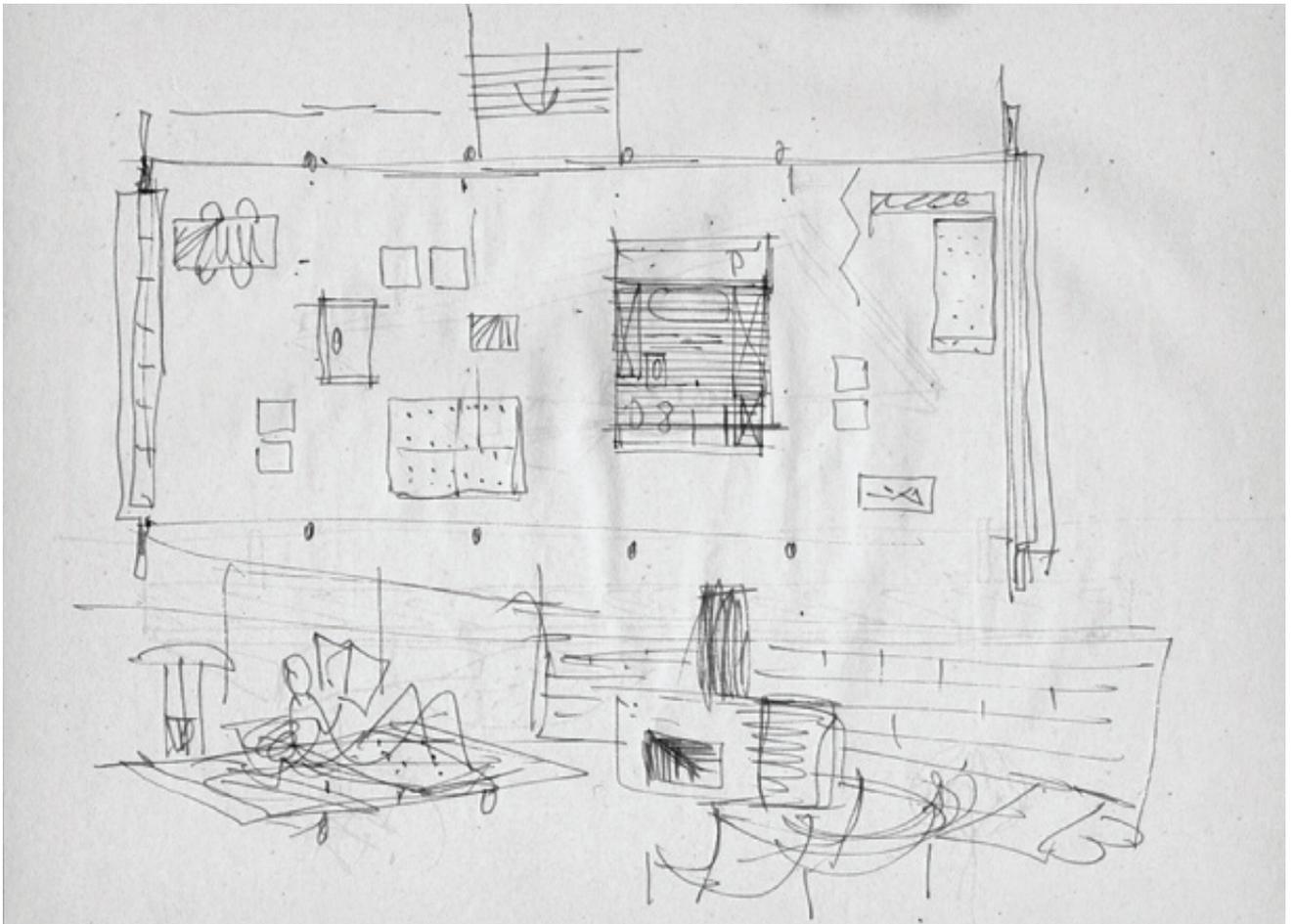


64 men de la primera tipología, se analiza un ejemplo final cuyo resultado es de los más satisfactorio. Es uno de los últimos dibujos de esta serie que se encuentran en los cuadernillos, referentes a ejemplos tipológicos de viviendas en planta libre de forma rectangular, y que se logra a mi juicio, la cota más elevada de la relación y la influencia heredada de la arquitectura de Mies. Que acentúa la preocupación y prontitud de Katzenstein por conocer obras de profesionales relevantes que pertenecían a otros continentes. En este ejemplo, si bien la estructura exterior queda un poco desdibujada y no permite comprender si se trata de perfiles tubulares o perfiles de acero tipo 'H' -utilizados en croquis anteriores con más definición-, la técnica con la que se disponen los elementos de la planta logran conformar un magnífico espacio, cuyo núcleo de servicios es el único elemento cerrado que sirve para zonificar el estar y el comedor de la zona de dormir. La eliminación de cualquier otro tabique, solo una mampara que se puede interpretar como de media altura para dar privacidad a la cama, representa un avance significativo en la línea de un espacio fluyente y continuo. Cuyo límite con el exterior se propone por dos grandes frentes vidriados en los lados más largos del rectángulo que captan el contexto exterior y lo incorporan al

interior de la vivienda suavizando la demarcación física entre ambos. Y en los laterales más cortos de la vivienda, nuevamente utiliza el recurso de cerrar ciertas partes de la fachada, en este caso ubicando sobre la pared de la sala de estar, una suerte de muro-armario que se incorpora como un mobiliario más en el interior de la vivienda. Resulta llamativo ver que el módulo estructural propone cinco partes no equidistantes; dos para la zona de estar y comedor, uno para el acceso desde el exterior, otro para los servicios de baño, cocina y armario (indicado con la letra 'P' de placard) y el restante de mayor dimensión para la zona de dormir. Esto marca una diferencia respecto a los tres módulos de las casas Farnsworth y Oneto, y que el propio Katzenstein utilizó en los primeros dibujos. Por último, si bien se dispone de una escalera para abordar la plataforma elevada de la vivienda, no aparece rastro del doble plano elevado utilizado por Mies en ningún dibujo. El interior de la sala queda organizado con un hogar o chimenea central, que en la perspectiva inferior, representa la sensibilidad de su propia elección.

Volviendo al tema del patio, el hecho de ubicar un elemento que irrumpe en la volumetría de la forma pura del prisma rectangular, abre un nuevo

Ernesto Katzenstein, croquis de vivienda en planta libre.
Planta y perspectiva interior, Junio de 1954.

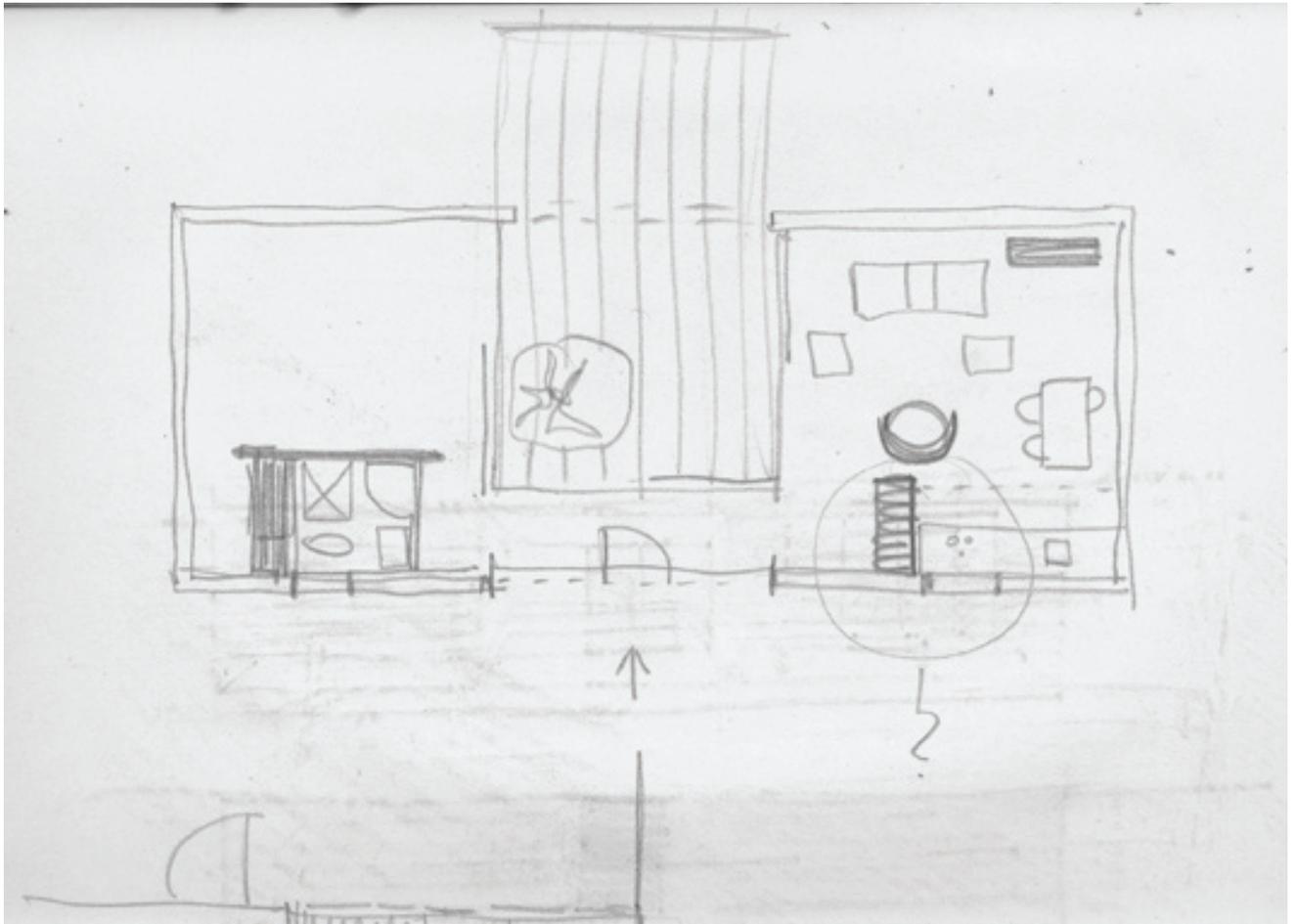
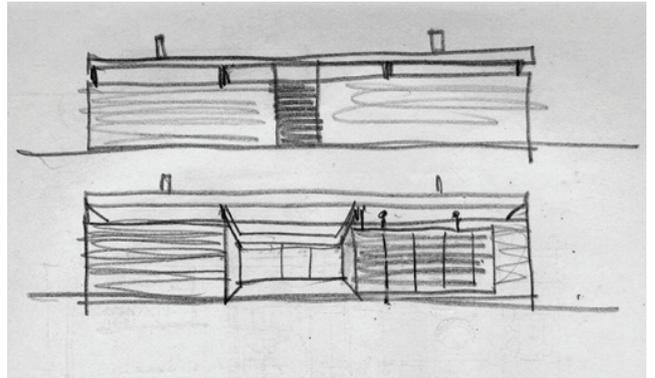


66 abanico de posibilidades en la configuración de la vivienda unifamiliar como se expresan en los siguientes bosquejos. En un esquema clásico, donde el patio se ubica en el espacio central de la planta, el mismo queda determinado por el perímetro de los cerramientos que lo envuelven. Pero en el caso de un patio abierto al exterior, es decir saliendo incluso del límite virtual del prisma, se establece una nueva relación con el entorno que se proyecta mediante la prolongación del pavimento del patio hacia el exterior. La vivienda encuentra así una relación más amena con el medio donde se sitúa. No sólo existe el 'adentro' o el 'afuera', sino que aparece un espacio contenido, a la vez que abierto, que se prolonga más allá; estableciendo un diálogo con el exterior como mediación entre dos escenarios concretos. El marco de este espacio lo delimita normalmente un murete macizo de baja altura que define el patio.

En estos primeros dibujos y mediante esta operación, Katzenstein desarrolla una serie de esbozos en el cual se desarrolla, por una parte, la utilización de un patio que emerge hacia el exterior, y otros en el cual el patio se fragmenta en dos espacios exteriores, donde ninguno predomina sobre el otro en cuanto a magnitud. En estos dos

tipos de respuesta se encuentra un factor común: la ubicación del patio siempre surge en el centro de la casa. En el primer caso, el patio ocupa gran parte de la planta. Es decir que funcionalmente la vivienda queda configurada con dos zonas claramente diferenciadas, a un lado el o los dormitorios, y al otro el salón comedor con la cocina. El acceso queda en coincidencia con el eje central de la vivienda. En el segundo caso, el centro de la planta adopta un carácter más funcional con la ubicación de la sala de estar y el acceso, aumentando la superficie del objeto. Es aquí donde se debilita la figura rectangular del tipo y se pasa a una figura que asociativamente podemos definir como vivienda en 'H'. De este modo se consigue una distribución más clara en términos de organización espacial. Los dormitorios quedan a un lado, el gran salón pasa a ser el núcleo central de la vivienda y la cocina comedor se ubica en el otro costado. Los espacios exteriores resultante de la partición del patio central, quedan diferenciados funcionalmente; mientras que en uno se ubica el acceso, el otro se destina al patio propiamente dicho. Esto indica que, si bien la operación distributiva mencionada al inicio se puede entender como mera aproximación a la forma del objeto, en realidad la condición del patio sigue siendo una,

Ernesto Katzenstein, croquis de vivienda con Patio y alzados, Febrero de 1954.



Ernesto Katzenstein, croquis de vivienda con patio en planta y alzado, Febrero de 1954.

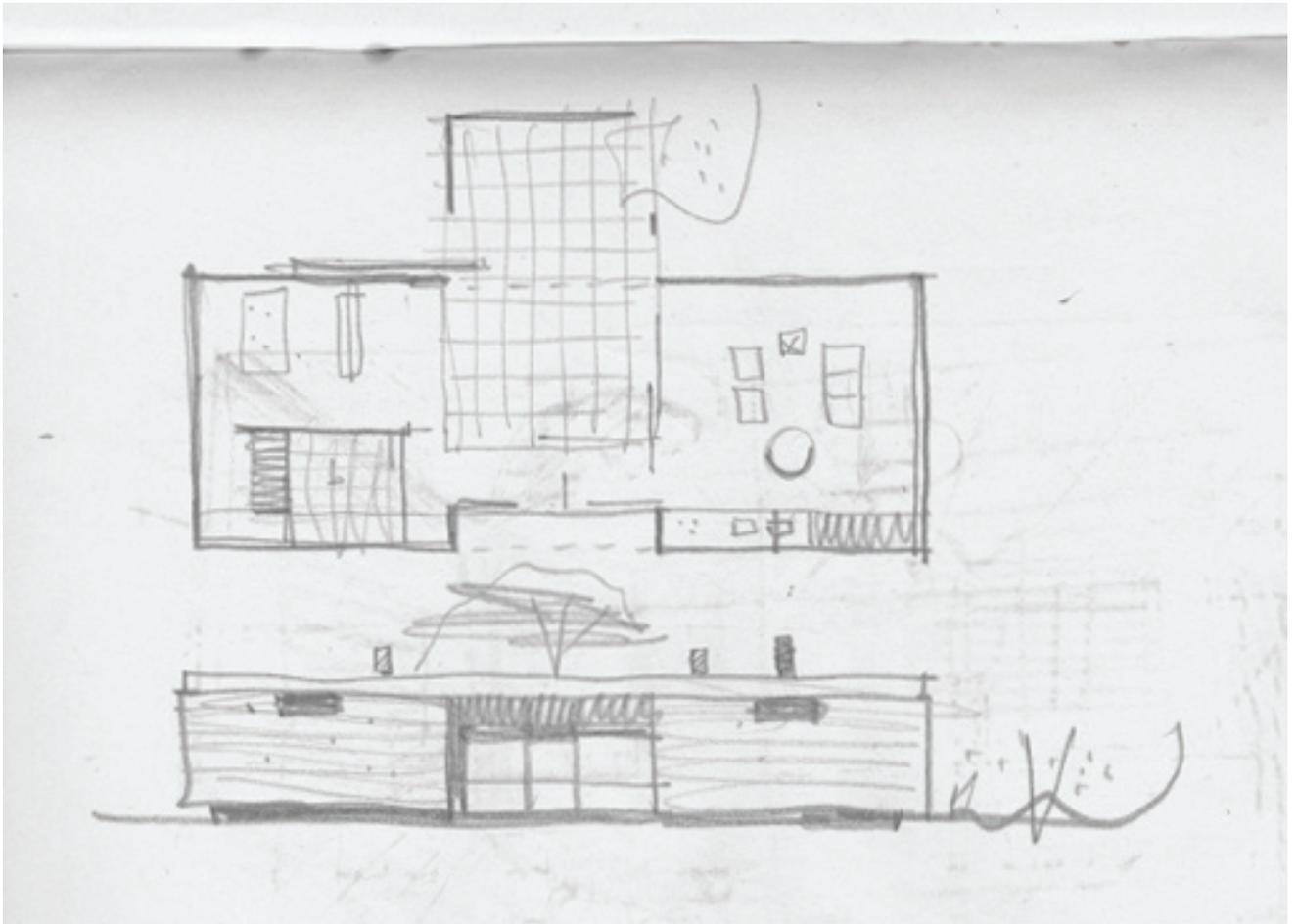
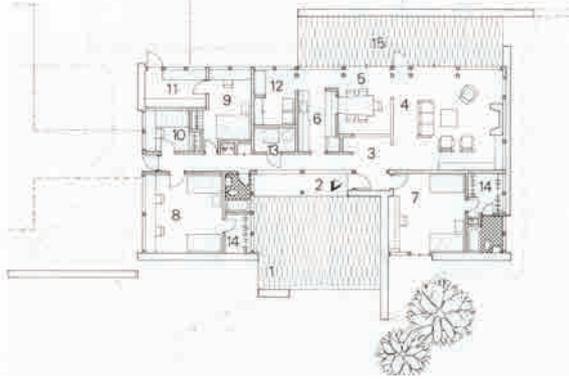
Arriba planta y foto de la Bratti House de Marcel Breuer en New Canaan, Connecticut, 1951.

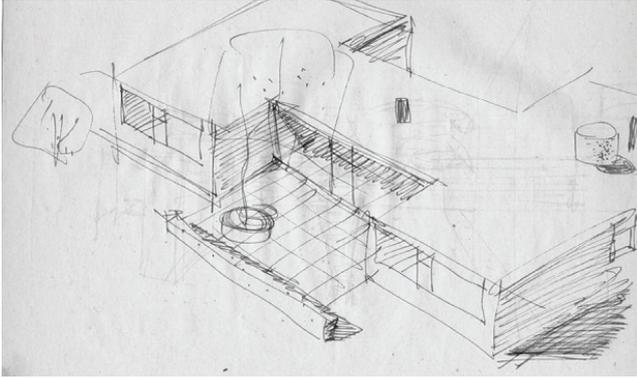
68 donde lo único que se modifica es su posición y la aparición de un espacio de características similares pero en la fachada opuesta que se destina al acceso principal.

Una de las referencias en la utilización del patio, como elemento estructurador de una vivienda, lo encontramos en la arquitectura de Marcel Breuer (Hungría 1902- Nueva York 1981). En obras como la casa para la exposición del Moma en New York 1948-49, la casa Bratti en New Canaan, Connecticut de 1951 que luego repetiría en cuanto a la solución del patio en la casa Hopper en Baltimore County, Maryland de 1960. Katzenstein era conocedor de la arquitectura del arquitecto húngaro, por lo que es muy probable que esta serie de dibujos de casas con patio tengan la influencia directa de aquel que pudo observar o accender a la documentación de las obras de Breuer. De hecho, Katzenstein dejó un testimonio clave en una entrevista donde destacaba que había viajado a Europa durante seis meses en el año 1952 y que había visitado la primera casa de Niemeyer al año siguiente. "Volviendo a los recuerdos de libros y publicaciones de la época, no puedo dejar de hacer mención a los dos números espaciales de *Nuestra Arquitectura* (revista) dedicados a Marcel Breuer"²

En estos dibujos existen algunos elementos que dejan evidencia de este conocimiento. Por ejemplo en la utilización del muro bajo en el espacio exterior para definir el límite del patio y el comienzo del jardín, componente de proporciones bajas que sugiere funciones diferentes; contención pero a la vez utilización como banco para sentarse. No es una demarcación física que impida la visualización panorámica de lugar, sin embargo establece un criterio de orden en la zonificación exterior de la vivienda. Breuer utilizó este recurso en muchas de las obras realizadas. Un ejemplo tardío, pero igualmente valedero para entender la jerarquía con la que estos muros bajos interaccionan con ambos márgenes de la casa, lo encontramos en la casa Beckhard, en Long Island, New York, obra realizada en 1964.

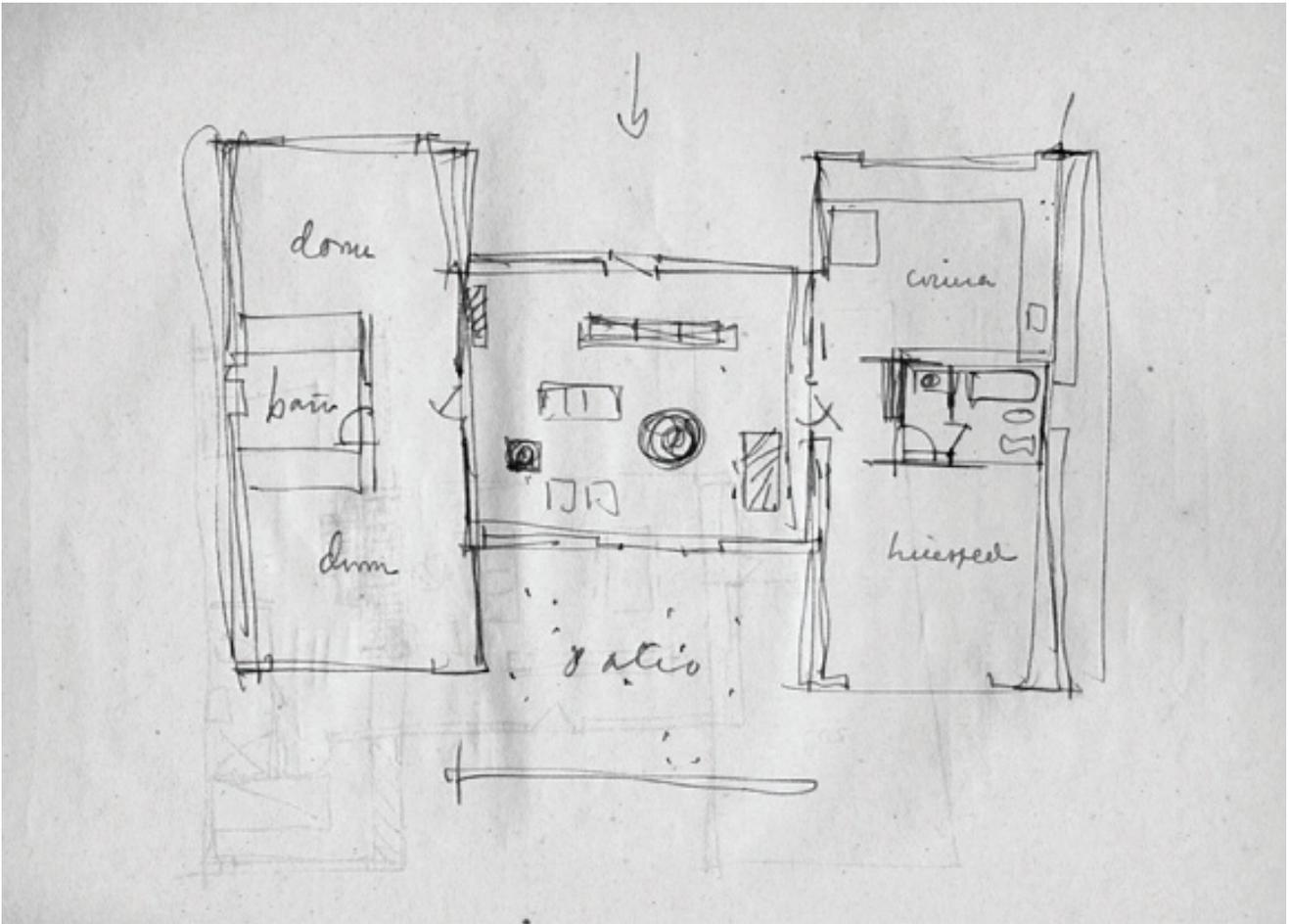
Este tipo de respuestas se originan a partir de la utilización del plano como elemento constructivo y componente de la arquitectura moderna relacionada con el arte vanguardista de pintores como Mondrian. De hecho y aunque en las primeras casas de Breuer la idea de composición de planos independientes que organizan el espacio interior y delimitan el área exterior, se manifiesta con clara evidencia, es quizás en la casa Beckhard



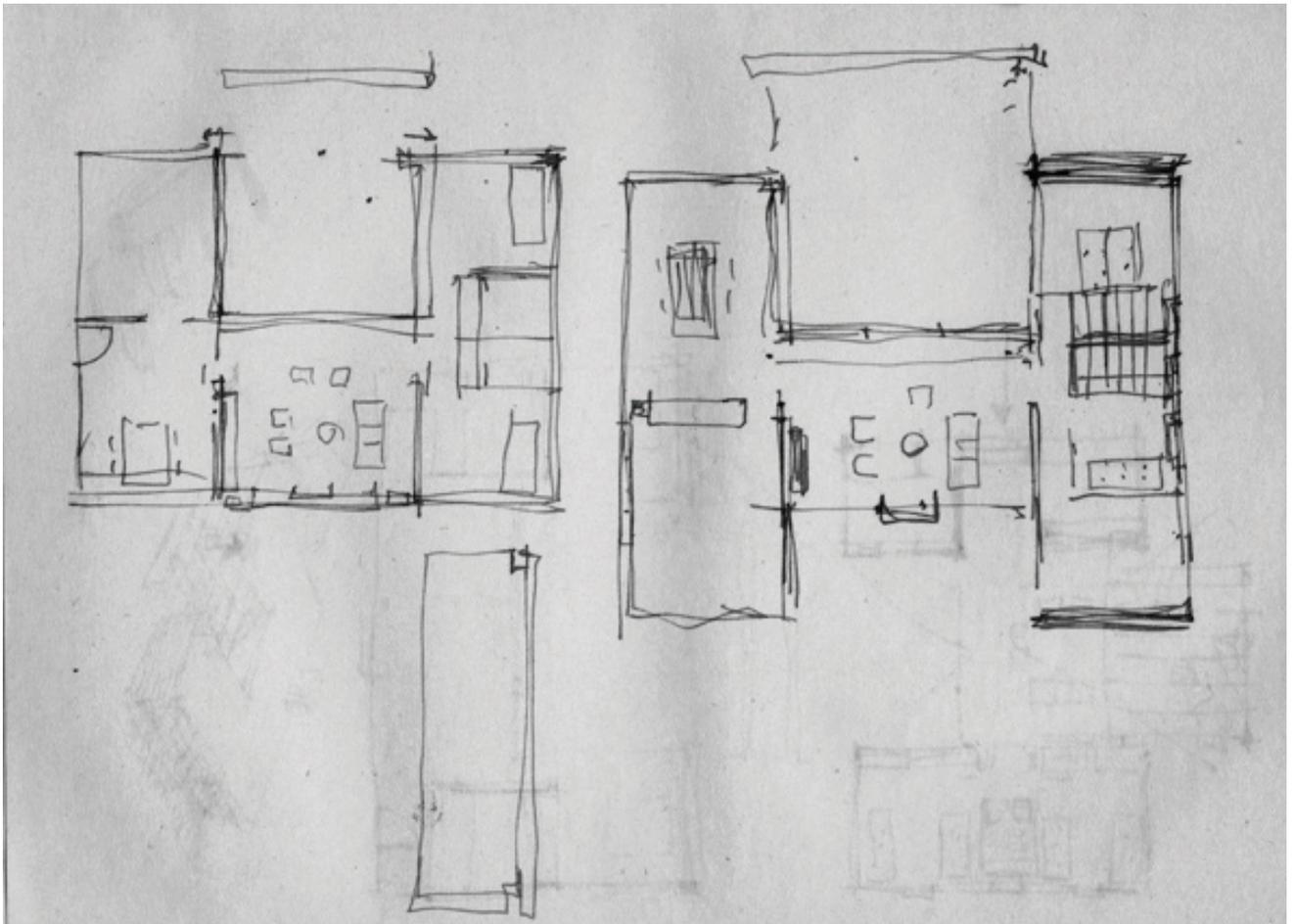
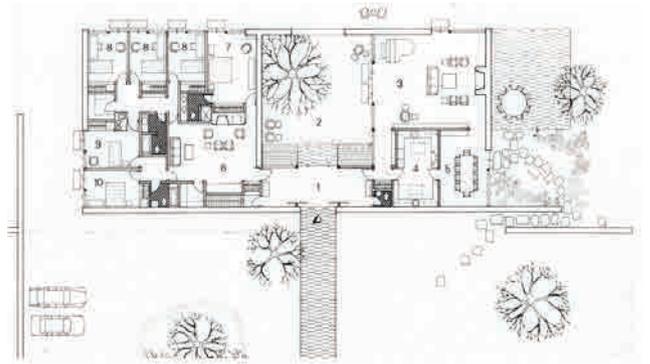


Ernesto Katzenstein, croquis de vivienda con patio en planta tipo "H", Junio de 1954.

70



Ernesto Katzenstein, croquis de viviendas con patio en planta tipo "H", Enero de 1956. A derecha Hopper House de Marcel Breuer en Baltimore County, Maryland, 1960.



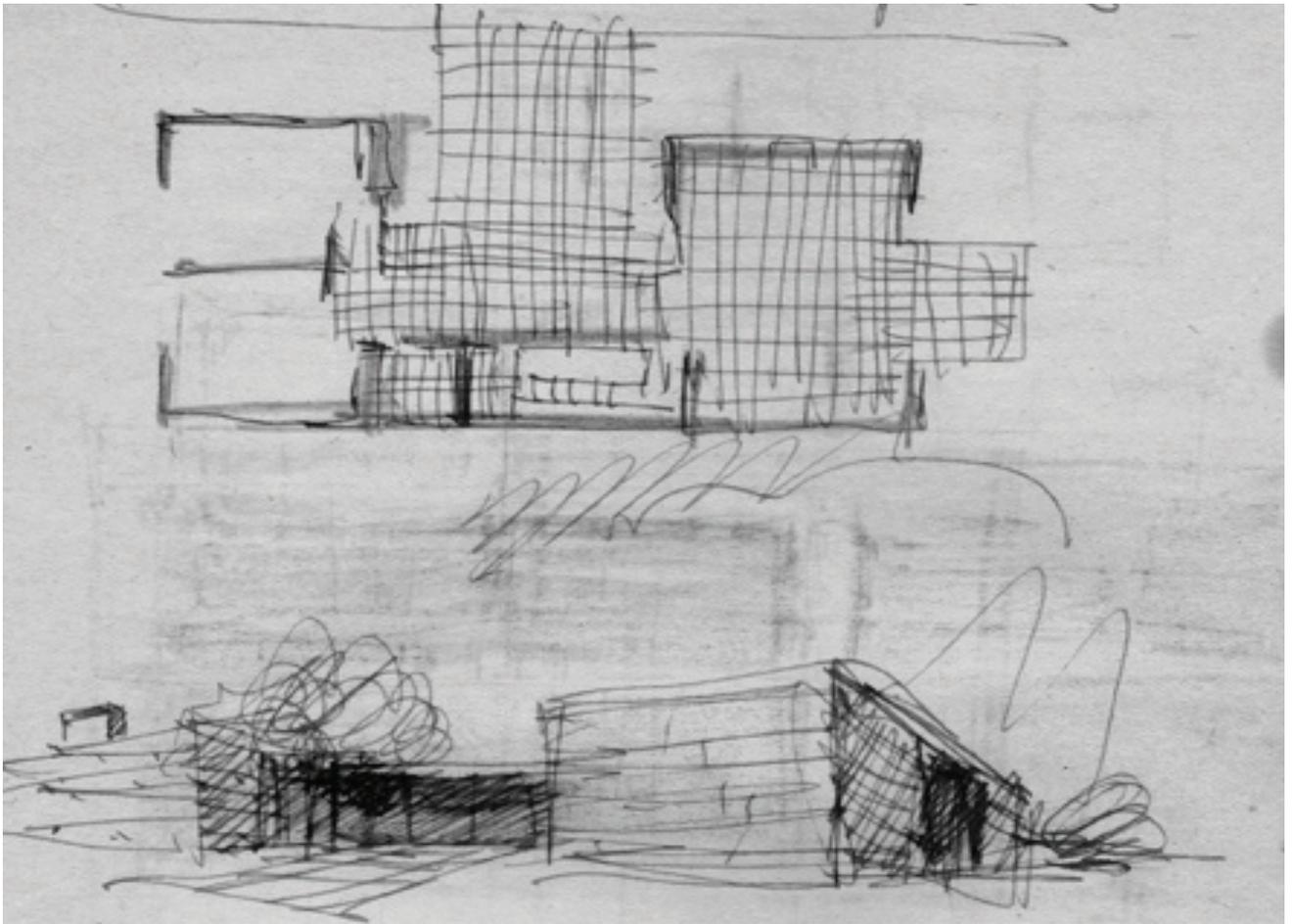
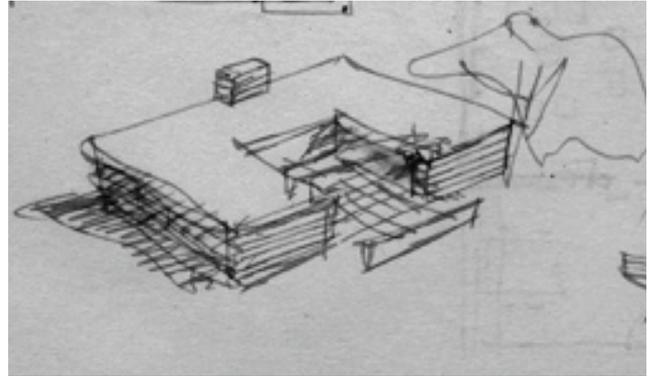
72 donde se logra el escalón máximo de esta técnica. Los muros, entendidos como planos de composición sucesivos, en la secuencia del recorrido del individuo, son el fruto de la comprensión de los valores de la modernidad que se originan a partir de algunas obras claves en el contexto histórico. Como el pabellón de Alemania de Mies van der Rohe, construido para la exposición internacional de Barcelona en 1929.

En el interior de esta serie de dibujos se observa la relación de dos tipos de respuestas; cuando en la distribución queda claramente separada la zona de dormir de la de estar, como en la casa Hooper, y por otra parte, cuando el centro de la casa asume una función específica como en el ejemplo de la casa Bratti. Esta operación se refleja directamente en la forma del volumen constituido, relacionado sintéticamente como una casa en forma de 'C' o en forma de 'H'. La función y la forma quedan así establecidas una como consecuencia de la otra y viceversa. En los forjados planos de las cubiertas que se manifiestan en varios alzados, Katzenstein demuestra la voluntad de destacar el plano como un elemento constructivo de características diferentes al cerramiento, apreciándose un cambio de textura que sugiere un forjado de

hormigón que descansa sobre un muro de ladrillo visto o de piedra. La imagen tectónica de la vivienda responde al sistema constructivo de muros portantes, en contraste con los croquis de planta libre y estructura metálica ligera.

Al igual que en otros ejemplos, donde se observa como además del patio principal se adosa alguna otra expansión al exterior, aquí aparecen bocetos que indican la búsqueda de ciertas opciones para completar el programa funcional de la vivienda. Este recurso es muy utilizado en la obra de Breuer, y en algunos de los dibujos de Katzenstein quedan reflejados del mismo modo. Así podemos clasificar por jerarquías estos dobles espacios exteriores. Mientras uno es el protagonista principal en relación a la zona diáfana de la planta, el otro asume un rol secundario en términos de dimensiones como anexo a la cocina o al comedor, a modo de terraza para desayunar. La vegetación se hace presente generalmente con un árbol que se ubica en relación al patio principal o entorno a la geometría de la propuesta. También se encuentran pistas acerca de los materiales que conforman el objeto, como el pavimento exterior o de las zonas húmedas, el vidrio y el revestimiento exterior de los muros con las juntas sugeridas.

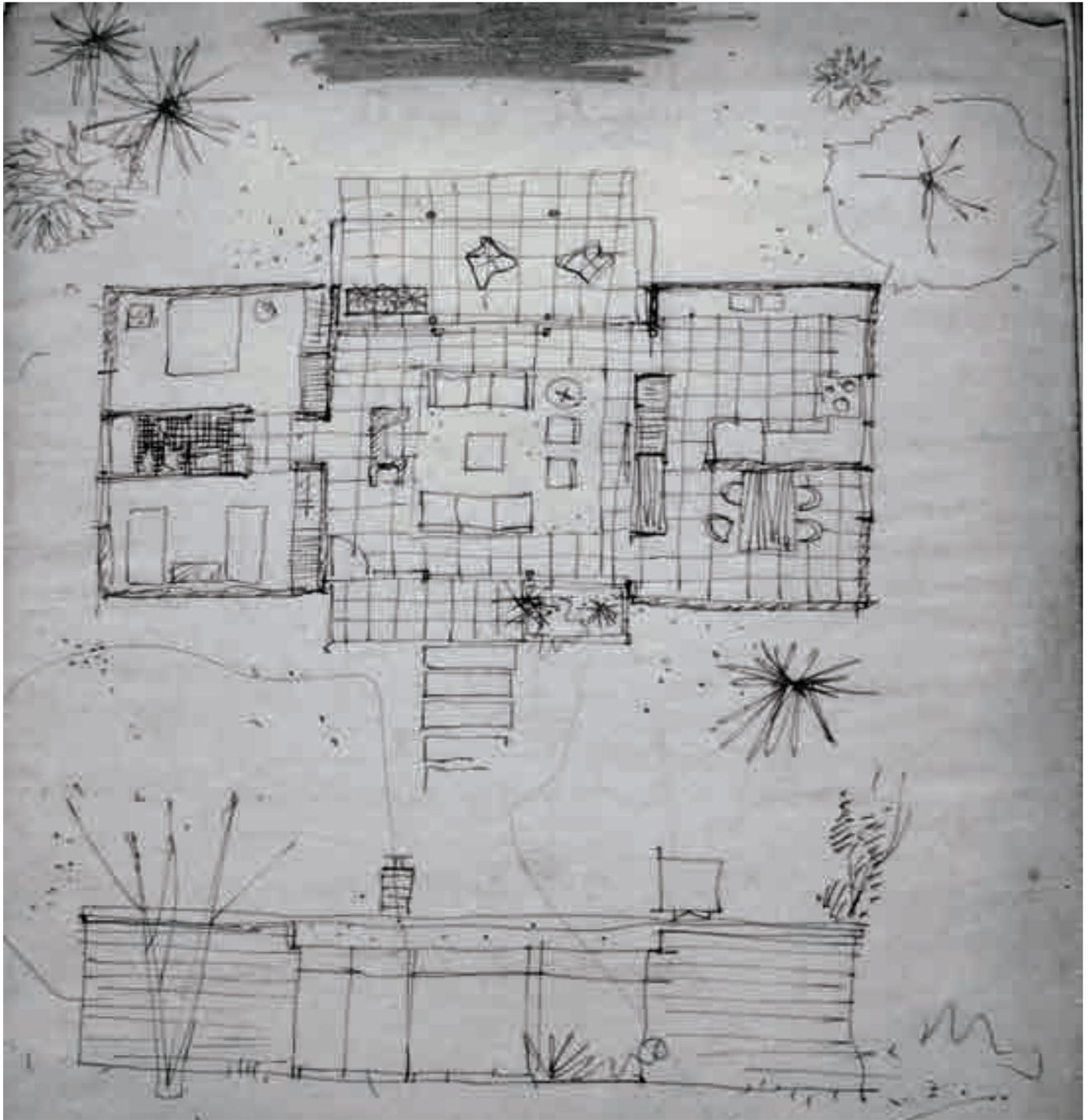
Ernesto Katzenstein, croquis de viviendas con patio y perspectivas exteriores, Febrero de 1956.



En el croquis que se enseña en esta página, se advierte una clara organización de una planta racional, donde el patio pierde la figura representativa en post de dos espacios continuos a la zona central de la vivienda, al mejor estilo de Craig Elwood (Texas 1922- Italia 1992). Donde la zona de dormitorios queda alejada por una gran sala de estar de la zona de cocina y comedor. Este ejemplo representa el instante justo donde se pasa de una casa con un patio saliente, a otra en forma de 'H'. Con esto no se quiere dar por hecho que Katzenstein hubiera conocido la producción de Elwood, es simplemente una asociación visual que permite imaginarnos un poco más la construcción del objeto acabado, en los términos de una configuración espacial construida con unos criterios determinados que le otorgan una consistencia visual al producto final. El área central recibe el acceso mediante una prolongación del pavimento hacia el exterior, que coincide con un camino en el eje simétrico del conjunto. Como no podría ser de otra manera, la imagen exterior que se observa, refleja la contundencia programática interior, partiendo la fachada simétrica en tres tercios; de los cuales se disponen dos partes macizas en los extremos y un gran ventanal en la parte del tercio central que se divide a su vez en tres partes equidistantes.

Otras preocupaciones que se observan en muchos de los croquis de Katzenstein, es la ubicación de los elementos salientes como las chimeneas del hogar o el tanque de agua en altura. Esto demuestra que en el dibujo queda plasmada la idea proyectual y constructiva de la obra, y que en el momento de desarrollar el boceto, existe una concepción del espacio y de los elementos que lo conforman. Casi siempre son acompañados de un ajardinamiento intencionado como cercos o arboledas que van ambientando y delimitando los distintos sectores. Algunos de ellos en primer plano y otros en el segundo plano. En ocasiones dichos árboles son los existentes en la parcela dada, como se verán en otros de los esbozos, pero en cada caso persistentemente se incorporan al boceto como complemento de la arquitectura misma.

A continuación se analizarán una serie de dibujos en torno a la tipología de viviendas con patio, pero que superan la condición de meras casas de una sola planta en unos ejemplos y en otros donde se aborda el desarrollo de viviendas con dos y tres patios, al mejor estilo del proyecto de la casa con tres patios de Mies van der Rohe. Esta evolución o dedicación a indagar en todas las variables

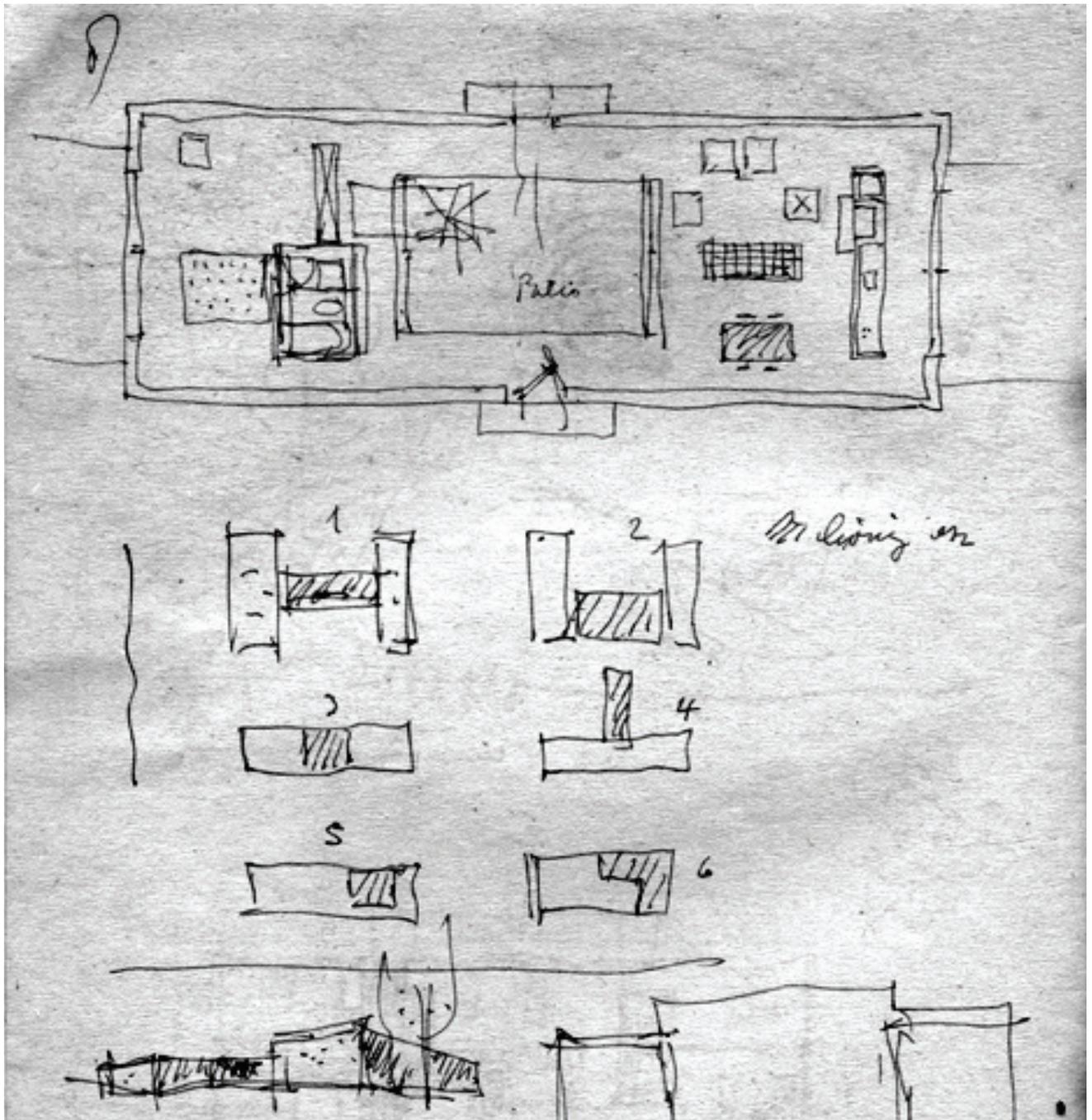


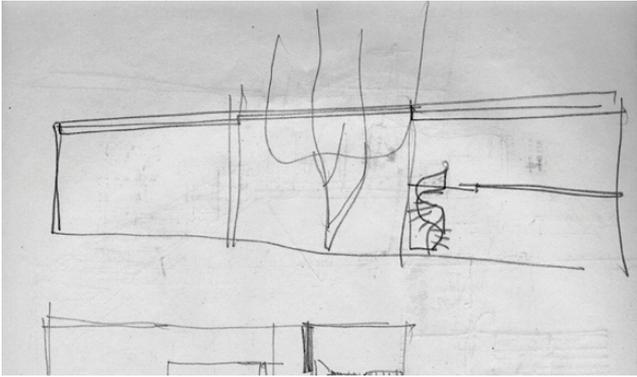
Ernesto Katzenstein, croquis de vivienda con patio central y análisis de diferentes ubicaciones del patio, extraído de un cuadernillo, Febrero de 1955.

76 posibles entorno al patio, denotan la persistencia y la dedicación que destinaba Katzenstein a la reflexión de la arquitectura mediante el esbozo de ideas a partir del conocimiento de la historia de la arquitectura. Las alternativas a la configuración de las viviendas con patios tiene su origen, como se ha anticipado anteriormente, en la disposición clásica del claustro; es decir del patio como elemento central protagonista del espacio interior al aire libre. Que queda determinado por el conjunto del perímetro que le rodea. Las variantes que se han enseñado hasta aquí, en torno a la vivienda con un patio saliente, en forma de 'C' o, con alternativas de dos espacios diferentes en forma de 'H', se pueden resumir en el catálogo de posibilidades que plantea Katzenstein en una de las páginas de un cuadernillo de 1955.

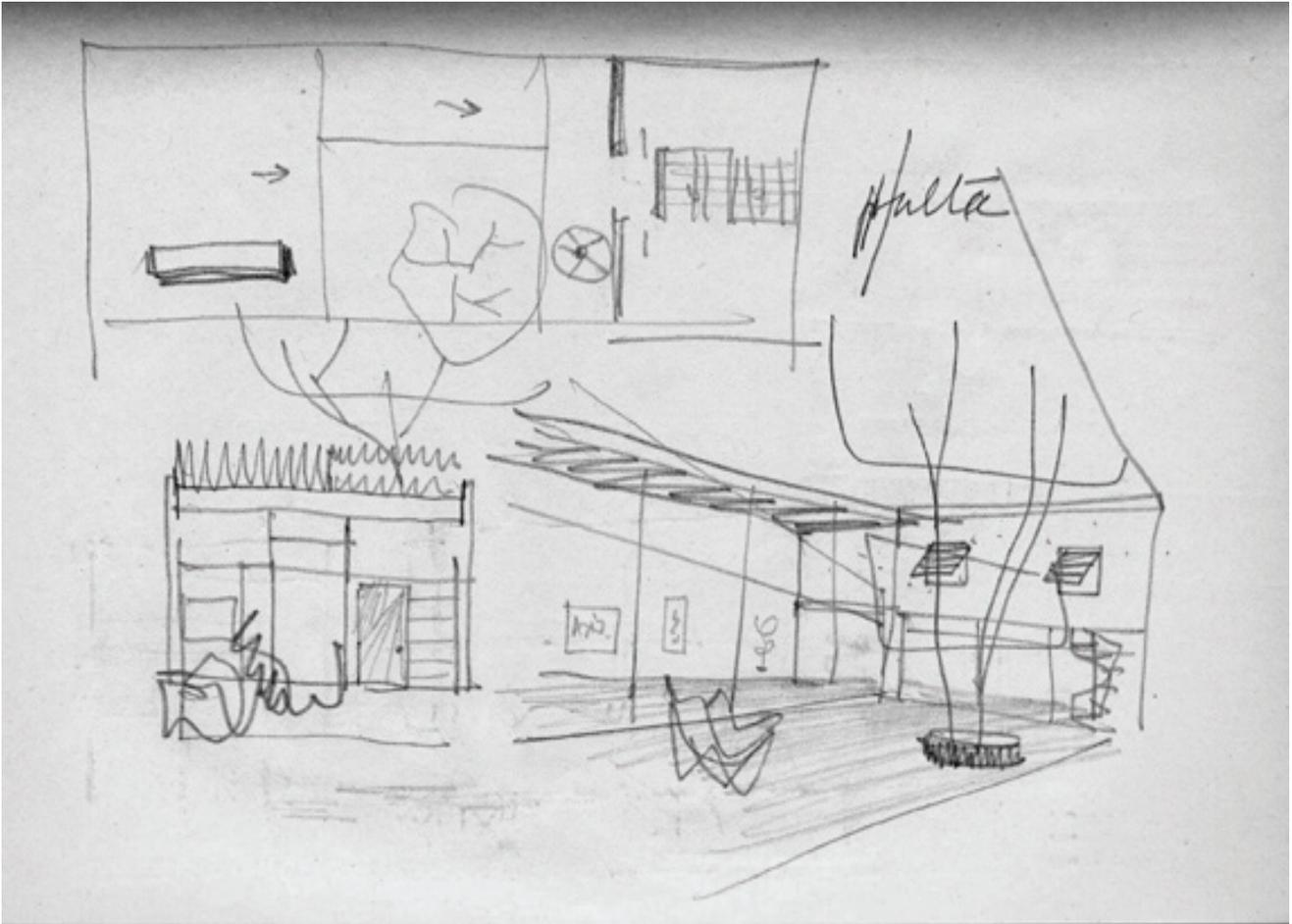
La vivienda desarrollada a partir de un patio central, que divide el espacio de los dormitorios de la zona de estar, es una configuración que en la cronología de los cuadernillos se aborda primero en ejemplos de una sola planta, y luego se encuentra en otros ejemplos de dos plantas. Este tipología de vivienda con patio es muy parecida a la obra que años más tarde realizara Katzenstein en asociación con Antonio Bonet para la casa en

Olivos en el año 1960. Al igual que en esta vivienda, pareciera que la disposición de un patio central corresponde a viviendas cuyas variaciones se encuentran en el asiento del patio que pierde la condición simétrica de ambos ejes, por una ubicación lateralizada, es decir simétrica respecto a un solo eje: el longitudinal (ver croquis comparado con sección de casa en Olivos). La diferencia principal entre estos esbozos y la obra construida se halla en la distribución interior y posición del patio. En el croquis la cocina aparece como parte del espacio del salón, mientras que en la vivienda construida se encuentra lateralizada en coincidencia con el patio central. En estas referencias visuales se relaciona el objeto de estudio, en este caso la vivienda unifamiliar con patio, con otros como el espacio interior o el mobiliario sugerido. Así se encuentran dibujos de plantas donde aparecen otros elementos componentes como anexos. Ejemplos que dan pistas sobre la configuración del interior de la vivienda o algún sofá con una lámpara de lectura, que ambienta el imaginario que suponía el autor como parte de la cualidad espacial. La búsqueda de nuevas tipologías harían madurar la idea de espacios constituidos en torno a un patio, pasando a configuraciones compuestas por uno, dos y tres patios.

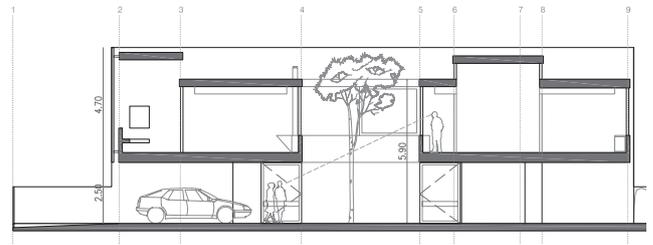




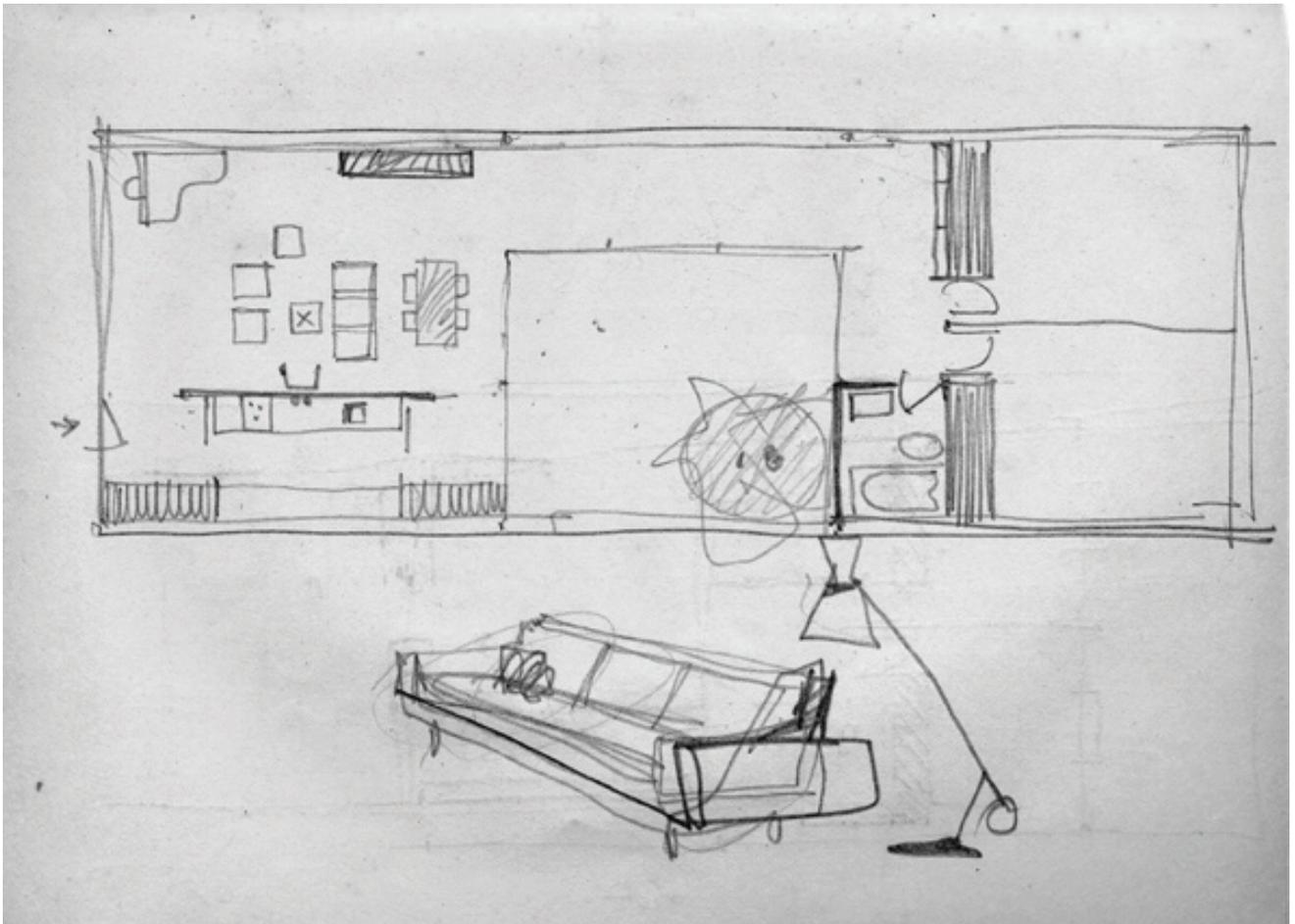
78



*Ernesto Katzenstein, croquis de viviendas con patio,
Marzo de 1954. A la derecha sección de la vivienda en
Olivos, Bs. As., de Bonet y Katzenstein, 1960-61.*

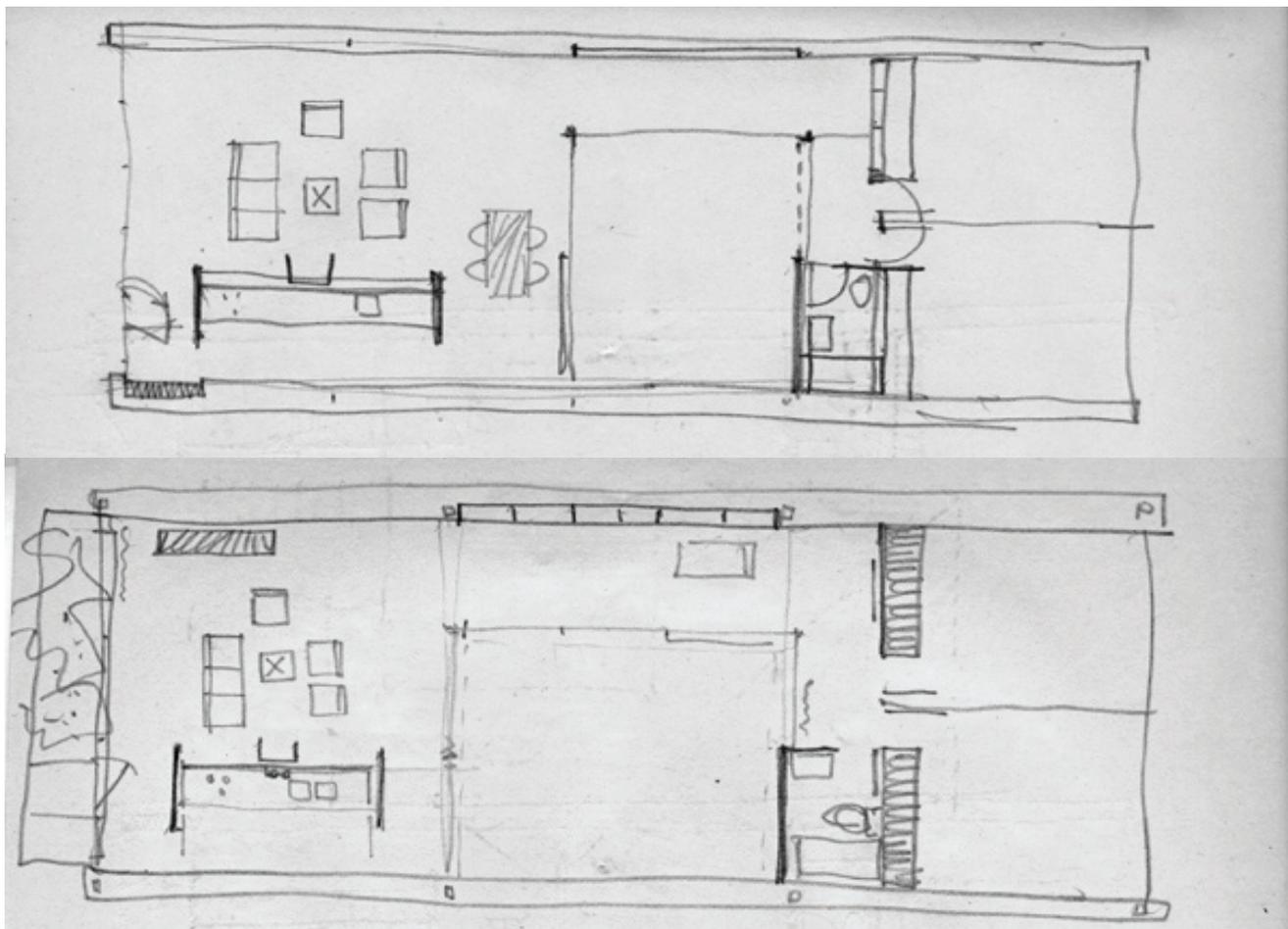


SECCIÓN LONGITUDINAL

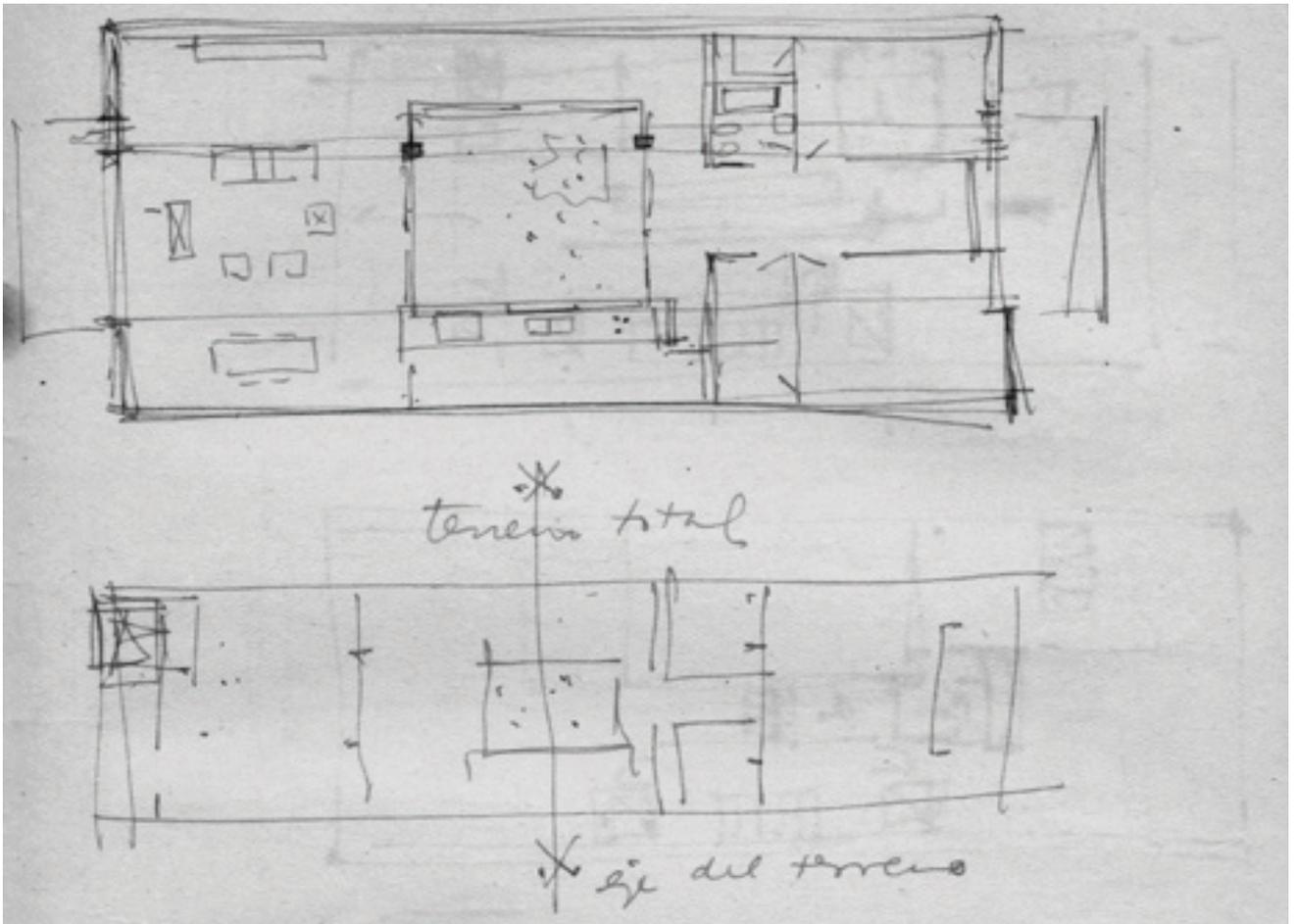
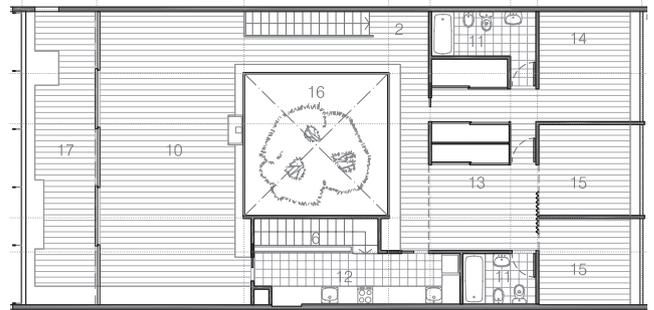


Ernesto Katzenstein, croquis de vivienda con patio central recostado sobre una de las medianeras, Marzo de 1954.

80

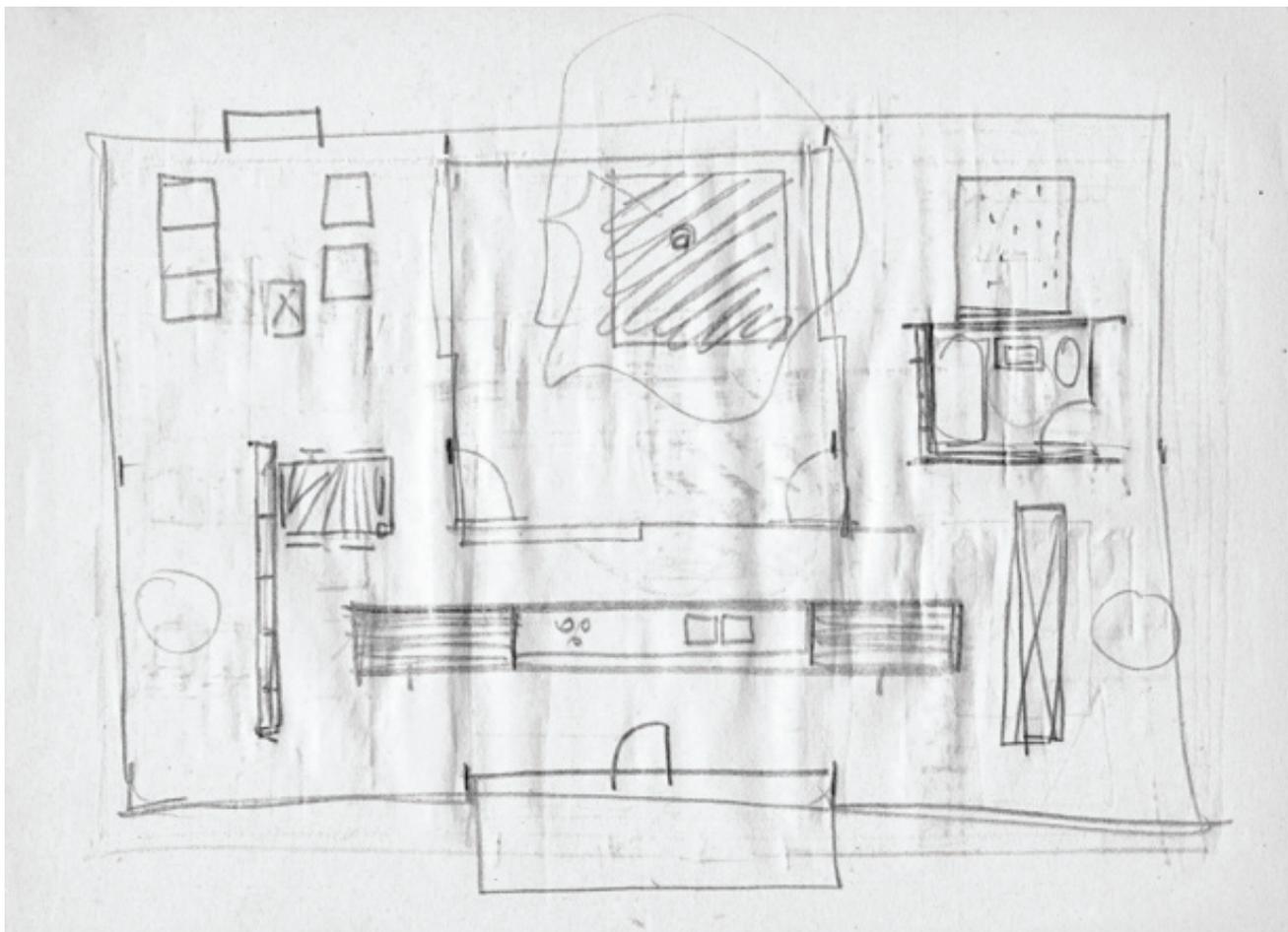


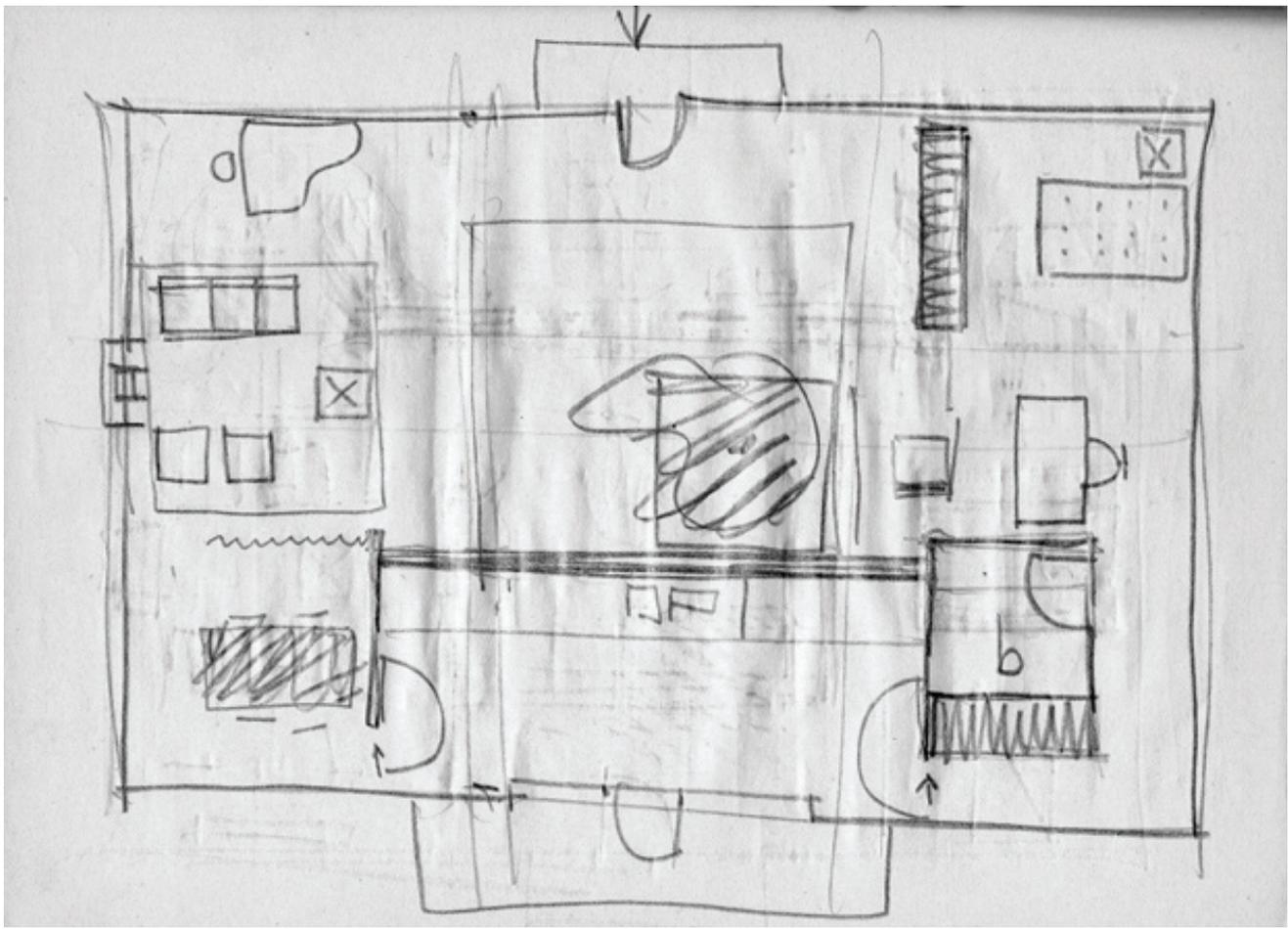
Ernesto Katzenstein, croquis de vivienda con patio central, Enero de 1956. A la derecha planta primera de vivienda en Olivos, Bs. As., de Bonet y Katzenstein, 1960-61.

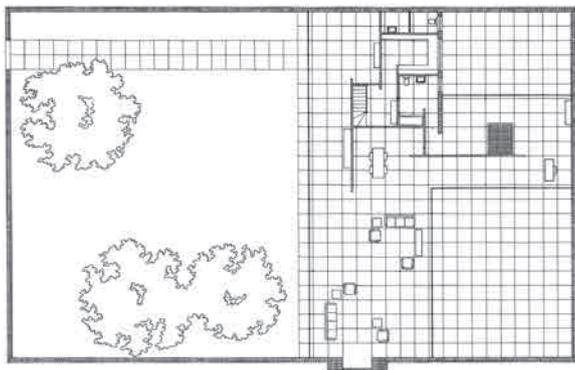


Ernesto Katzenstein, croquis de viviendas con patio central, Abril de 1954. La cocina se ubica de forma lateralizada al patio, solución adoptada en la vivienda realizada en Olivos, en 1960.

82





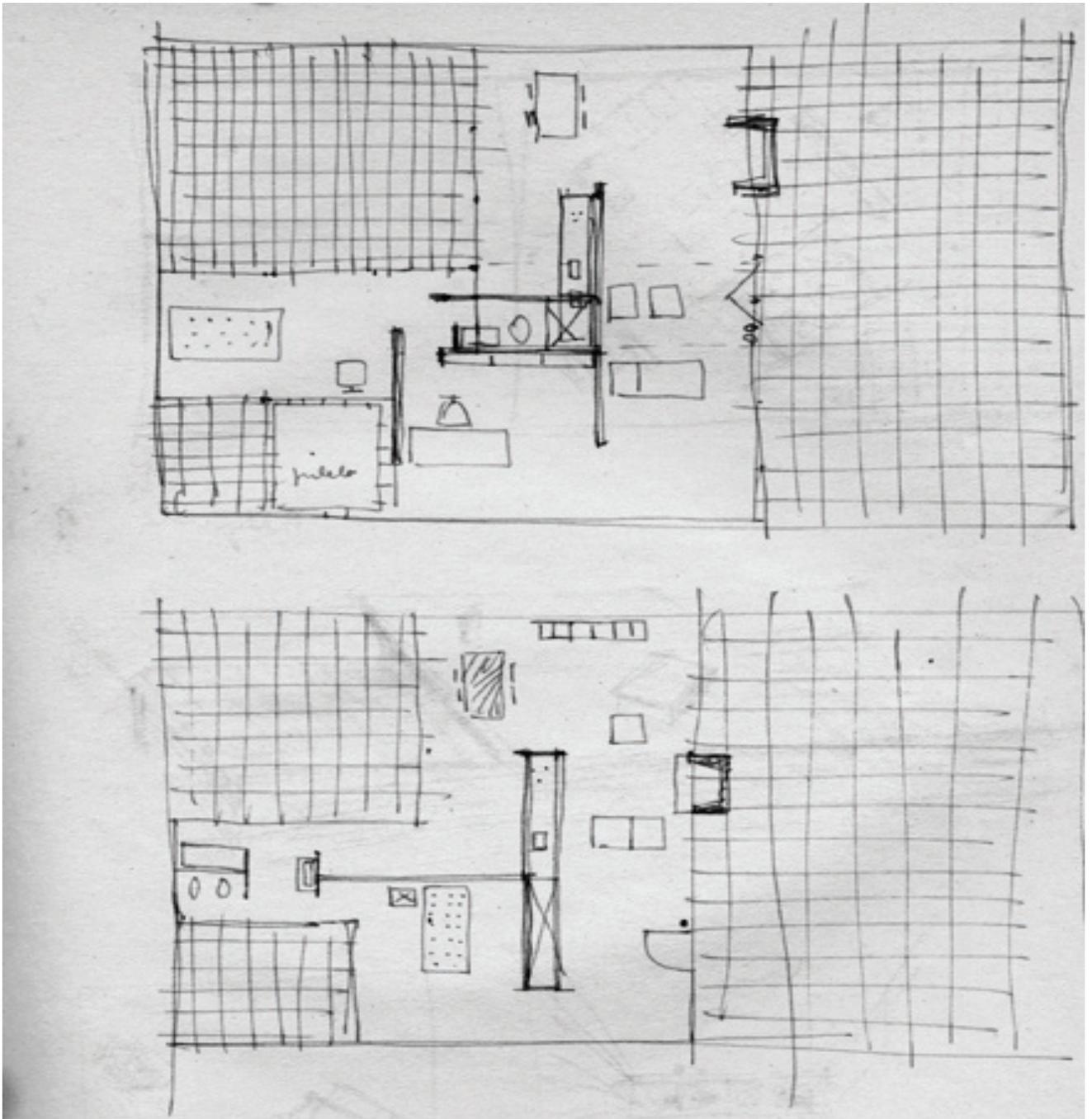


Vivienda con tres patios, proyecto de Mies van der Rohe, 1934. En la otra pág. Ernesto Katzenstein, croquis de viviendas con tres patios, Mayo de 1954.

En los siguientes dibujos se denota la búsqueda de diferentes patios que se articulan con la distribución interior. Son ejemplos donde se observa la influencia del proyecto de la casa con tres patios de Mies van der Rohe. Son modelos donde se abordan esquemas determinados que luego se desestiman o se abandonan en post de otros prototipos. A colación de la casa con tres patios, un elemento contundente es el muro perimetral que enmarca el campo de actuación del proyecto y define los límites visuales de la vivienda en una relación más privativa con el entorno. “En este proceso es primordial el concursos de los patios y del muro que los circunda, cuya presencia contribuye a consolidar el orden interno de la vivienda y, a la vez, a concertar las relaciones con el entorno. ...en los momentos cruciales en que se establecen las relaciones formales, visuales y funcionales que lo hacen consistente”.³ En estos dibujos se observa como la distribución interior se establece mediante un tabique en forma de ‘T’, que se ubica en el centro de la vivienda desde donde se organizan las diferentes áreas. La cocina se adosa al muro, y en un caso también lo hace el lavabo. El hogar, en cambio, se dispone en concordancia con la fachada de mayor extensión que da al patio y que ocupa todo el ancho de la parcela, a dife-

rencia del proyecto de Mies, que se ubica en un lateral irrumpiendo el recorrido preciso del muro perimetral. La jerarquización de los tres patios responde a los criterios de proporciones ya establecidas en la arquitectura de Mies. Así, se suceden de mayor a menor, comenzando por el patio principal que alberga el acceso al recinto y a la casa, luego aparece un patio mediano que se relaciona con la zona del comedor, y finalmente aparece un patio de escala pequeña que pertenece a la zona del dormitorio estableciendo una relación de mayor intimidad.

Se hace evidente el conocimiento que Katzenstein asumía sobre la arquitectura moderna. El interrogante que queda es saber si estos dibujos eran reflexiones propias a partir de todo aquello que miraba. O se podría llegar a la conclusión que eran esbozos para encargos privados, de la universidad o incluso de sus propios compañeros, que en algunas circunstancias también se prestaba a realizarlos. Aunque todo apunta a que estos dibujos pertenecen al campo de su propia abstracción, definiendo así el ámbito de trabajo de la práctica proyectual. Quedaría por comprobarse por que, cuando tuvo la oportunidad de construir algunas viviendas, no realizó una obra de caracte-



Ernesto Katzenstein, croquis de viviendas con tres patios, Mayo de 1954.

86 rísticas similares con este tipo de lenguaje formal. Qué caminos transitó para inclinarse por soluciones de formas más aceptadas por el público en general y relacionadas con el inconsciente de las formas socialmente admitidas. Esas de techos inclinados que en muchas viviendas Katzenstein las realizaría como consecuencia de manifestar su posición frente a la arquitectura y de analizar las tendencias que provenían desde el exterior y su preocupación por darle un significado estilístico que esté más relacionado con el lugar y las costumbres. En suma, con la tradición arquitectónica local. También puede entenderse que estas propuestas corresponden a la primera parte de su carrera, pero desde luego no pueden ser atribuidas a un régimen doctrinal desde la universidad, porque por esos tiempos la confusión que reinaba era casi total. Puesto que todavía se enseñaba desde el academicismo y se estaba virando hacia una enseñanza más próxima a la arquitectura moderna.

Suposiciones al margen, probablemente fuera el propio Katzenstein quien basándose en criterios de conciencia estética y formal, dejase esta duda planteada entre los dibujos de un tipo de arquitectura, y años más tarde, una producción

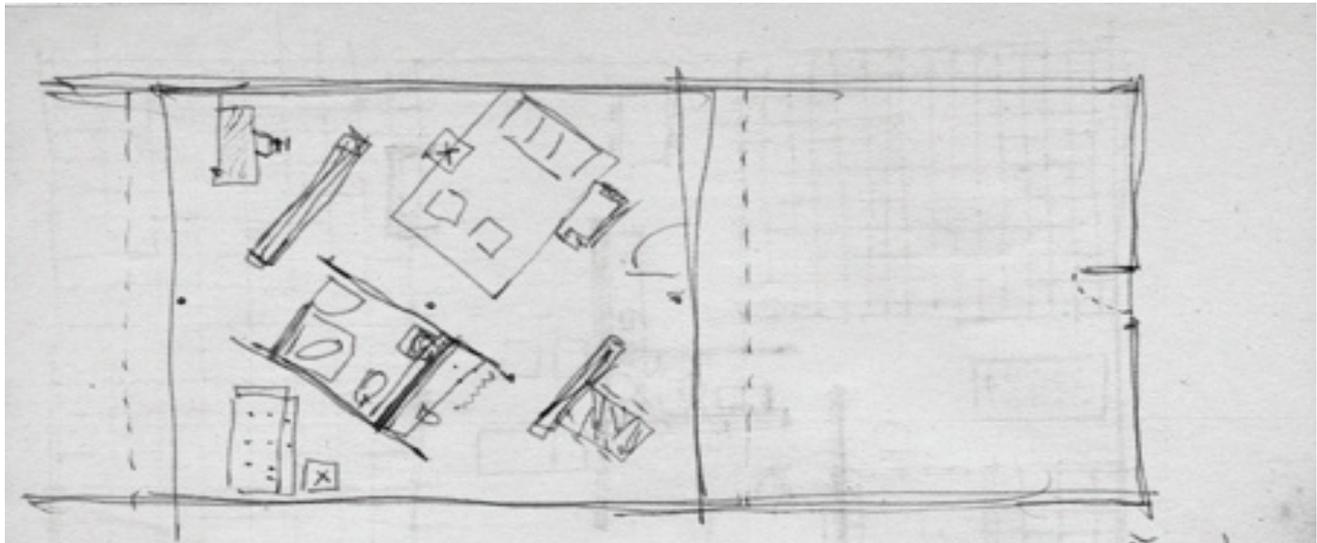
que mantendría la cualidad interior del espacio moderno pero matizado con materiales y formas más indefinidas, o al menos, no tan consistentes. Asimismo el panorama internacional de finales de los años cincuenta condimentarían la idea de revisión de los postulados de la arquitectura moderna del cual Katzenstein tomaría una postura crítica al respecto, a veces a favor, otras en contra, pero con el mismo objetivo; la búsqueda por alcanzar su propio lenguaje arquitectónico.

Notas

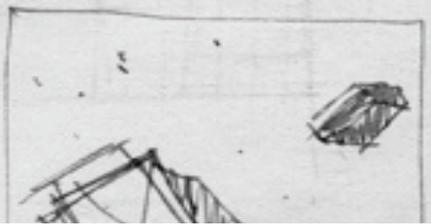
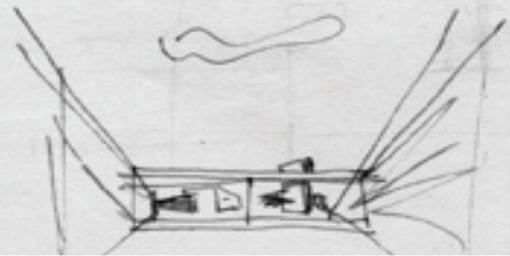
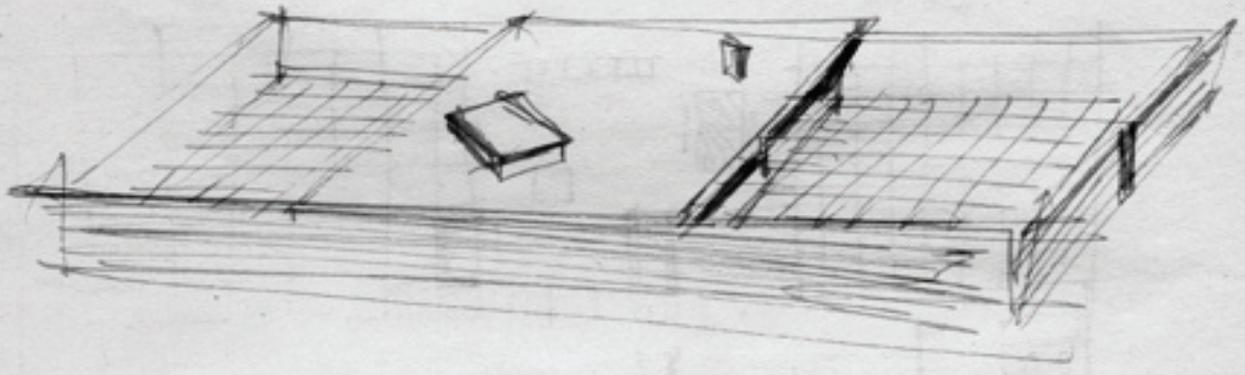
¹ Solsona, Justo. *Testimonios. ERNESTO KATZENSTEIN ARQUITECTO*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires 1998. Pág. 229.

² Ernesto Katzenstein. *Entrevista realizada por Leston, Eduardo. "Horacio Baliero / Ernesto Katzenstein: una arquitectura de síntesis"*. Buenos Aires: Summa n° 199 (1984). La entrevista original se realizó en el año 1982.

³ Gastón Guirao, Cristina. *MIES: EL PROYECTO COMO REVELACIÓN DEL LUGAR*. Colección Arquíthesis núm. 19 Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005. Pág. 111 "El patio, elemento de mediación".

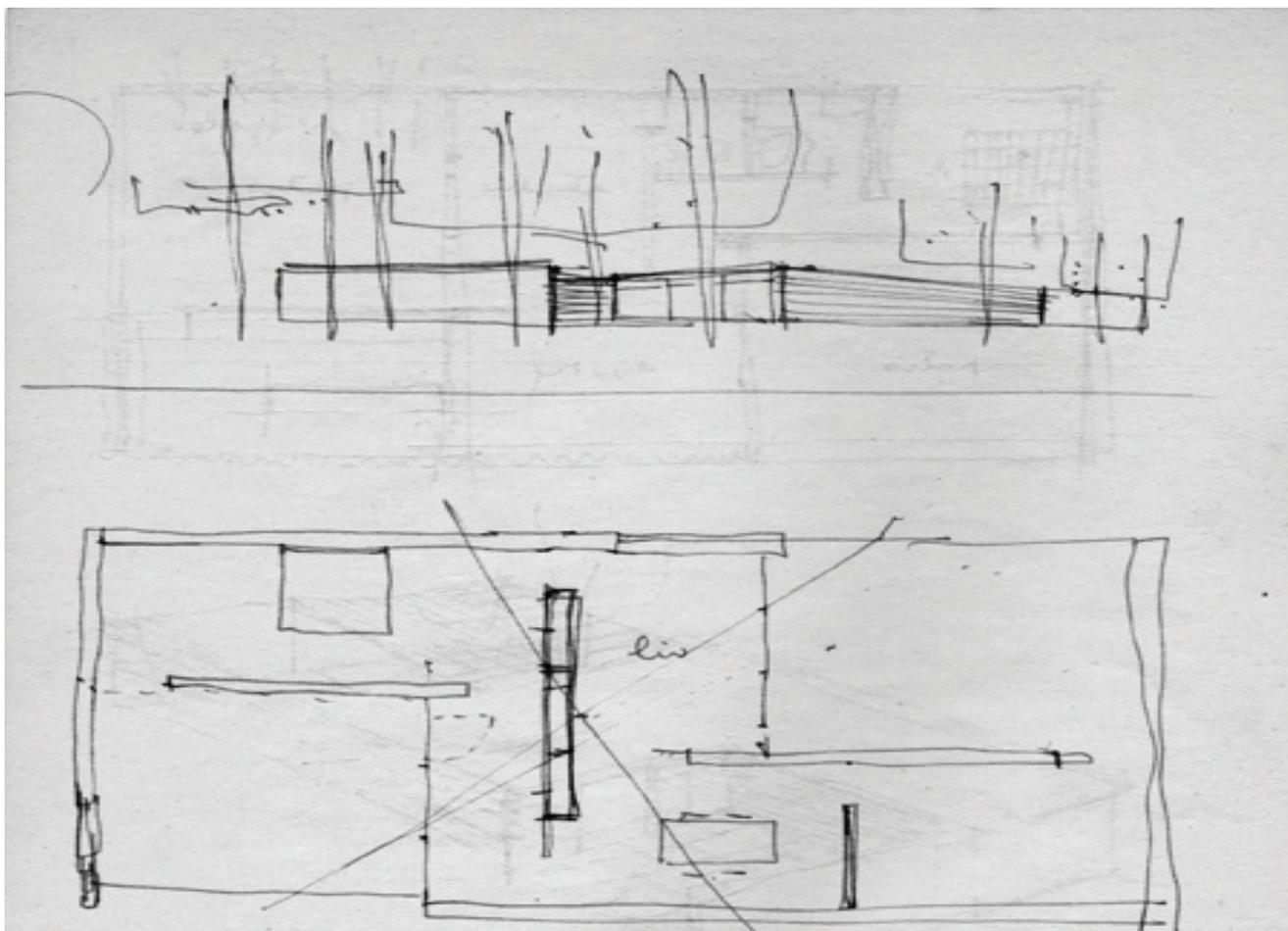


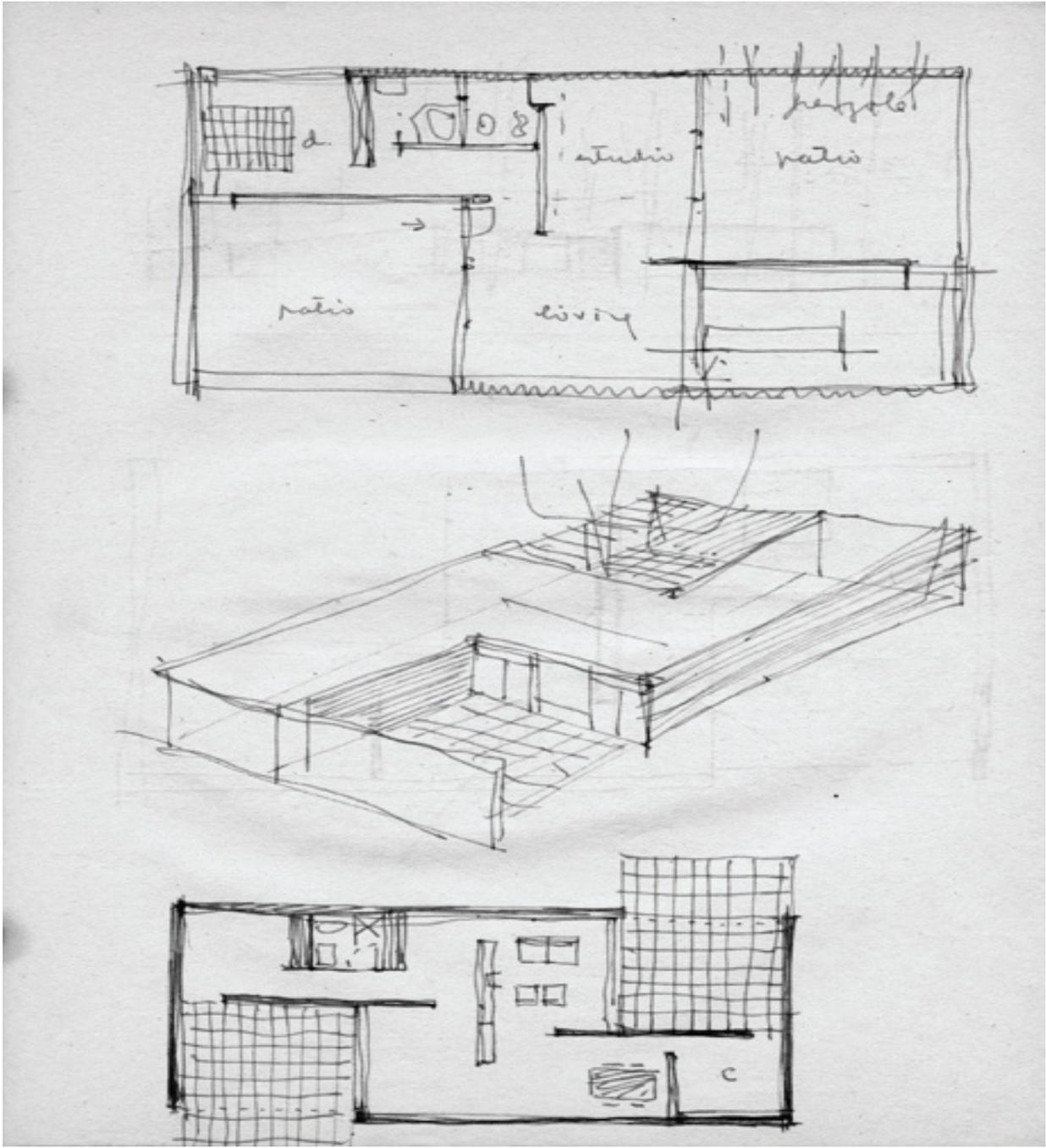
Handwritten text in a cursive script, possibly a name or a title, followed by a large closing curly brace and the number 54.



Ernesto Katzenstein, croquis de viviendas con dos patios, Mayo de 1954.

88





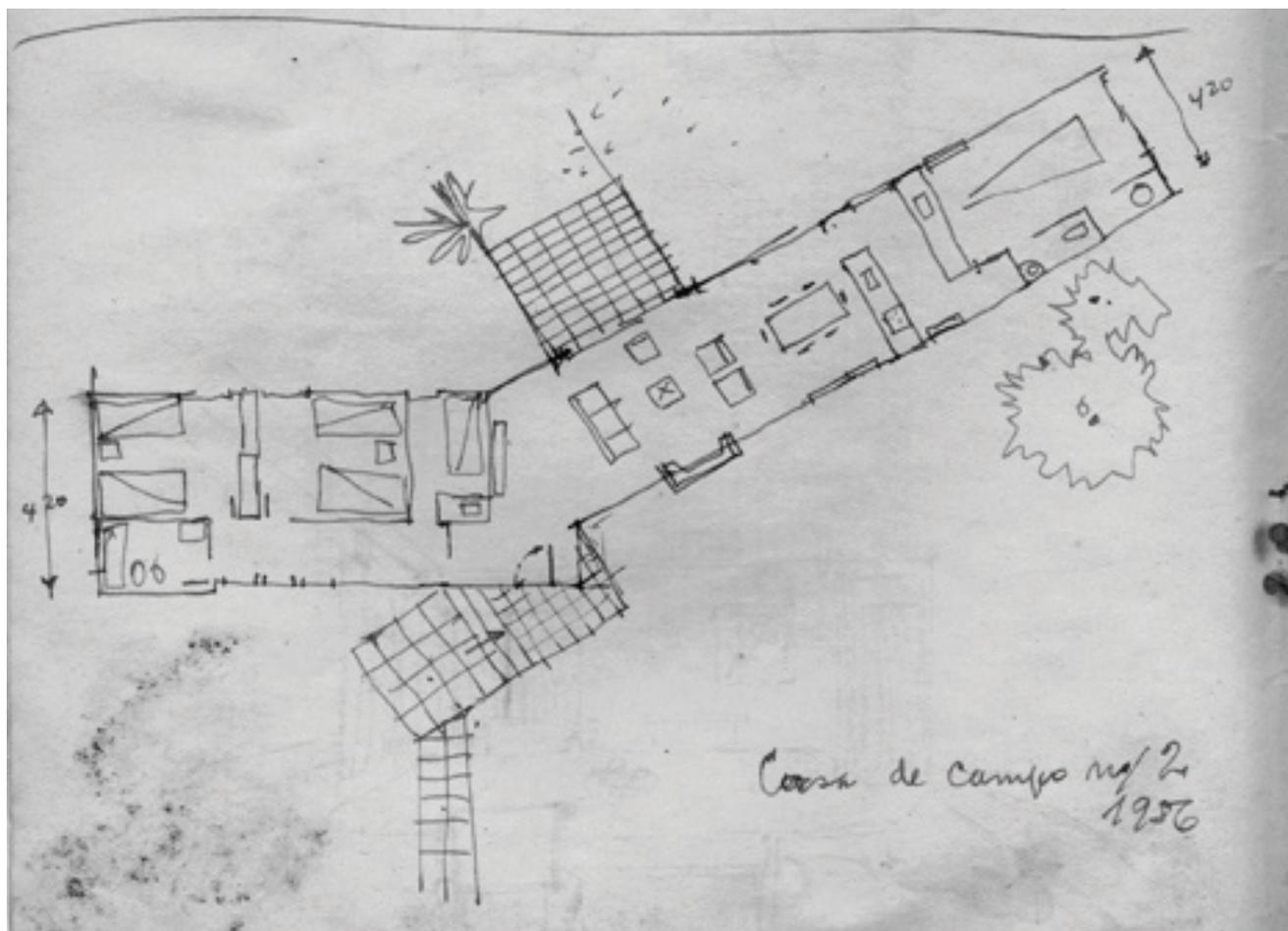
90 Variaciones de planta articulada o casa de campo

No resulta difícil comprender este tipo de vivienda, en forma de rectángulo alargado y articulado que resulta de un desarrollo extensible y funcional, cuyo lenguaje nos remite a las casas de campo características de la llanura pampeana. Es el resultado de implantarse en grandes parcelas, donde la planimetría es el común denominador; el campo se extiende al infinito y se recorta contra un horizonte plano que apenas se interrumpe por alguna vegetación. En estos croquis Katzenstein desarrolla una vivienda que se articula a partir del acceso principal. A partir de aquí la zona de noche queda hacia un lado, mientras que la zona de día hacia el otro, rematando en una zona de servicios con la cochera cubierta. La inclinación de ambas partes de la casa, que se asemeja a una forma de 'V' bastante abierta, pareciera responder a la orientación climática que se busca para cada función. Es, a su vez, una forma natural de protegerse del viento incesante propio del lugar. El recurso de inclinar un lateral de la vivienda aporta, además, una perspectiva -desde el punto de vista del individuo que se aproxima a la casa-, que hace que

la misma no revele su verdadera longitud. Este tipo de respuesta ya era utilizada en edificios de la arquitectura clásica, como un modo de reducir el impacto del volumen en el entorno. Por oposición, desde el patio interior, se percibe una vivienda que reduce la distancia de los dos polos, enmarcando el entorno. Esta respuesta parece virtuosa frente a ejemplos de viviendas similares, pero donde el prisma se mantiene rígidamente en una dirección demasiado longitudinal.

Otra forma típica de las viviendas de campo son las casas en 'U', con un patio exterior central o en forma de 'L', siempre intentando acotar el entorno, buscando la mejor orientación y protegiéndose del exterior. En uno de los croquis finales de esta tipología, Katzenstein propone una vivienda que se resuelve justamente en forma de 'L'. Dos cubiertas, que recogen aguas hacia el interior, denotan la sencillez de la propuesta, con espacios bien diferenciados y zonas exteriores en semi cubierto. La estructura se propone, según las notas a pie del dibujo, en madera mediante pilares independientes en un sector y muros portantes en otro. El lenguaje arquitectónico es ineludiblemente familiar a la del típico casco de estancia argentina, aquel que se halla intacto ajeno a la novedad.

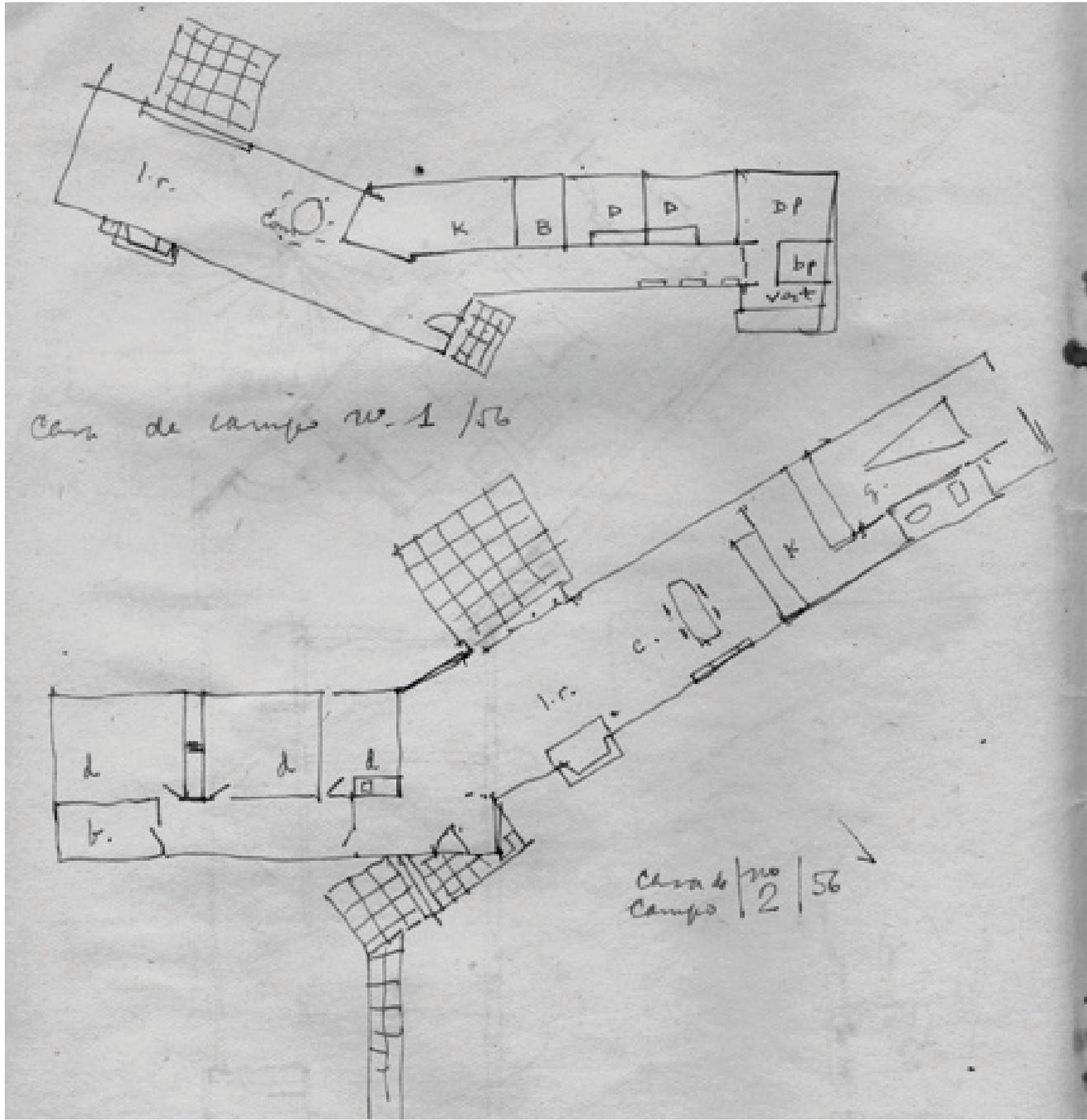
Ernesto Katzenstein, croquis de vivienda en una sola planta articulada, Febrero de 1956.



Ernesto Katzenstein, croquis de vivienda en una sola planta articulada, Febrero de 1956. Abajo perspectiva exterior, a la derecha propuestas de planta.

92



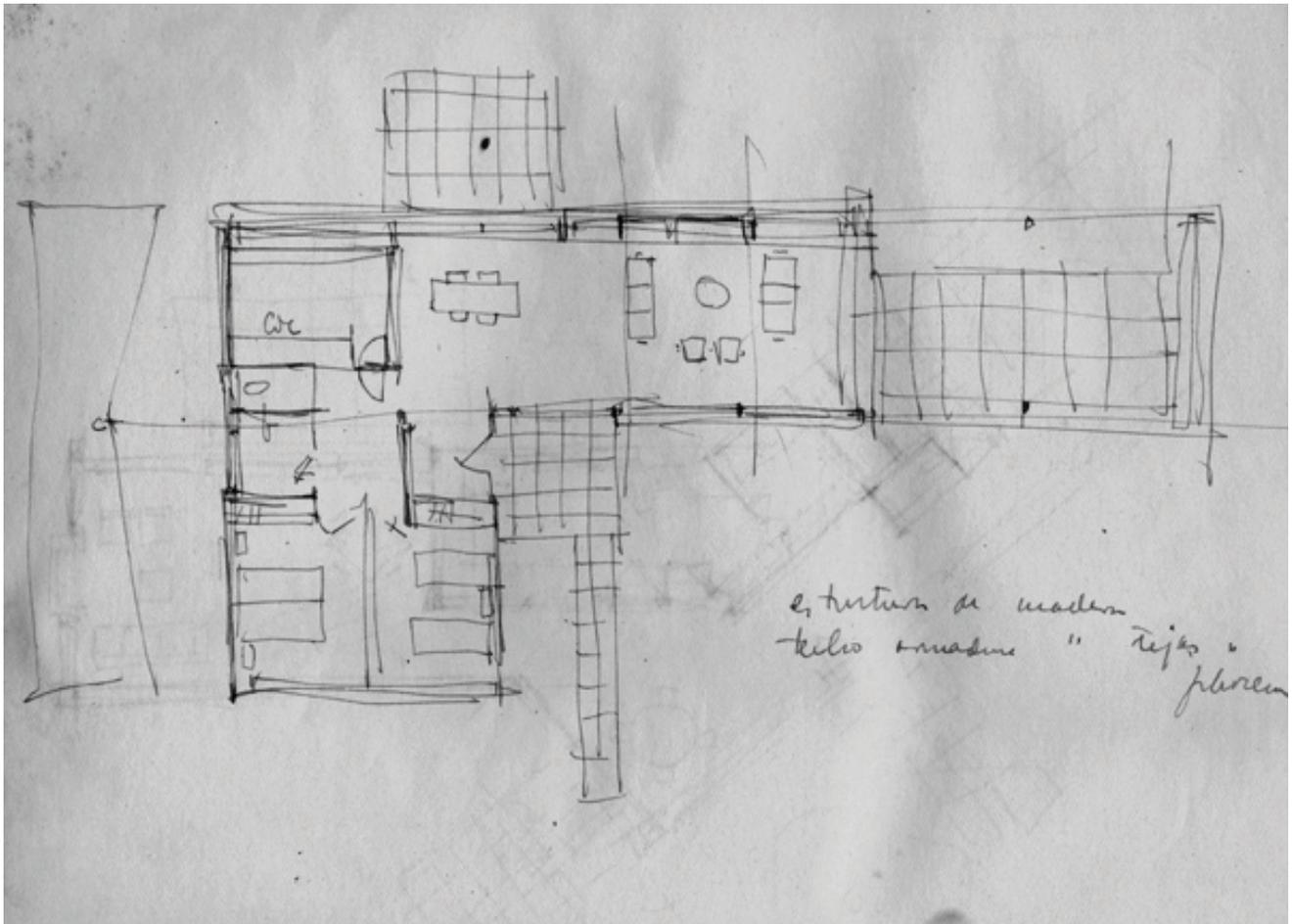


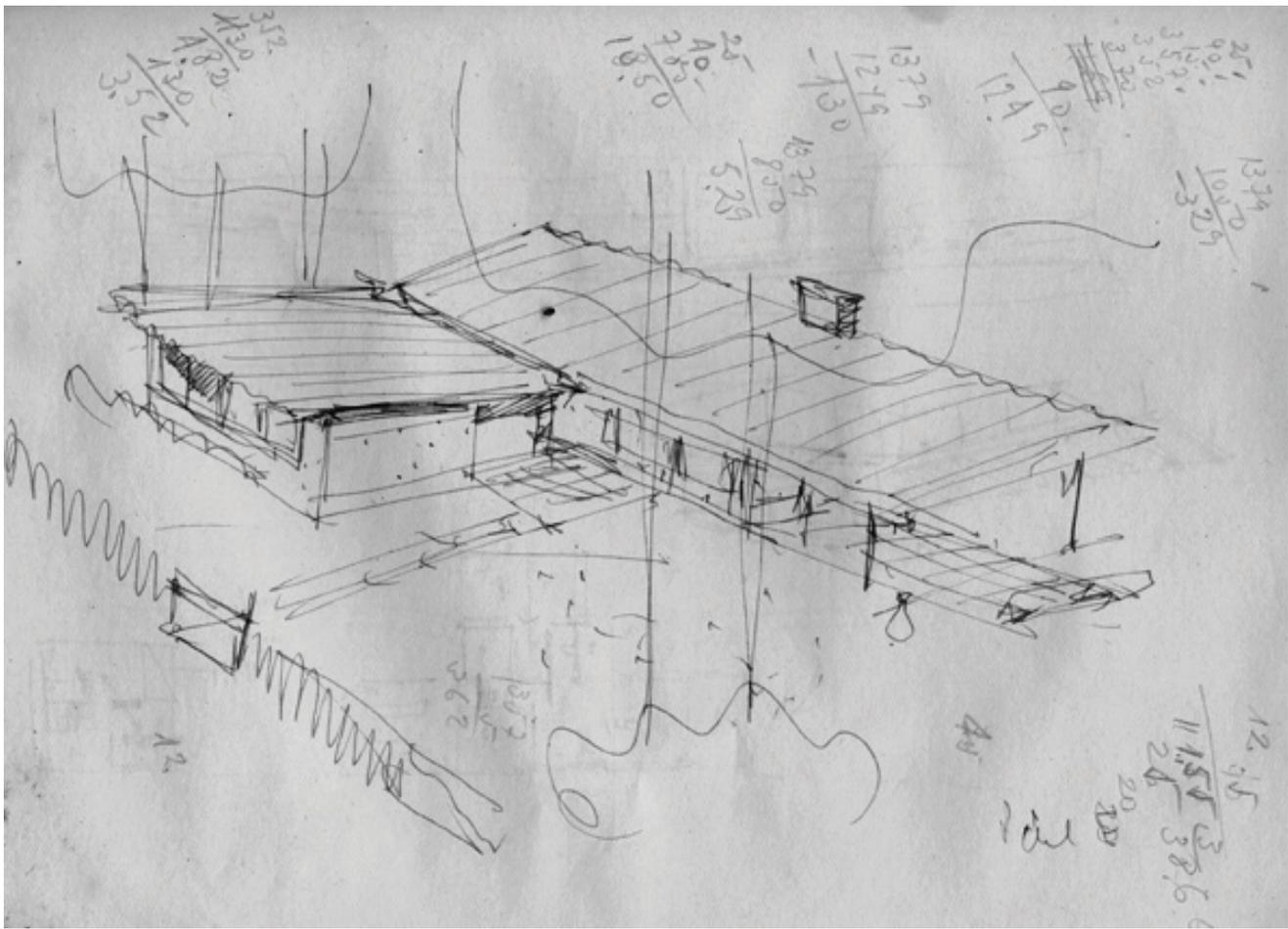
Clas. de campo no. 1 / 56

Clas. de campo no. 2 / 56

Ernesto Katzenstein, croquis de vivienda con estructura de madera, Marzo de 1956. Abajo planta, a la derecha perspectiva de la misma propuesta.

94





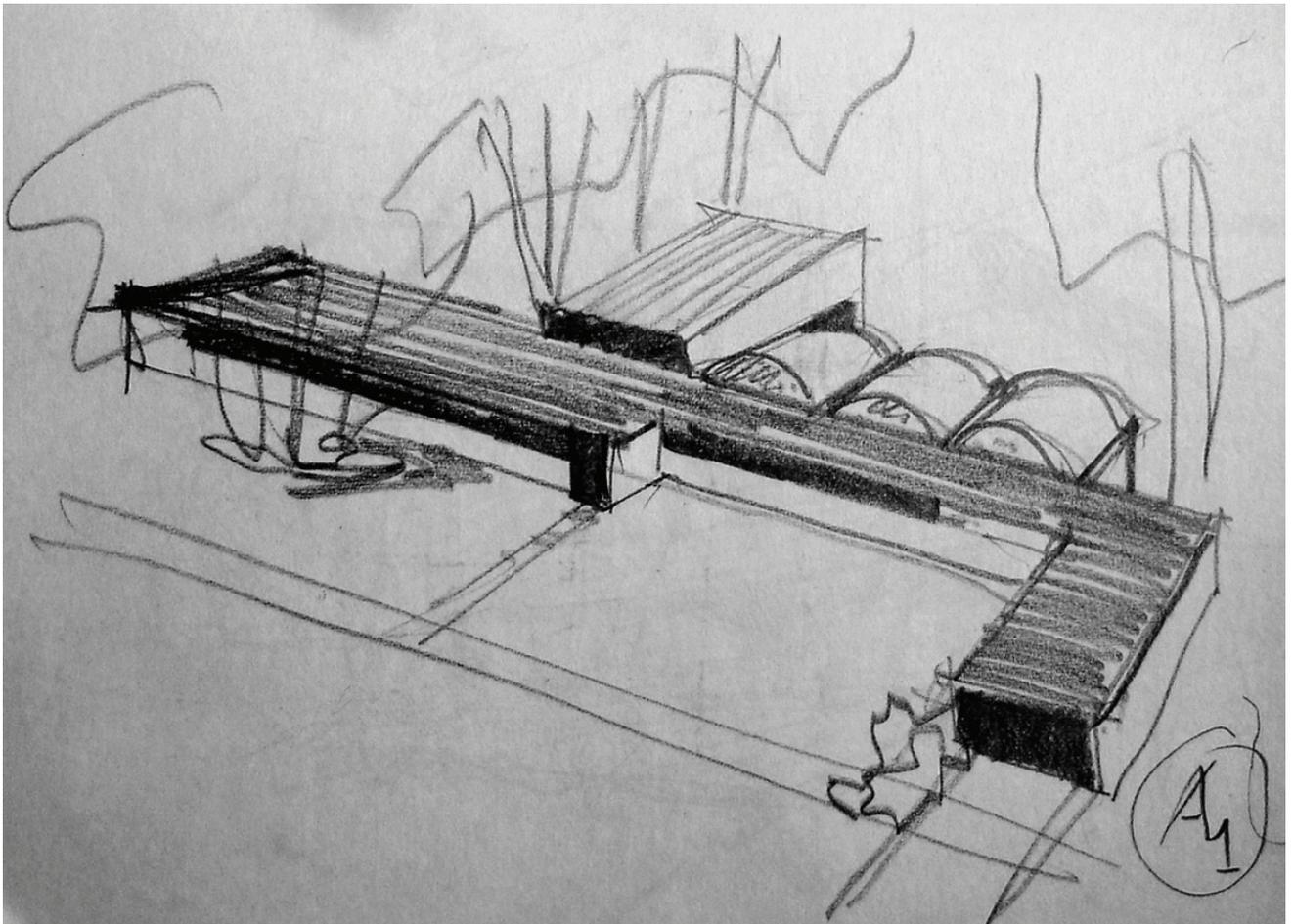
96 Variaciones de viviendas con cubiertas de bóvedas

En los cuadernillos de Katzenstein es común encontrar dibujos que incluyan viviendas con cubiertas en forma de bóvedas lineales. Este tipo de respuesta que ya había utilizado Le Corbusier en la casa de fin de semana La Celle-Saint-Cloud en París del año 1935, y que tanto ha empleado Antonio Bonet en sus obras, sobretodo en viviendas unifamiliares, formaba parte del repertorio de lenguajes formales que utilizó Katzenstein en los primeros años de profesión. En efecto, no tardaría mucho en construir una primera vivienda con este tipo de cubierta. Fue en el año 1957-58, con el proyecto para la casa Daguerre o Mataderos 1, en Buenos Aires, junto con los miembros del despacho GAP (Grupo de Arquitectura y Planeamiento) que estaba formado por los arquitectos Eduardo Bell, Gregorio de Laferrère, Ernesto Katzenstein, Gian Peani, Josefina Santos y Justo Solsona. La vivienda tenía dos bóvedas lineales paralelas que organizan el espacio exterior proponiendo dos patios. En una parcela de ocho metros y medio de frente por veinte de fondo aproximadamente. Esta constante en los bocetos realizados con bó-

vedas, que desde 1953 aparecen en los cuadernos de Katzenstein, hace presuponer que buena parte de la decisión de la casa en Mataderos pudiera ser atribuible a él. En todo caso deja claro que el papel que jugaba Katzenstein en GAP era relevante. No se trata de buscar individualmente el creador de la idea, sino de entender la diferencia que había entre este tipo de propuesta respecto a las otras plantas más 'miesianas' que observamos anteriormente.

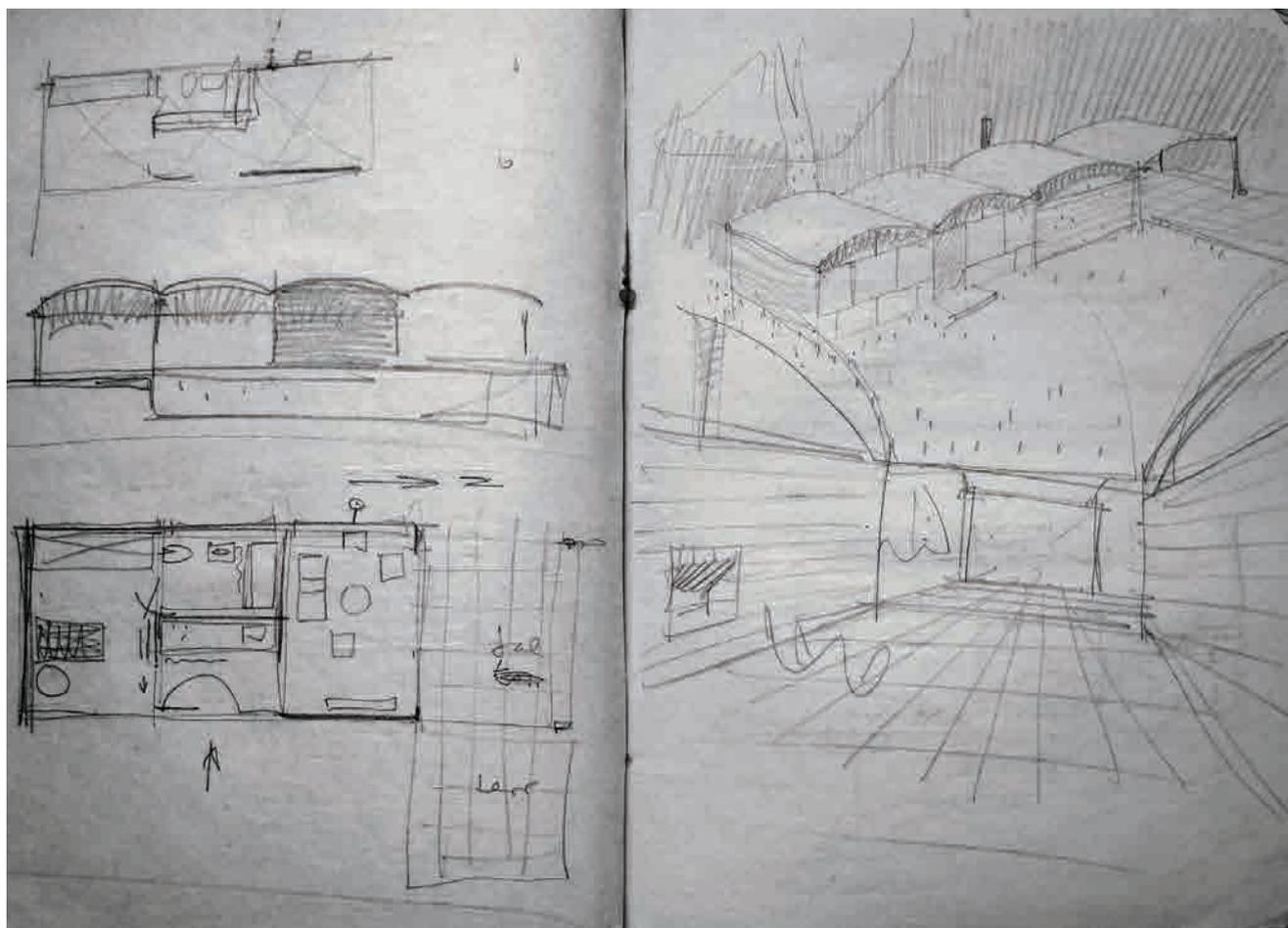
En los croquis siguientes se muestra una casa desarrollada en planta, alzados y perspectivas. El planteamiento racional de la planta se divide en cuatro módulos, dejando el programa acotado a un dormitorio, un cuarto de baño, una cocina en barra lineal y la sala de estar. El último módulo se define como un espacio semi cubierto, donde el pavimento se prolonga hacia el jardín exterior como zona de expansión o bien para utilizarse como aparcamiento de coche. No obstante, en la imagen interior se aprecia un espacio diáfano, sin mobiliario, donde no acaba de destacarse el aporte de este tipo de cubierta en beneficio del objeto acabado. Esta opinión es subjetiva, sin descuidar las razones que pudieran haber para justificar la solución adoptada formal y estéticamente.

Ernesto Katzenstein, croquis de vivienda con cubierta plana y de bóvedas, extraído de un cuadernillo. A la derecha dos casas en Martínez, Buenos Aires, de Antonio Bonet, 1940.

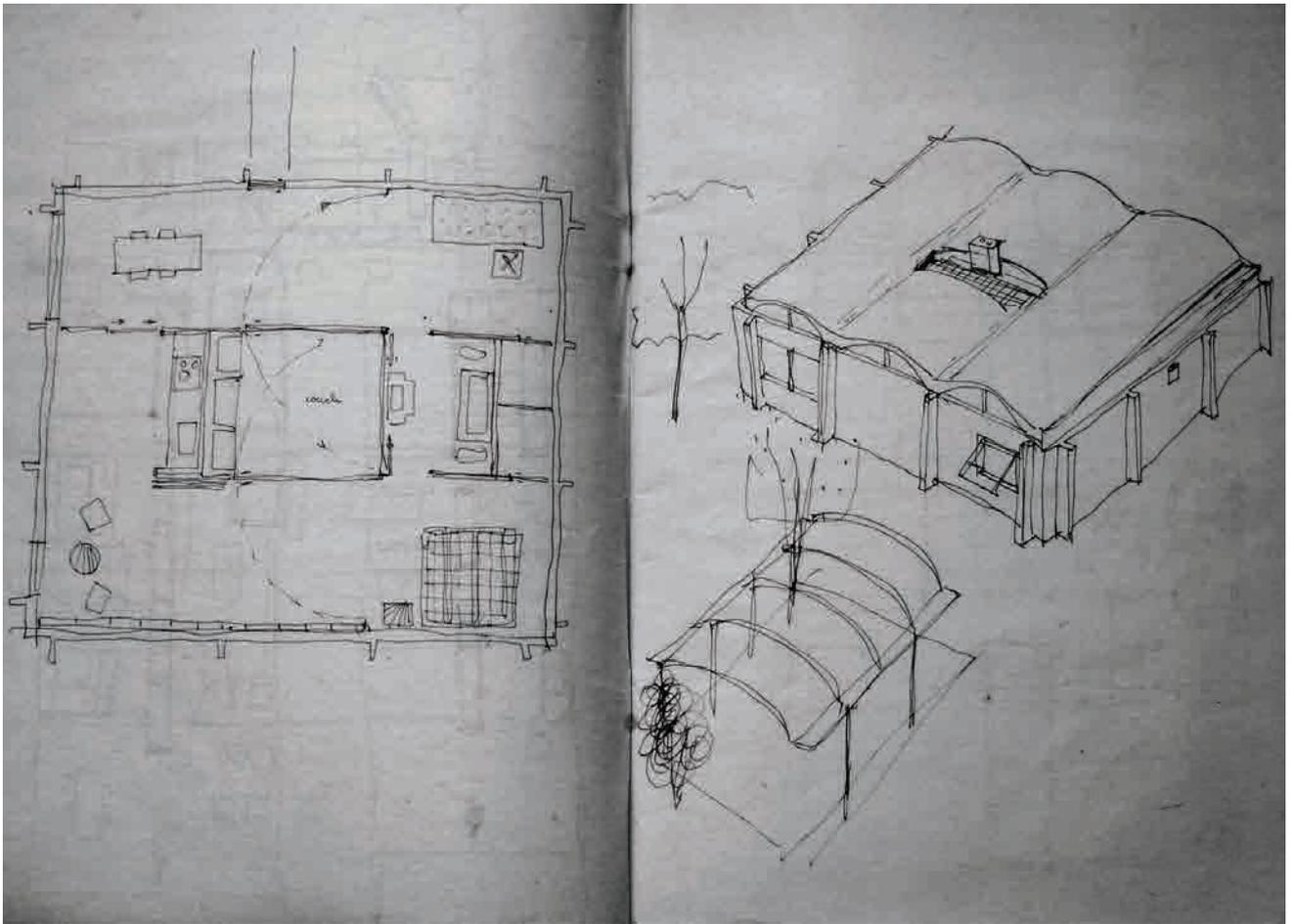
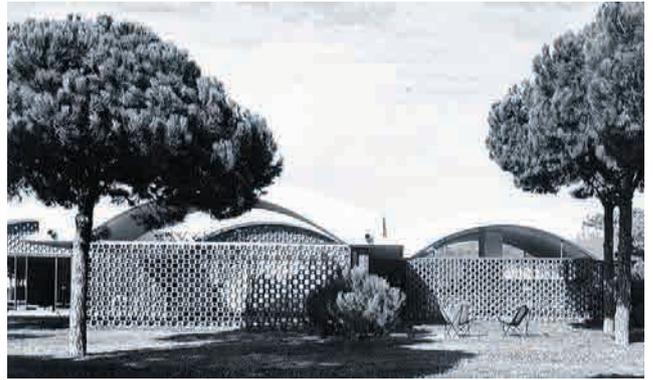


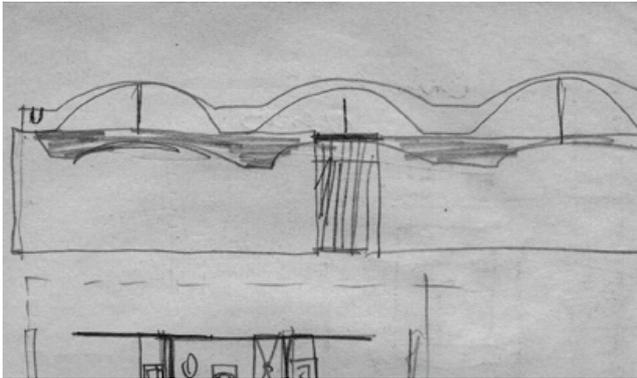
Ernesto Katzenstein, croquis de vivienda con cubierta de bóvedas de un cuadernillo, sin fecha.

98



Ernesto Katzenstein, croquis de vivienda con cubierta de bóvedas de cuadernillo, sin fecha. A la derecha casa 'La Ricarda' de Antonio Bonet, en el Prat del Llobregat, Barcelona, 1953.



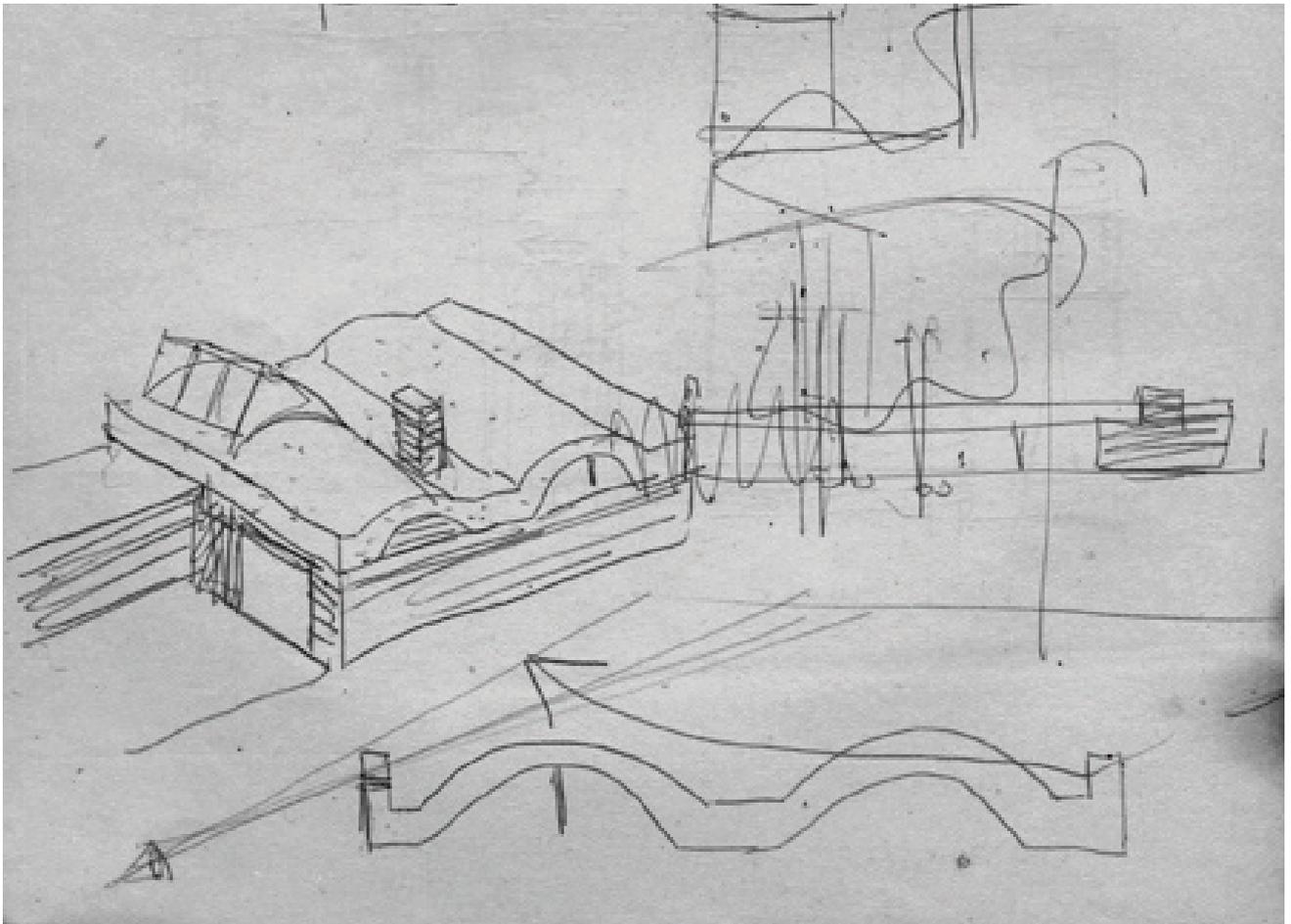


Ernesto Katzenstein, croquis de vivienda con cubierta de bóvedas, Abril de 1956.

100



Ernesto Katzenstein, croquis de vivienda con cubierta de bóvedas, Julio de 1956. A la derecha casa 'La Ricarda' de Antonio Bonet, Barcelona, 1953.



De la pequeña escala a la manzana

En el dibujo del extremo derecho se muestra una propuesta para una vivienda de dimensiones reducidas a modo de cabaña, con apenas un lavabo y una pequeña cocina integrada al espacio principal que sirve además para dormir y comer. El acceso se resuelve con una sola abertura de una hoja, que abre hacia la expansión que se propone como elemento de relación con el entorno. La materialidad se sugiere con elementos ligeros como la madera. La representación que se realiza en planta y axonométrica muestran el grado de definición. También aparecen otros datos como un árbol, una silla en posición parecida al punto de vista del observador y los objetos que sobresalen de la cubierta -en este caso está pintado como tratando de integrarlo al objeto arquitectónico en lugar de esconderlo-. Las proporciones, la sencillez formal y el detalle de levantar la casa del suelo completan los valores de la propuesta.

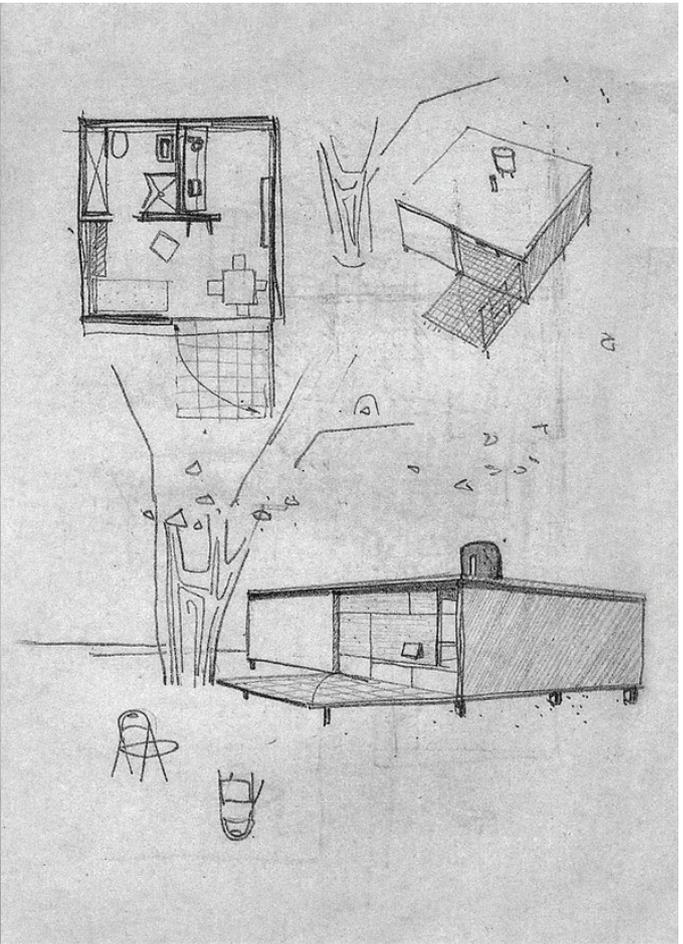
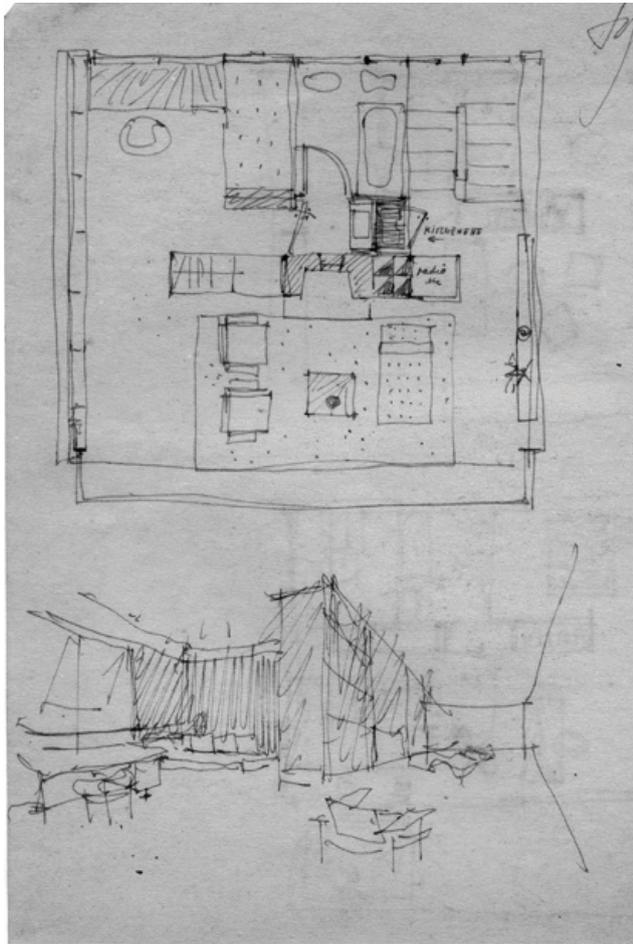
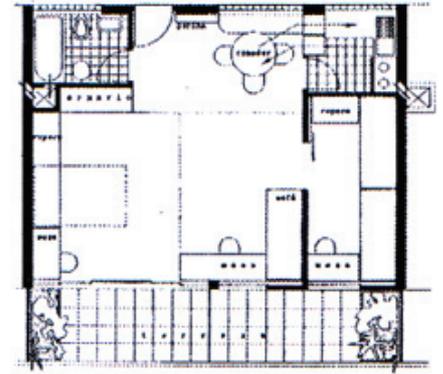
En la siguiente página se distingue un croquis donde aparece un croquis de una vivienda que contiene los valores del módulo de 2,5 x 2,5

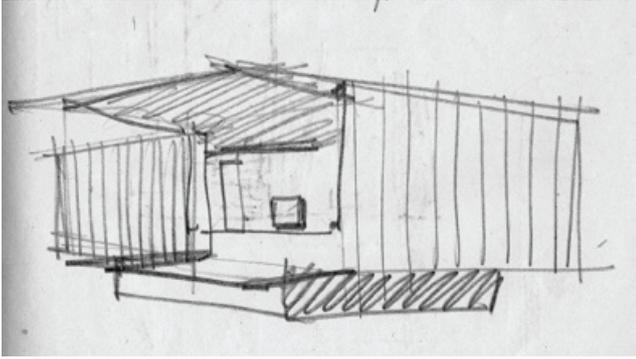
metros para la vivienda mínima. Es la evolución del bosquejo anterior que se realizó con unos días de diferencia. En esta versión se agrega un acceso independiente a la cocina, mediante una escalera de pocos peldaños. Esta modificación respecto al dibujo anterior supone la preocupación por definir aquella primer idea con más precisión, incluso con más detalles en los cerramientos. Sin embargo la planta formalmente casi no sufre alteraciones. Se respetan las medidas del cuadrado que induce a pensar en una superficie final de cinco por cinco metros. A los cuatro módulos se añade un quinto como expansión exterior, que le otorga un aspecto general como si se tratara de una cabaña de vacaciones. En estas páginas se muestran algunos de los dibujos que Katzenstein hacía sobre otras tipologías de edificios, abordando el problema de enfrentar una mayor escala. Se incluyen apartamentos que posiblemente corresponden a reflexiones frecuentes en torno al trabajo que desarrollaba por entonces en el despacho de Bonet.

También encontramos algunos dibujos sobre temas religiosos, una escuela y soluciones a nivel de urbanismo para resolver dos manzanas completas. Estos bocetos demuestran los primeros indicios del cambio de escala, si bien no será

A la derecha planta de la vivienda mínima para apartamentos en Buenos Aires, denominada Tipo IIIa, proyectada por Wladimiro Acosta, 1934-35.

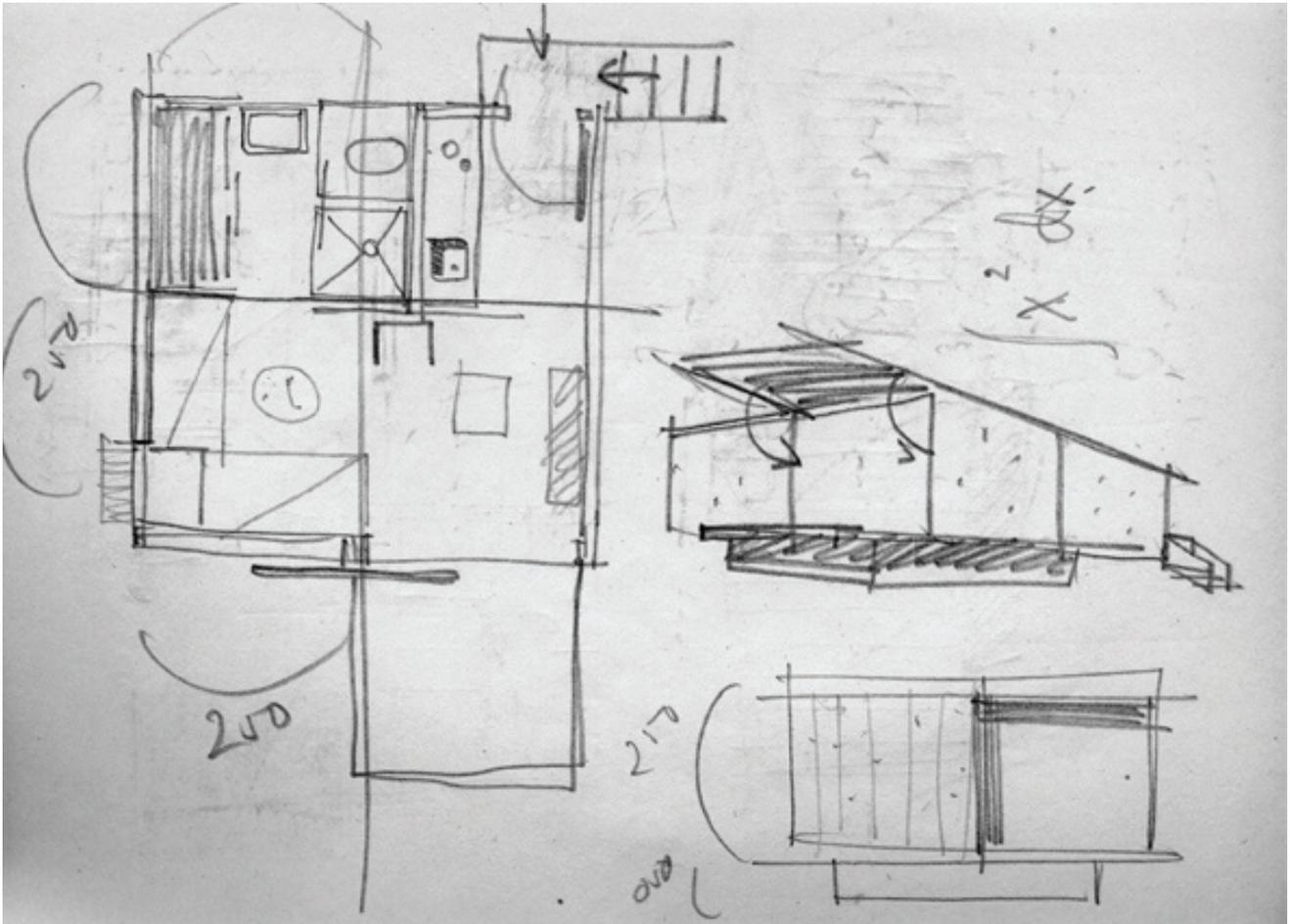
Abajo, Ernesto Katzenstein, croquis de vivienda de superficie mínima, Febrero de 1955. Abajo a derecha dibujos de 1954.





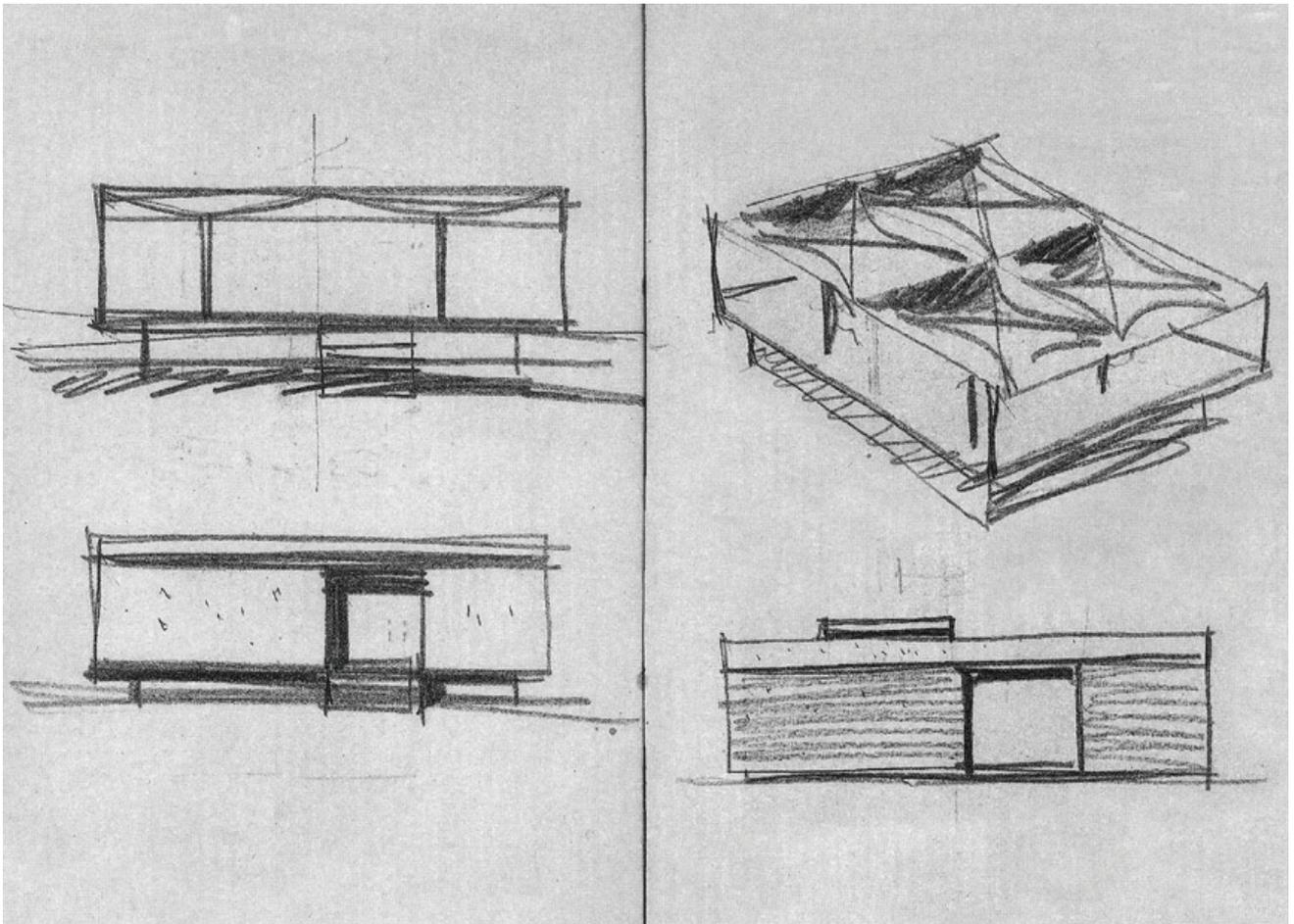
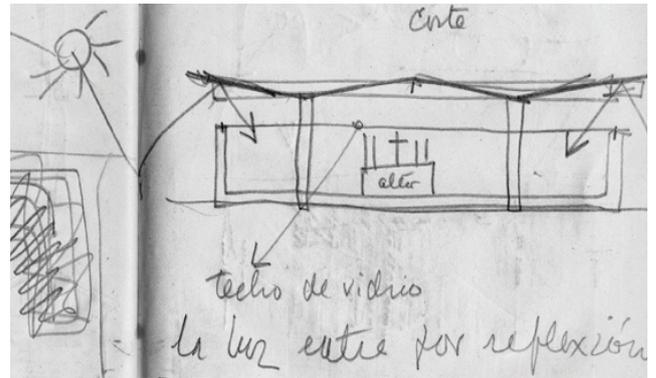
Ernesto Katzenstein, croquis de vivienda de superficie mínima en planta y perspectiva, Marzo de 1954.

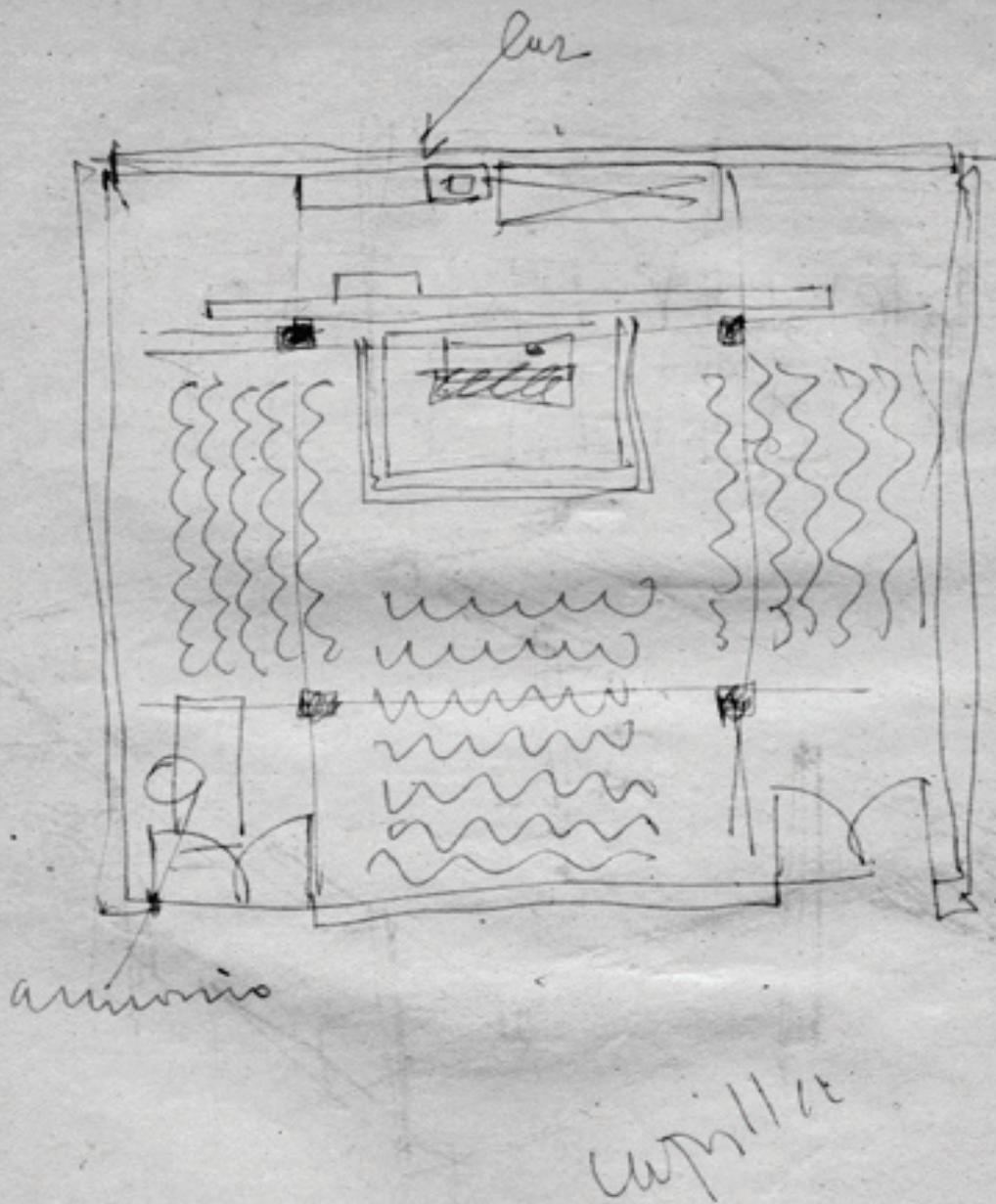
104

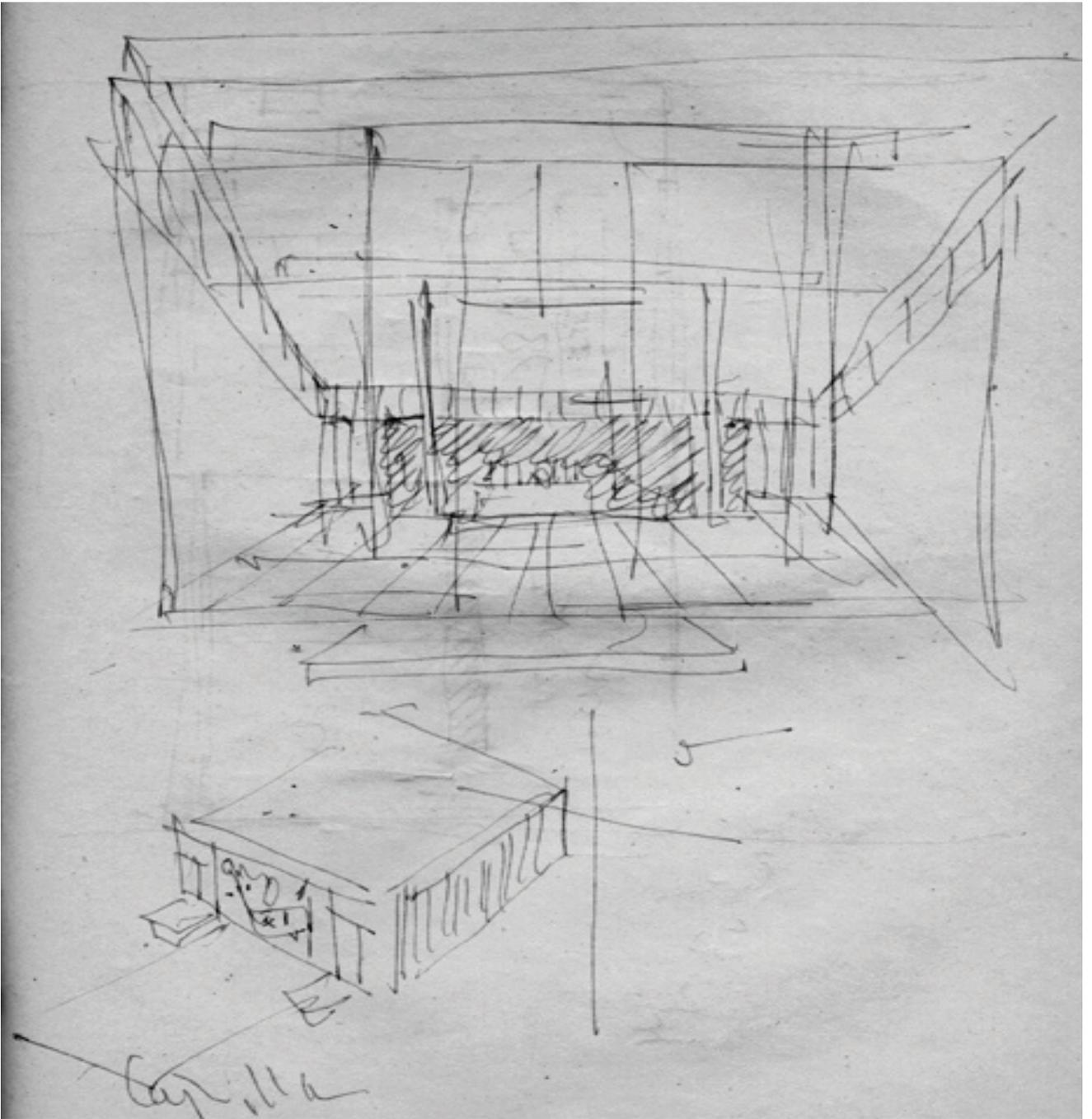


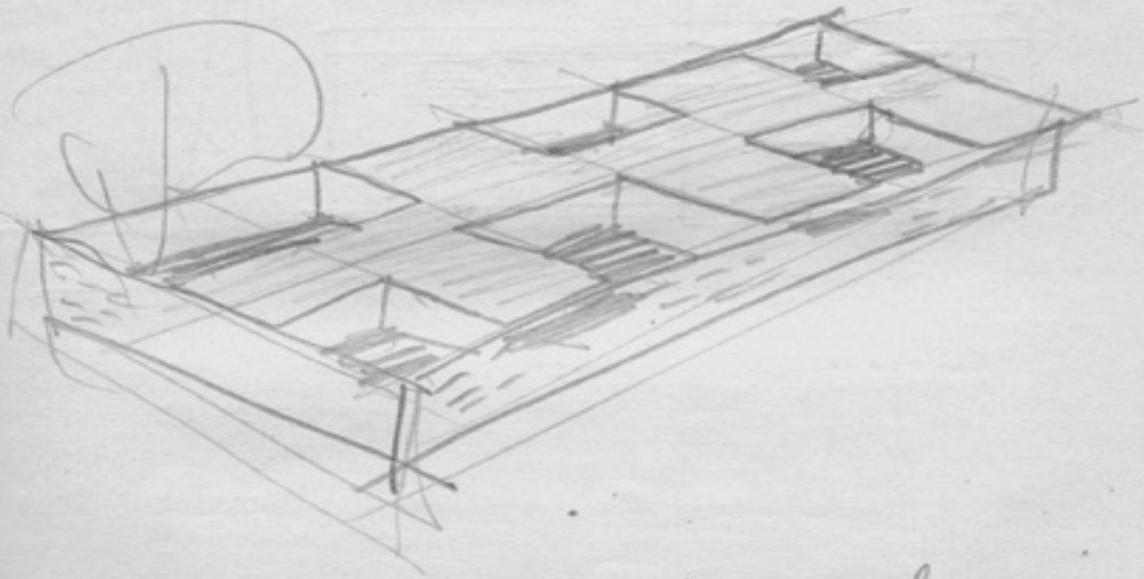
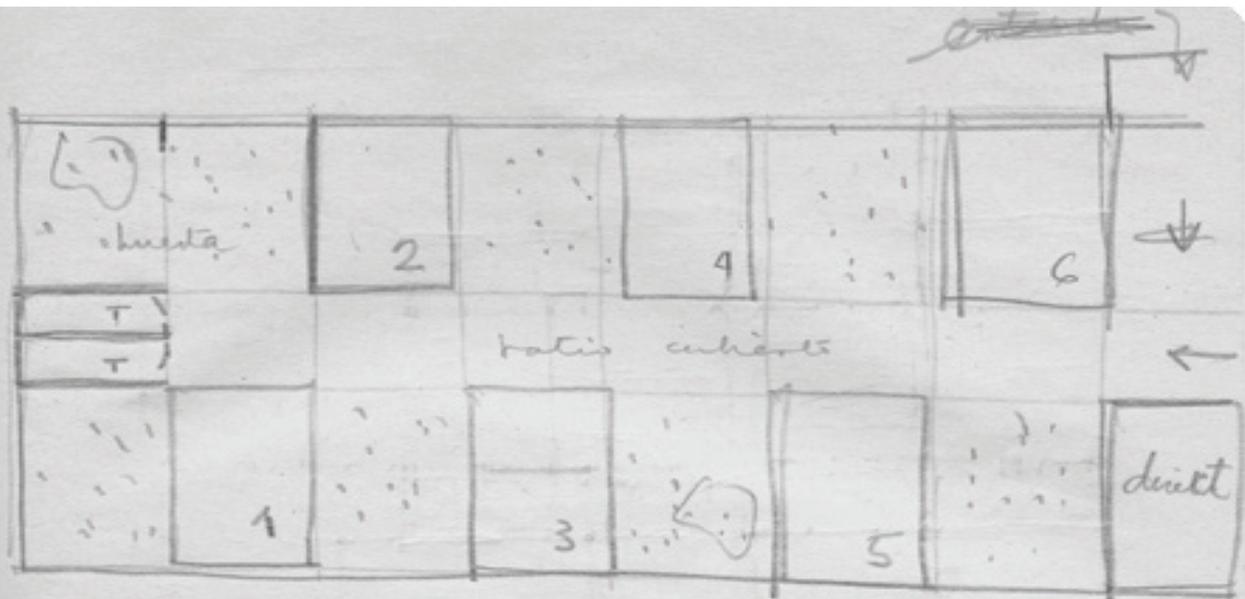
Ernesto Katzenstein, abajo croquis para una biblioteca propuesta con una cubierta modular, 1954. A derecha croquis para un centro religioso, Febrero de 1954.

En los dibujos de las páginas siguientes se observan propuestas para un centro religioso, de Julio de 1954.









eruela

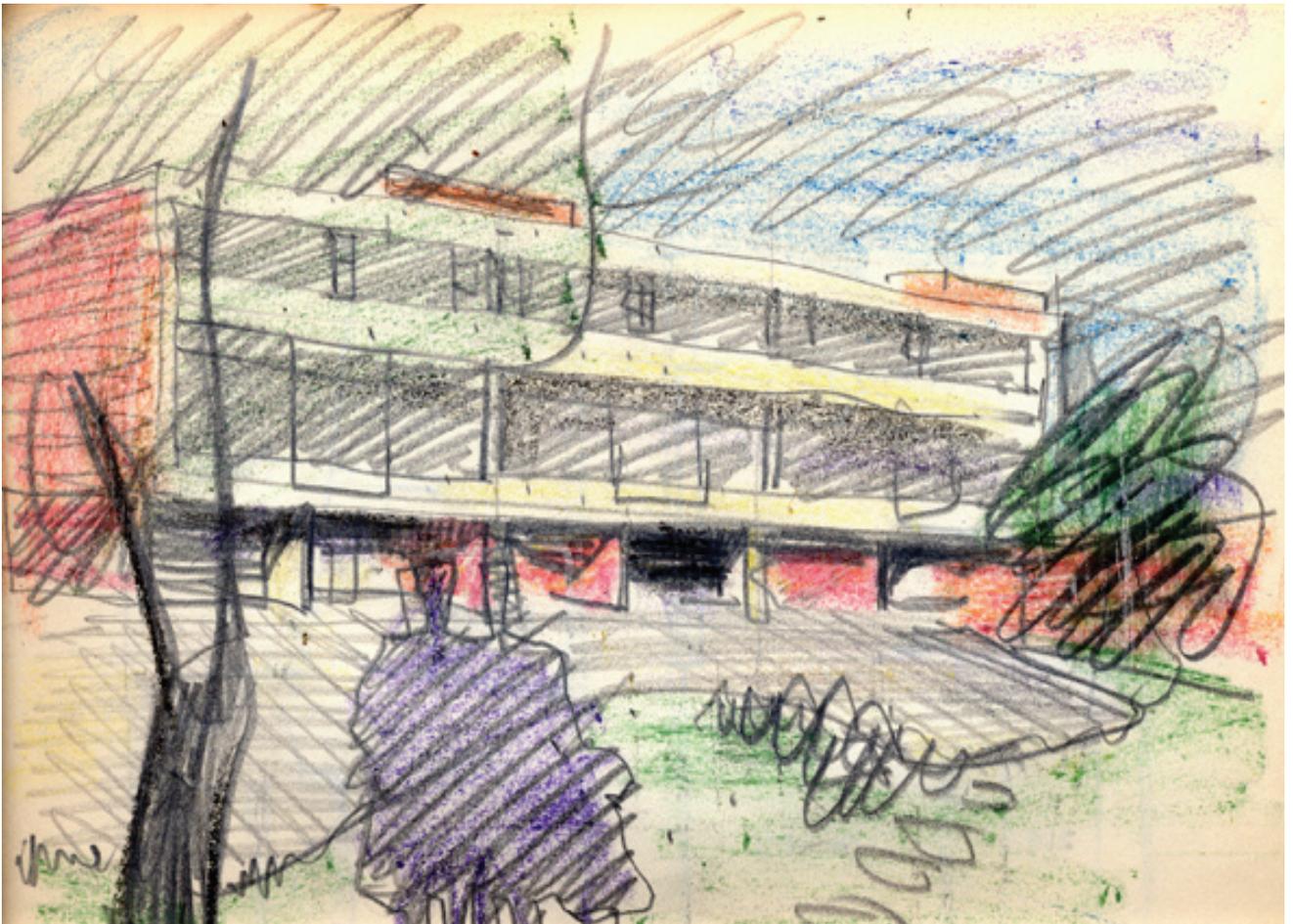
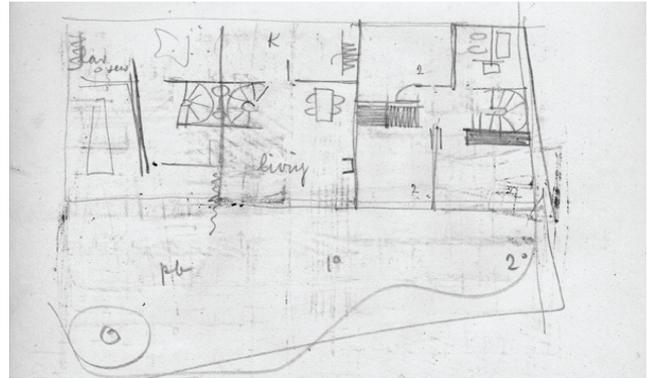
110 hasta principio de los años setenta, cuando trabajando para la empresa Kocourek, le llegarían los primeros encargos para realizar urbanizaciones en clubes privados. Anteriormente la aproximación al urbanismo se podría dejar fechada con el primer premio en el concurso de Villa Caraza, de 1960, junto al equipo de GAP y Jorge Goldemberg.

Las variables formales en las cubiertas se pueden encontrar más desarrolladas en otros programas tipológicos, como por ejemplo en los croquis de las capillas. Aquí aparecen adaptaciones de cubiertas invertidas e inclinadas para cobijar el espacio sacro. Lo interesante es ver que el dibujo data de la misma fecha que las imágenes de casas con techos planos o cubiertas de bóvedas. Esto significa que las aproximaciones que realizaba Katzenstein abarcaban un amplio abanico formal. Determinando la tensión entre la forma y la función, pareciera ser el resultado para la elección de un sistema u otro. En muchos de los dibujos referentes a operaciones en una manzana determinada, se pueden apreciar ciertos matices corbusieranos, que se suman a las ya comentadas relaciones formales de las casas con cubierta de bóveda. Parecería que para Katzenstein fuera más propicio abordar la gran escala, utilizando como

influencia histórica ciertas obras de Le Corbusier -caracterizadas por criterios visuales de consistencia formal-, que no pasa al aventurarse con propuestas banales e inconsistentes. Todo esto dentro del margen de cierta libertad creativa que ofrece el escenario de los cuadernillos, ajenos a la realización de dibujos técnicos y precisos que le suceden a esta etapa inicial. El uso del color es un recurso importante para la expresión del dibujo, sin embargo en los cuadernillos no se repite en demasía, sino que por el contrario, lo hallamos en ocasiones puntuales. Como por ejemplo se observa en el edificio de apartamentos, de planta baja y dos plantas superiores. En cambio, cuando se hurga en el archivo de Katzenstein, se encuentran numerosos croquis en papel de calco suelto, donde el recurso del color es una constante.

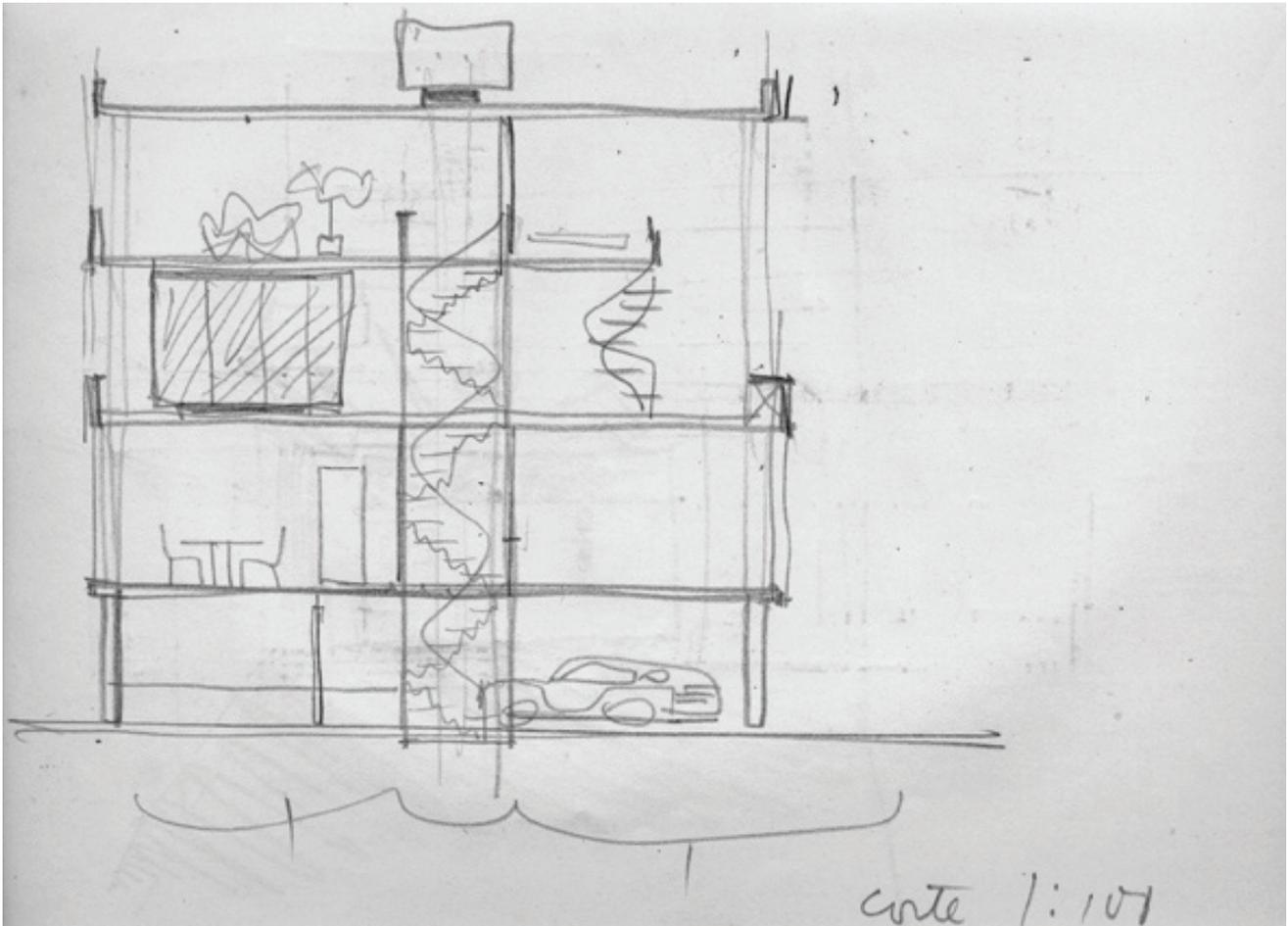
A continuación se observan unos croquis que muestran una propuesta urbana para una manzana completa en el barrio de Belgrano, y una serie evolutiva para el barrio de San Telmo, centro histórico de la ciudad de Buenos Aires. Esta sucesión de propuestas en San Telmo, corresponden a un centro cultural, y nuevamente puede verse una clara identificación con la arquitectura corbusierana. En el dibujo denominado ST, de una serie de

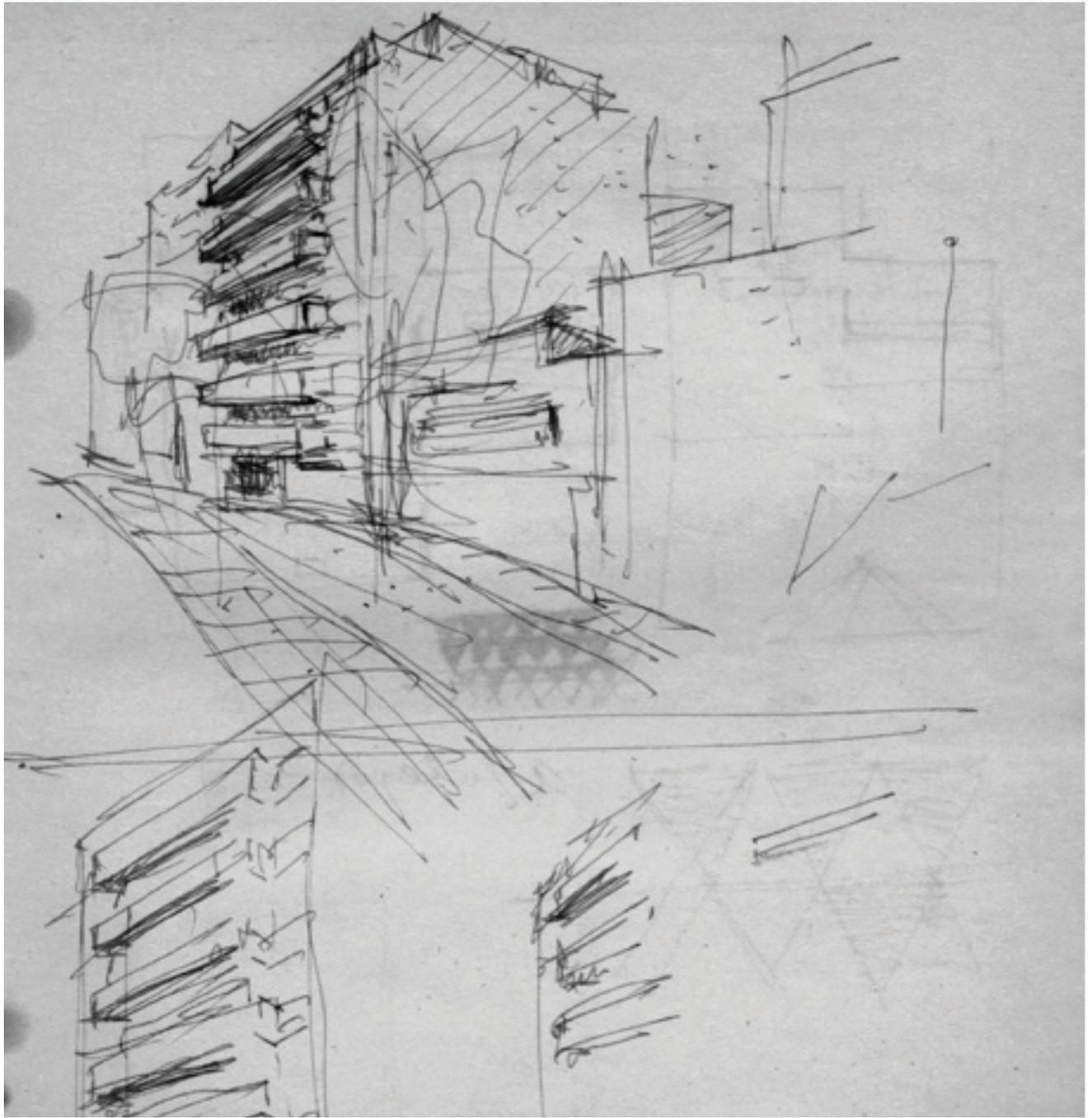
Ernesto Katzenstein, croquis para un edificio de apartamentos en planta y perspectiva, Marzo de 1954.



Abajo croquis en sección de Ernesto Katzenstein para unas viviendas, Febrero de 1954. A la derecha dibujos con propuesta para un edificio de apartamentos, Enero de 1956.

112

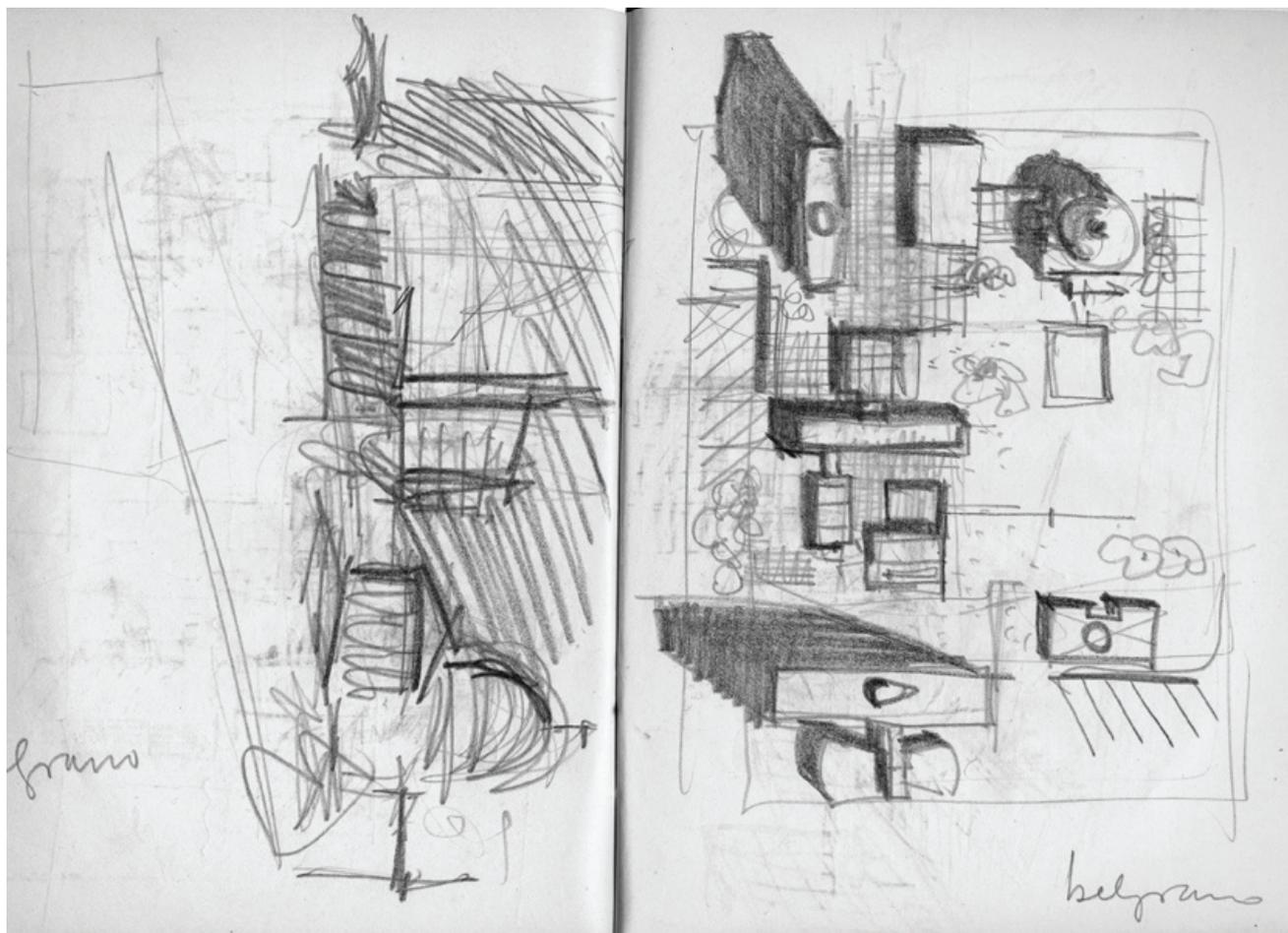




Ernesto Katzenstein, croquis con propuesta de ordenación para una manzana del barrio de Belgrano, Marzo de 1954. El edificio de cubierta en forma de cúpula pertenece a la parroquia Inmaculada Concepción, edificio que aún existe en la plaza Gral. Manuel Belgrano.

A la derecha propuesta para un centro cultural en el barrio histórico de San Telmo, Buenos Aires, dibujo del mismo año.

114





reoba

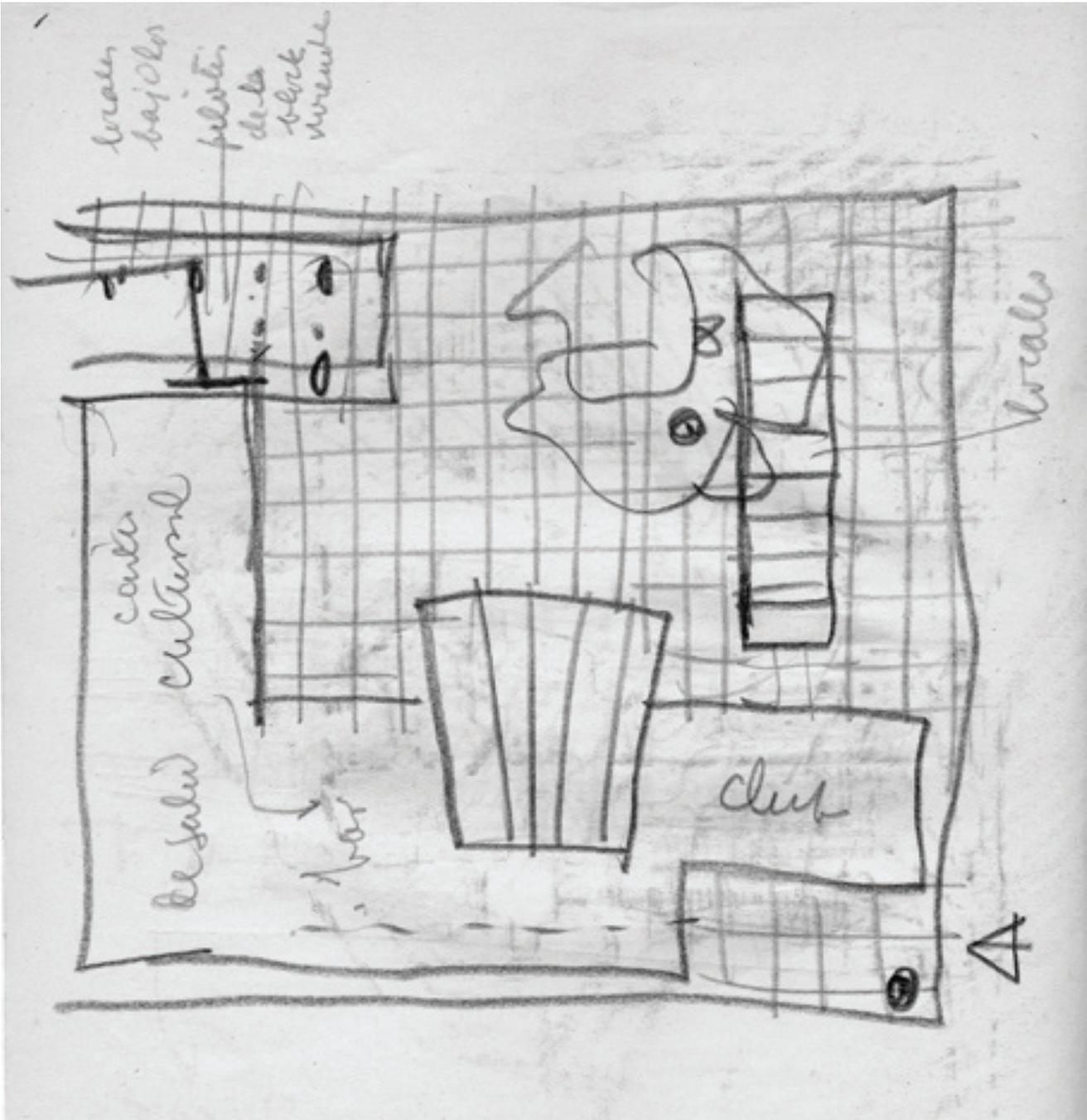
San Telmo, 1

Ernesto Katzenstein, croquis de la planta propuesta para el centro cultural en el barrio histórico de San Telmo, Buenos Aires, Marzo de 1954. Ídem en los dibujos de las páginas siguientes.

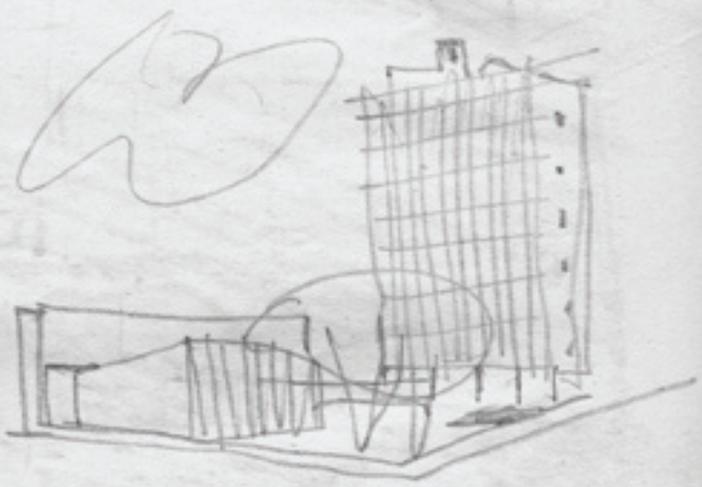
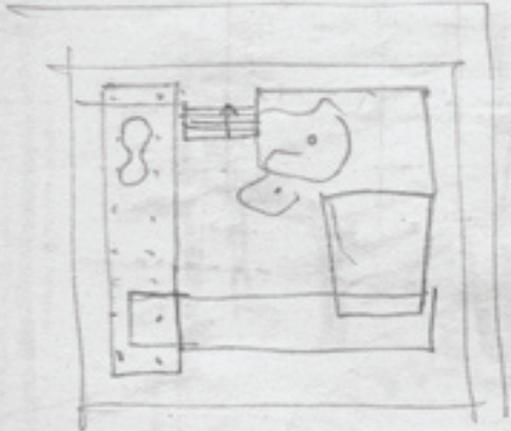
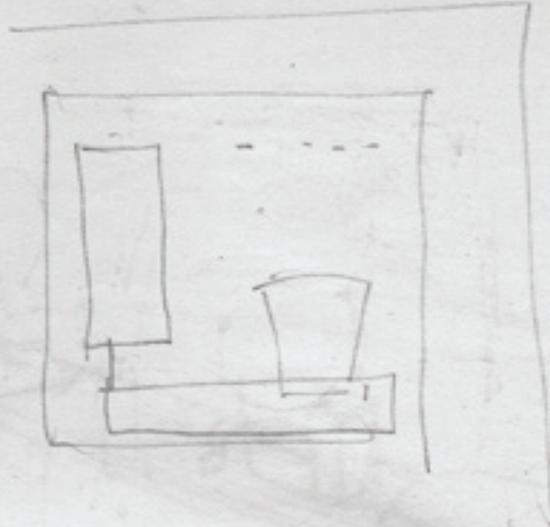
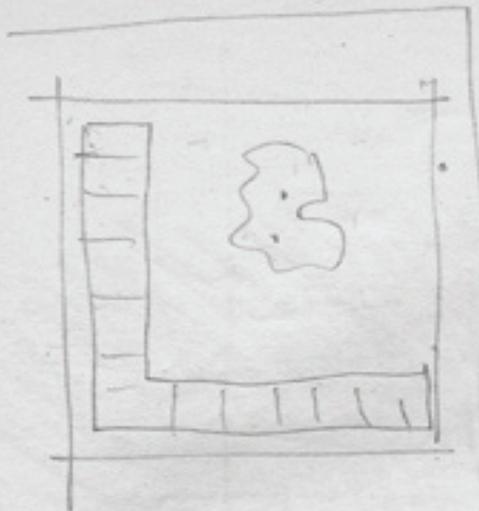
116 siete dibujos en total, se muestra el desarrollo de la propuesta en diferentes planos de representación. En la planta se marca el acceso cercano a un sector denominado 'club'. La forma predominante es el de un edificio en 'L', al cual se adosa un volumen de forma más orgánica. Otros elementos se disponen en el espacio abierto de la isla.

En el dibujo ST6 se detalla una síntesis de las propuestas para la manzana de San Telmo. En este caso se colocan tres variantes de plantas y un croquis que facilita la lectura final del conjunto. En la planta superior izquierda se muestra un edificio en forma de 'L' bastante abstracto. A su derecha una esquema que comienza a plantear el fraccionamiento de la 'L' y la incorporación del volumen en forma de 'concha'. Este avance alcanza el detalle del tercer dibujo de planta, donde se incorpora una escalera, diferenciando el nivel del espacio central de la plaza. Los edificios acaban 'encastrándose' y se mantienen los árboles que inicialmente tenía el primer boceto. Finalmente la perspectiva evidencia el contraste entre el volumen del edificio más alto que logra independizarse del conjunto, dominando la escena. Es la culminación del recorrido de los siete dibujos desarrollados sobre el mismo tema.

Superado los croquis de ideas para la manzana de San Telmo, se observa en las páginas siguientes un dibujo donde se puede advertir una propuesta para un edificio que alberga a ochocientos habitantes. Parece ser uno de los primeros documentos que consta de una construcción de mayor escala. La morfología del volumen principal, el tipo de pilares en forma de 'V' y el tratamiento del espacio exterior, permiten hacer una asociación visual y funcional que podría compararse con el pabellón de Marsella, realizado por Le Corbusier en el año 1946. También es relevante para esta comparación, los elementos que se alcanzan a ver en la cubierta, y el intento de fraccionamiento de la fachada, mediante rayas lineales que van en sentido paralelo y perpendicular al edificio, tejiendo una trama expresiva que invoca la solución de los postigotes de hormigón utilizados por Le Corbusier. El lenguaje de estos edificios corresponden a una arquitectura moderna alineada a la vertiente más racional. En algunos detalles del dibujo, se aprecian objetos que se aproximan a formas más orgánicas. Sin embargo, distan de las propuestas brutalistas que emergerían en las ciudades en los años cincuenta. Y que no constituyeron un lenguaje que Katzenstein siguiese, aunque plasmaría en sus obras formas que resultaban muy expresivas.







ST₂

Ernesto Katzenstein, a la derecha croquis para propuesta de conjunto edilicio de 800 habitantes, Marzo de 1954.

Abajo imagen de la Unités d'habitation de Le Corbusier en Marsella, Francia, 1946. Fotografía realizada por el autor del trabajo en 2005.

120





A la derecha Ernesto Katzenstein, análisis de una auto evaluación realizada el 3 de Mayo de 1957.

122 Auto evaluación

El texto de la página siguiente muestra uno de los tantos resúmenes, a modo de análisis, que evidencia la capacidad de juicio de Katzenstein a la hora de tomar las decisiones formales y estéticas que iba generando. Se trata de una pausa, de detenerse por un instante a repasar cuál fue o cuales fueron, las propuestas realizadas. De manera de establecer un canon de variables de proyectos, desde el cual seguir evolucionando en una continua reflexión. El título del mismo es contundente: *Constantes de los últimos proyectos*. A partir de aquí se desarrollan seis temas principales:

- *Articulación de volúmenes dentro de un todo (bajo un techo).*
- *Desplazamientos de volúmenes.*
- *Techo, elemento de reunificación.*
- *Trabajo en el espesor del muro como expresión de volúmenes diferenciados.*
- *La estructura como elemento de reunificación.*
- *Influencia y popular.*

Dentro de cada tema, Katzenstein describe

el proyecto que le corresponde según el listado realizado por él mismo. Es destacable que en el ultimo punto 'influencia y popular', se distinguen las viviendas unifamiliares de Mataderos I y II. Esto demuestra que era plenamente consciente de las atribuciones a las cuales había recurrido para desarrollarlas, y el sentido estético que obtenía la obra terminada. Se trata de una intromisión que permite llegar a un nivel de medición de las respuestas realizadas por el propio individuo.

Estudio y concepción del espacio interior

El espacio interior queda representado en muchos de los croquis que realizaba Katzenstein en sus cuadernos. Esta inquietud no sólo se limitaba a la forma específica de concebir un espacio interior, de una determinada escena, sino al análisis del mobiliario cotidiano. Como por ejemplo se observa en el detalle de sillas y sillones, que aparecen en diferentes circunstancias como complemento de una planta o de una perspectiva. Siempre que se encuentra un esbozo de algún exterior de un edificio, rápidamente se puede hallar otro

3 Mayo 57

Constantes de los distintos proyectos

Anteriores de volúmenes dentro de un todo
(bajo un todo)

Centro cultural?
d'hes
Educa
9x9x9
Bora 57

Desplazamiento de volúmenes

Centro cultural?
d'hes
Daguerre
9x9x9 (en casa)
~~Educa~~

Tercer elemento de reificación

d'hes
Educa

¿? trabajo es el espacio del nuevo
como expresión de volúmenes
afelucados

Daguerre ¹⁸³⁹
Ejemplos Helbig
(trabaja más como volúmenes
d'hes.

La estructura como elemento de
afelucación

Centro cultural
Bora 57

Influencia y popular

Bora 56
Bora 57
Daguerre I, II
d'hes
Educa? no creo

Ernesto Katzenstein, croquis con propuesta del espacio interior de una vivienda, Mayo 1954.

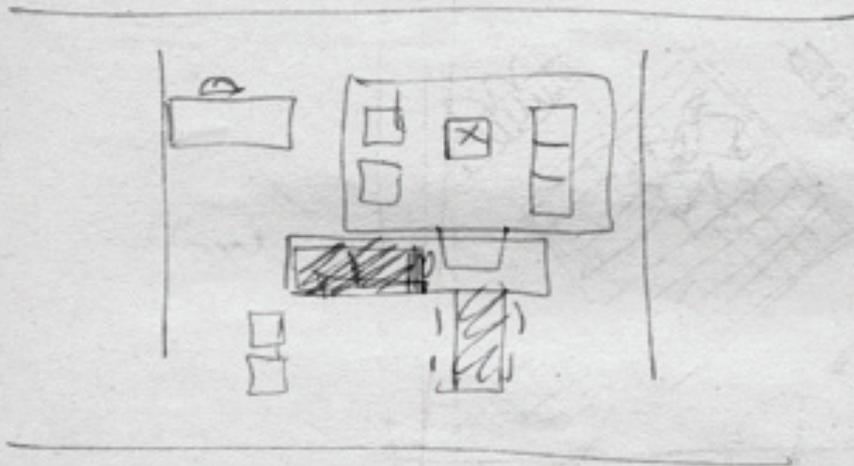
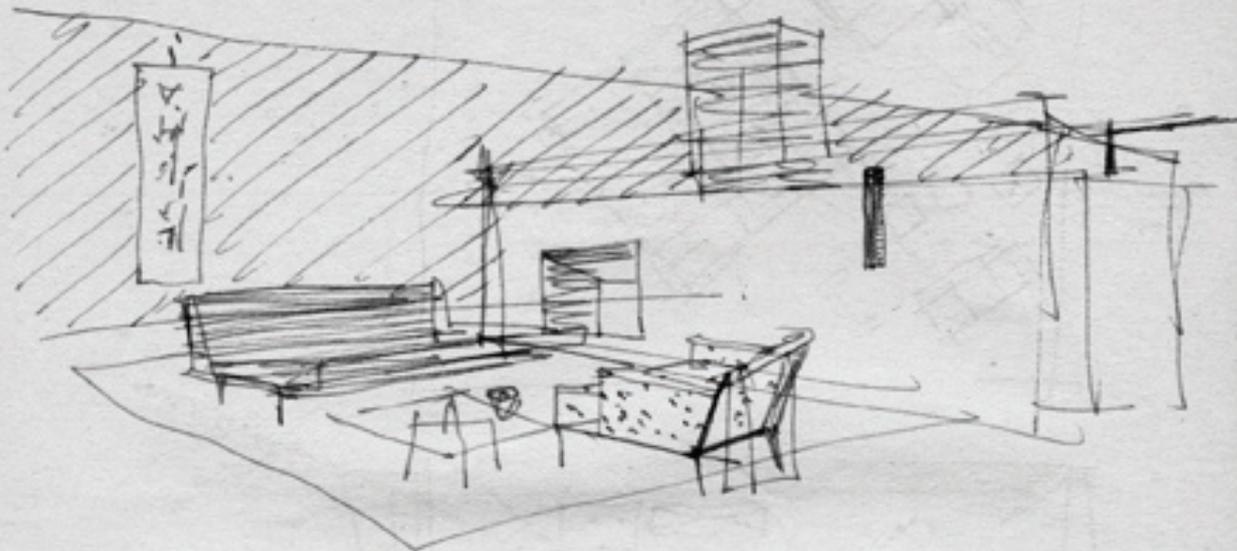
124 del interior del mismo. Exterior e interior conforman el mismo universo en la concepción de su arquitectura. En el libro que se dedica a la obra de Antonio Bonet -cuya autoría pertenece a Ernesto Katzenstein, Gustavo Natanson y Hugo Schwartzman-, Katzenstein se encomienda en el capítulo de *'Interiores y Muebles'*, y define la preocupación y el cuidado que tenía Antonio Bonet en sus obras, y que de alguna manera él mismo había perseguido: "...para Antonio Bonet la obra de arquitectura es una totalidad indivisible interior-exterior...Desde el uso de terreno hasta los muebles y los accesorios menores están pensados de manera de asegurar el carácter unitario de la obra."¹ Queda denotado que algo de la forma de trabajar de Bonet la había adquirido, y ese es el punto para entender los objetos que a veces de manera ordenada, y otras de forma aleatoria, aparecen en sus dibujos. Sillas, cuadros, plantas, lámparas, materialidad sugerida y sombras, eran los elementos que conformaban el imaginario del espacio para dotarlo de cualidad arquitectónica.

El interiorismo no sólo queda relegado a los detalles, también hace al estudio de la luz, los materiales y el mobiliario que se incorpora. Hoy en día esto está cada vez más lejos de las posibilidades

proyectuales; no por el hecho de que un cliente pueda otorgarle o no el encargo del mobiliario a un arquitecto o diseñador, no por dudar en su capacidad -que bien podría ser el motivo-, sino por el hecho que la producción industrial sustituye al diseño específico para una obra. O lo limita de manera tal que sólo es accesible a determinados sectores acaudalados de la sociedad. Es un privilegio poder realizar los muebles de una vivienda íntegramente. Pero hace cincuenta años la situación era otra, el quehacer del arquitecto también abarcaba la concepción inherente entre espacio y mobiliario. No había tantos productos en el mercado que se ofrecieran como sucede hoy día, por eso Bonet pudo dedicarse a realizar algunos muebles destacados, "...el sillón BKF sea seguramente el mueble moderno más copiado, y el primero en entrar en la colección permanente del Museo de Arte Moderno de Nueva York."²

En los bocetos de la páginas siguientes se observan los detalles de diferentes interiores donde se distinguen materiales y accesorios. Intenciones e ideas, criterios de objetos abstractos y precisos. Se aprecia una planta de un piso o una vivienda, y justo debajo aparece una perspectiva del espacio interior amoblado con una mesa coti-

decontin



diana y enmarcado por una puerta doble que se reconoce por las texturas que inducen las líneas, una lámpara de techo y unas cortinas en el fondo y en el lateral izquierdo. A la derecha la información que aporta el dibujo es mayor, se refiere a la sala de estar. En ella se distinguen una biblioteca que sirve de fondo y un juego de sillones que se ambienta con una lámpara de lectura. En ambos croquis el pavimento también es sugerido, mientras que uno parece madera entablada, en el otro la moqueta nos hace imaginar la calidez de la sala. En medio de estos bocetos, es llamativo como se detalla un cuadro con la figura aparente de un hombre y una mujer.

Las perspectivas utilizadas para realizar estos dibujos, corresponden a diferentes puntos de observación, incluso con diferente intensidad en los trazos, como si se tratara de una acción en la cual a la vez que se dibuja, se recorre mentalmente el espacio interior modificando la representación de cada elemento. Esto presupone la dificultad de unificar dos funciones; caminar y dibujar a la vez, despojándose de una doctrina estricta del dibujo enmarcado por un solo foco u objetivo. Es el resultado del pensamiento que se traduce, a través de la mano, en la reflexión arquitectónica expresada

mediante el lápiz y el papel. En la imagen superior, perteneciente a otra serie de sus cuadernillos, se enfatizan y se esbozan diferentes sillones desde casi la misma perspectiva. Resulta curioso imaginar algunos de estos, porque en su forma plantean figuras poco reconocibles. No obstante, en el resto se hace visible la intención de expresar el abanico de materiales posibles; así algunos sugieren telas, otros cueros y otros madera. Sin embargo, la mayoría tienen unos apoya brazos anchos y un respaldo bajo, lo que demuestra que si bien la forma iba variando, hay una idea preestablecida de ciertos mecanismos que se reflejan en cada diseño. Es decir que hay un sentido y unos criterios en el quehacer de las propuestas. Hasta aquí podía llegar el universo imaginario de Katzenstein, desde el exterior al interior, y una vez en este, a la concepción del conjunto de elementos que pondrían sentido al espacio construido.

Notas

^{1/2} Katzenstein Ernesto, Natanson Gustavo y Schwartzman Hugo. ANTONIO BONET. ARQUITECTURA Y URBANISMO EN EL RÍO DE LA PLATA Y ESPAÑA. Espacio Editora. Buenos Aires, 1985.

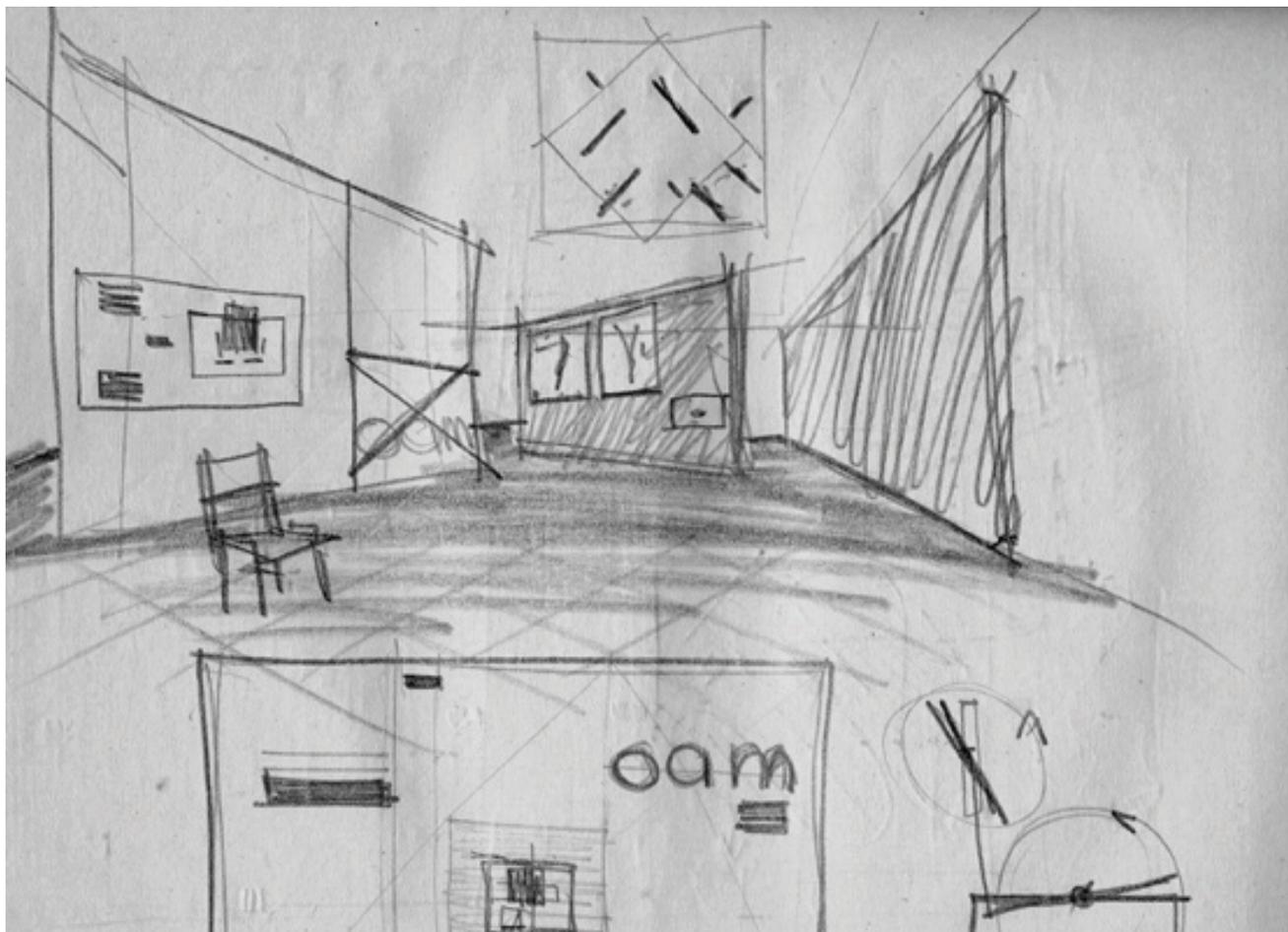
Ernesto Katzenstein, croquis con propuesta del espacio interior de una sala de estar. A la derecha propuestas de sillones. Dibujos extraídos de un cuadernillo, sin fecha.

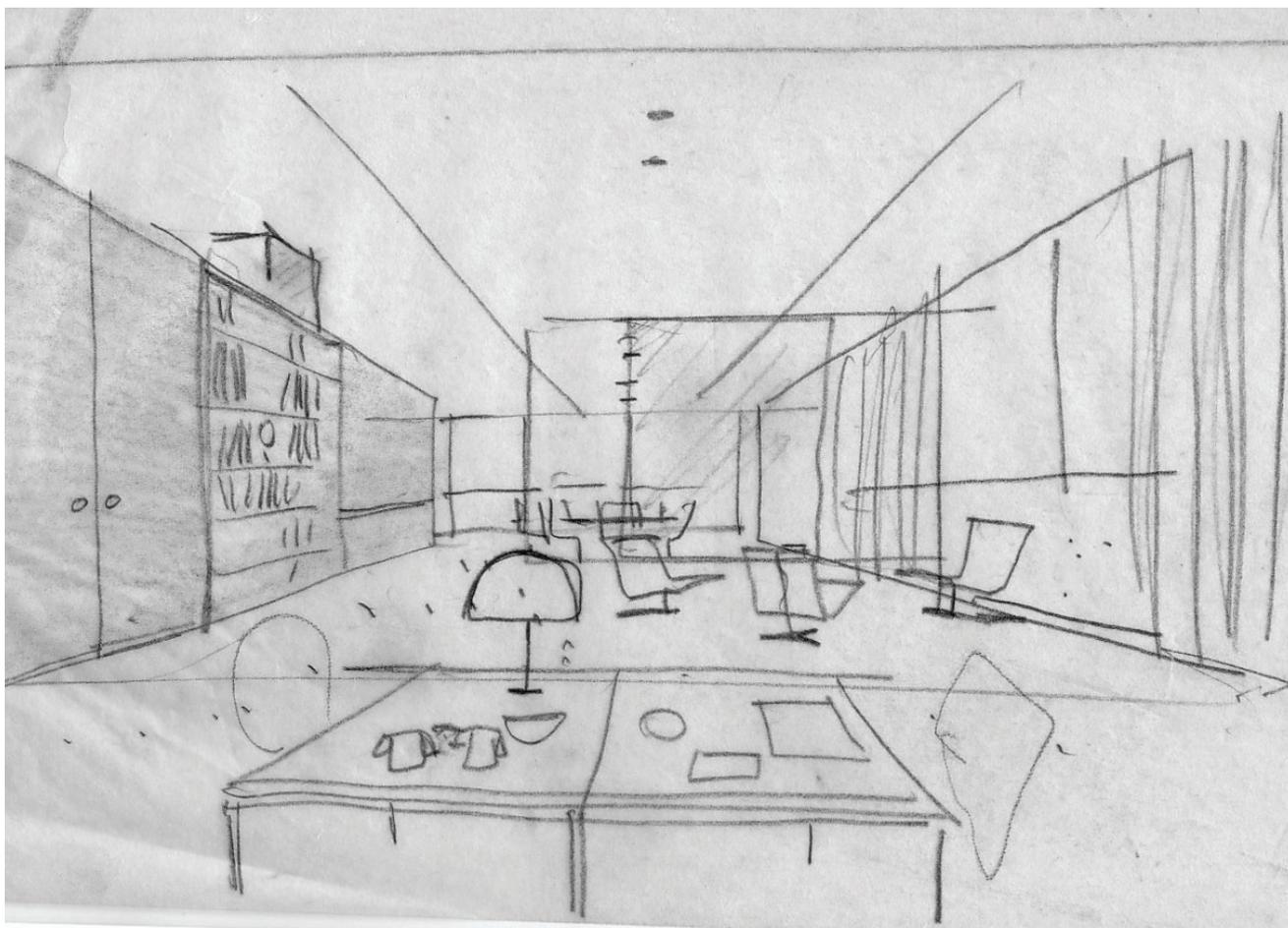


Ernesto Katzenstein, croquis con propuesta del espacio interior presumiblemente para un stand realizado para OAM (Oficina de Arquitectura Moderna), Marzo de 1954.

En la página siguiente propuesta del espacio interior de una sala de estar. Dibujo extraído de su archivo, fechado en 1958.

128

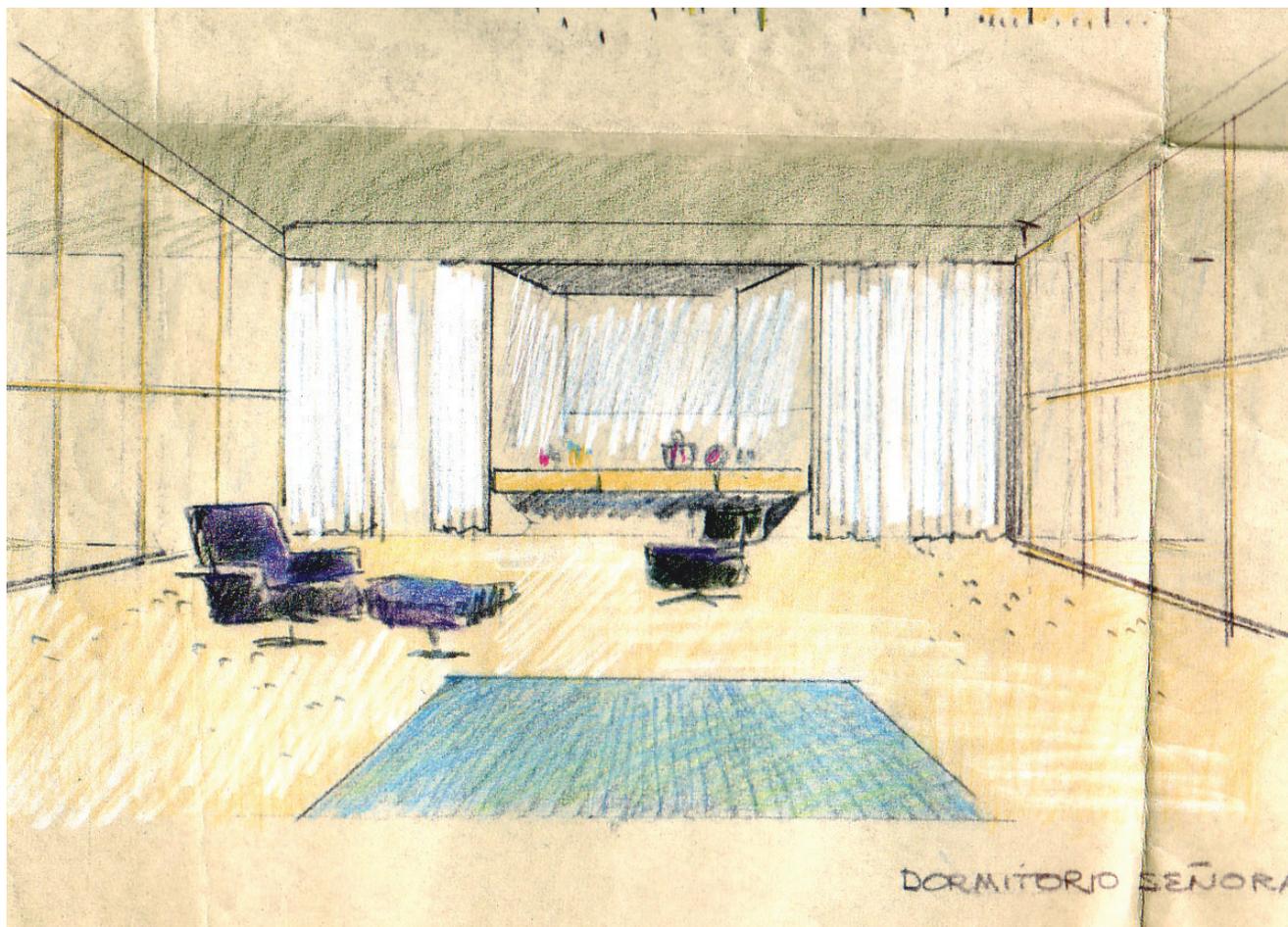


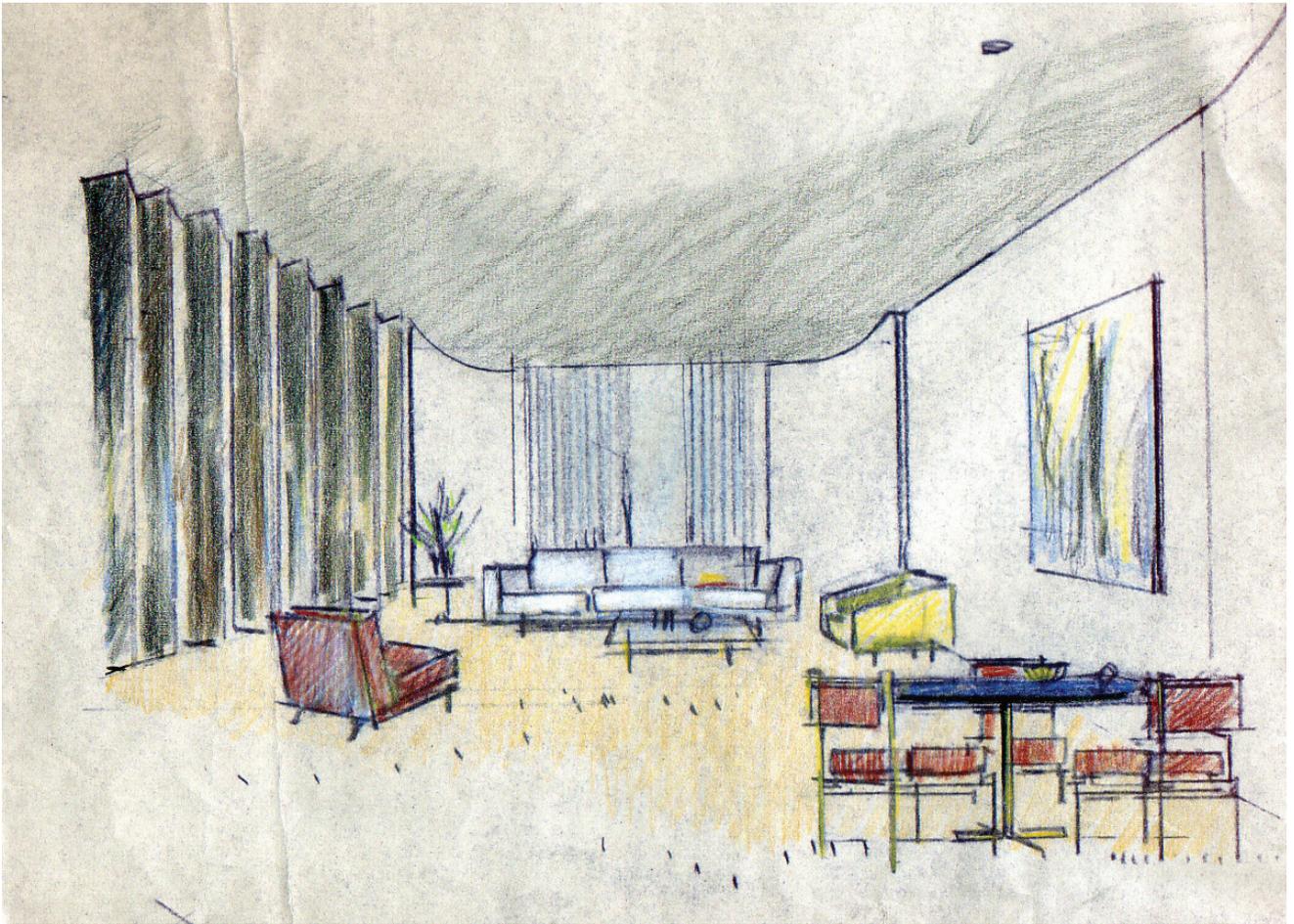


Ernesto Katzenstein, croquis con propuesta del espacio interior del dormitorio principal para un apartamento en el Alvear Palace Hotel. Dibujos en papel de hoja simple extraídos de su archivo, noviembre de 1965.

En la página siguiente propuesta para la sala de estar, ídem proyecto.

130





A MODO DE CIERRE

El uso del color se expresa con mucha intención en esta serie de cuatro dibujos realizados en el marco de un concurso para un museo de arte en Mar del Plata, en 1966. Corresponde a la etapa final del período de análisis de la investigación. Ciclo que se cierra con el viaje de Ernesto Katzenstein a La India con motivo de su luna de miel y que se alargaría por la colaboración en el despacho del arquitecto local Chowdhury. De regreso de la India, Katzenstein se quedaría en España donde retomó el trabajo con Antonio Bonet en la ciudad de Barcelona.

Son los últimos trazos de este período y concluyen en estos dibujos de grandes muros blancos en contraste con el azul del cielo y los tonos verdes de la vegetación. Sin embargo la visualización del edificio corresponde a una etapa inicial de las ideas, donde no se observa tan clara la definición como en otros ejemplos, posiblemente se pueda decir a favor que pertenecen a esa fase preliminar que tanto le interesaba a Katzenstein, aquella en la que más cómodo se sentía al momento de proyectar. Donde la visión de la totalidad se encuentra

reducida al estudio de las particularidades. Y de las particularidades, en definitiva del tipo, se consigue abordar un problema singular con perspectiva universal.

Aquí concluye el recorrido tipológico propuesto sobre la producción, hasta ahora casi inédita, de sus cuadernillos -a salvedad de los croquis expuestos en el libro póstumo dedicado a su obra-. Aquella que nos revela que no concuerdan en el marco de ciertos proyectos u obras que pudieran ejecutarse, sino que son atribuibles al campo de la reflexión arquitectónica como herramienta en la práctica del proyecto, en definitiva como instrumento de su propia arquitectura. En el siguiente capítulo acerca de las obras realizadas, siempre en colaboración con otros profesionales, se intentará mantener un diálogo con algunos de los croquis expuestos hasta aquí. Para determinar el alcance que podemos encontrar en ciertas influencias, desde Katzenstein hacia sus colegas contemporáneos y en viceversa, con el objetivo de dilucidar su aporte a la arquitectura moderna en Argentina. Librado de antemano, del apremio por encontrar una relación directa entre éstos y la obra construida, como quedara ya explicado.

