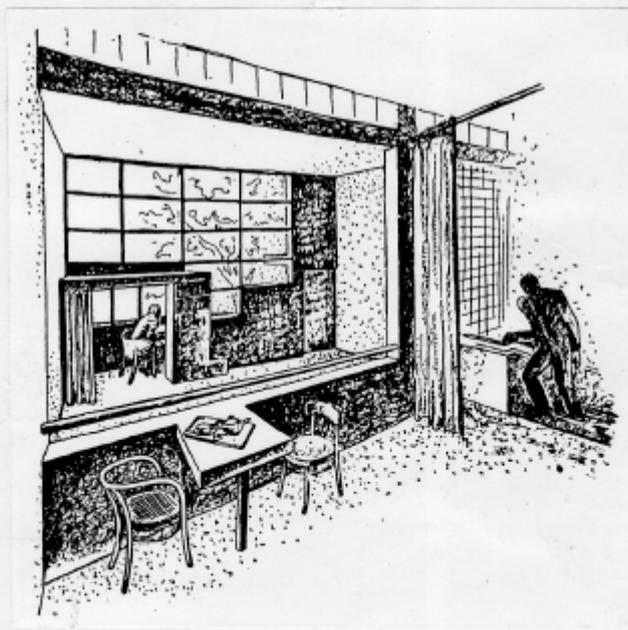


Capitulo VI

Wladimiro Acosta: La arquitectura de la nueva época.



Izquierda: Casa del pintor A.S., vista de la biblioteca sobre el atelier
(Wladimiro Acosta, 1930).

Derecha: Casa del pintor A.S., plantas baja, primera y segunda, y sección
(Wladimiro Acosta, 1930).

Capítulo VI

Wladimiro Acosta: La arquitectura de la nueva época.

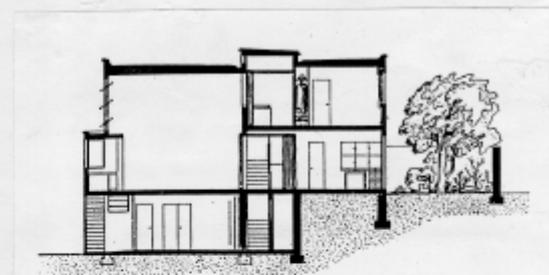
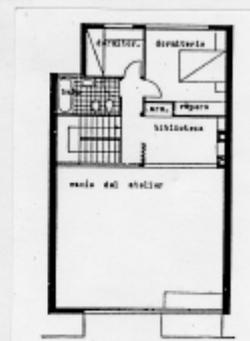
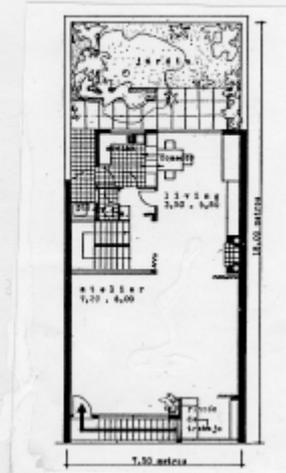
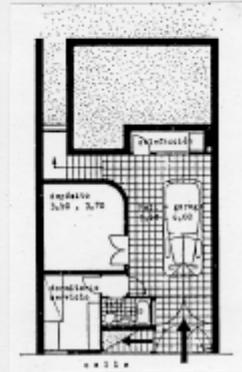
1. La religiosidad del hombre moderno

Dos sillas de estilo vagamente Thonet, situadas a uno y otro lado de una mesa que prolonga hacia adelante a un muro-barandilla asomado a un espacio cuyo suelo, aparentemente situado más abajo, puede adivinarse a través de la gran ventana interior. Sobre el espacio de la mesa, aguardan una tetera y una taza colocadas sobre una bandeja. El espacio en primer plano está definido por el muro-barandilla-hueco a la izquierda y por los límites de un hueco abierto hacia otro espacio del cual solo podemos percibir unos detalles pero no su definición completa: el detalle más importante es la escalera, en la que parece hundir sus pies una oscura figura que avanza cansadamente hacia la mesa y el té.

Entre los personajes del primer plano: mesa, sillas y el breve menaje colocado en desorden respecto del ortogonalidad general, y del segundo: hombre oscuro, desgarbado, en desordenado movimiento hacia arriba se interpone un cortinado, recogido a medias. Por encima del dintel-borde del forjado, una línea de luz rasante sobre la pulida cubierta ilumina la escena, colocando al observador en contraluz.

La barandilla y el dintel nos separan y enmarcan otra escena no menos importante para quien realizó el dibujo, a juzgar por la intensidad de los trazos y grafismos de la tinta china. Se trata de una habitación, cuya difícil escala nos es revelada por una puercecilla y por otra presencia humana, una figura sentada. Este nuevo personaje está casi de espaldas a quien observa, y nuevamente separado por un artefacto que parece un eco de lo visto en el primer plano: un nuevo espacio, cerrado a medias por una cortina. El hombre que allí vemos está inclinado sobre la mesa, leyendo posiblemente alguno de los libros que su pequeña biblioteca exhibe al espectador.

El contraluz vuelve negros todos los límites y la caja en la que el aparente lector está enclaustrado, se aísla aún más del primer espacio y del segundo. La luz le llega, suavemente desde el sur por la ventana que vemos como último plano del pequeño cubículo, y enceguecedoramente desde la pequeña ventana



que deja pasar los últimos rayos del día. Por ella el lector ve llegar por la escalera exterior al visitante desde la calle, cuyos árboles se entrecruzan a través de una última pantalla que con su diseño cuadrangular introduce la noción de medida: el gran ventanal a doble altura alumbra, más que ilumina, la sala central, el doble espacio del atelier que espera, vacío, algún encuentro, algún suceso, alguna obra de arte.

Los tres actos que hemos referido se encuentran en la "Vista de la biblioteca sobre el atelier" correspondiente al proyecto de la "casa del Pintor A.S." ¹ Aclarar de donde proviene esta imagen no tiene otra importancia que la referencia bibliográfica, porque el tema de la casa con atelier suele ser usado a menudo con pretexto intencionadamente didáctico como alegoría de una vida más libre, expresada en un programa donde las condiciones de partida son las mínimas posibles. Lo probable es que el encargo no hubiera existido, y que se tratara de un eslabón más de la "recherche patiente" de tipologías de vivienda a la que Acosta dedica toda su vida. ¿Porqué nos entretenemos en ella? ¿No sería mejor comenzar por los alzados y las plantas? ¿Será esta la manera de atestiguar el paso del inmigrante ucraniano-sefaradita Wladimiro Acosta por la arquitectura de Buenos Aires?

Conocemos dos testigos de excepción de la vida de Acosta: su amigo, el escritor Alberto Gerchunoff y su mujer Telma Reca. Del primero podemos recordar alguna descripción de Acosta:

He dicho que conozco a Wladimiro Acosta desde sus comienzos en Argentina. He visto, en efecto, con que fervor silencioso, con que tenacidad admirable se dedicó a la demostración de la utilidad de sus ideas. En su gabinete de hombre de ciencia y de arte trabaja año tras año en la prueba que nos ofrece, constituida por una serie de experimentos, de estudios, de perfeccionamientos(...) Y sorprende, sin duda, la solidez con que realiza este objetivo suyo, tan contrario al sentir común, tan opuesto al modo de ver de la inmensa mayoría, para la cual todo asomo de rejuvenecimiento de la sociedad, sea en su estructura económica o en su andamiaje material, se le aparece como una injuria a esa religión sin divinidad en que se amontonan sus prejuicios(...) ¿Cómo puede liberarse de las sugerencias con que le rodea la vida y sumar la energía indispensable para empeñarse en esas sucesivas experiencias, tan desinteresadamente y tan al margen del provecho personal, o sea, de pura idealidad? (...) Es éste un testimonio de la religiosidad del hombre moderno...²

Gerchunoff basa su homenaje en tres condiciones atribuibles a la personalidad de Acosta: hombre de ciencia y arte, carácter sacrificado, testimonio de religiosidad de hombre moderno, es decir enfatiza sobre el "cómo" de su actividad y no sobre el "por qué". El dibujo de Acosta parece estar ilustrando el espacio del hombre que describe Gerchunoff: allí están el gabinete, el atelier, y la biblioteca: allí no hay objetos inútiles y parásitos reclamando la atención sino libros, luz y un frugal refrigerio. El aislamiento en que se mueven las figuras nos hace pensar en una escena única en la que se mueven personajes diferentes, incluso en un tercer e invisible personaje que avanza por la escalera exterior-¿cómo entender, sino, las tres sillas y los tres espacios?

¹ ACOSTA WLADIMIRO; *Vivienda y Ciudad. Problemas de Arquitectura Contemporánea*, Ediciones Anaconda, Buenos Aires, 2ª Ed. 1947, p. 59. (1ª Ed., Editorial Arestí, Buenos Aires, 1936).

² GERCHUNOFF ALBERTO; Prólogo a ACOSTA, WLADIMIRO; *Vivienda y Ciudad. Problemas de Arquitectura Contemporánea*, op. cit., p. 7.

Visto de otro modo, la ausencia de un centro claro en la composición o la permanente huida de la mirada hacia otros centros de atención, nos colocan ante una visión simultánea de tres escenas a cargo del mismo personaje. En cualquier caso, la figura es imposible de identificar: a contraluz, de espaldas o en el exterior, nos es siempre ocultada. De las figuras solo podemos comprender su noble fatiga, sus rasgos intelectuales, su ascético aislamiento: la "religiosidad del hombre moderno" el "cómo" al que se refiere Gerchunoff.

En otro texto dice su mujer, la psicoanalista Telma Reca:

Su cultura, su sentimiento del mundo, los íntimos recodos de su personalidad compleja fueran, a no dudarlo, neta, esencialmente rusos. No profesó dogma ni religión determinados pero su vida y su obra estuvieron infundidos por un profundo sentido religioso, casi místico(...) Hijo y nieto de ingenieros -su abuelo planeó el primer ferrocarril de Rusia, educado en un ambiente intelectual(...) Decir que era ruso, que deambuló por el mundo y que vivía proyectando viajes y obras(...)no significa que fuera apátrida o desarraigado. Lo fue en la medida en que un hombre de dimensión universal lo es en cualquier lugar de la tierra.³

El tema de la religiosidad vuelve a aparecer, pero su esposa insiste más en su condición de ruso y no niega, en su negación, su única referencia espacial: el desarraigo, su condición de nómada.

Volvamos al dibujo: ¿qué espacio está mostrando Acosta? ¿Los tres o uno? No hay una visión de la totalidad, ya que ésta siempre se está ocultando. Lo que se muestra es como un mecanismo telescópico de sucesivas inclusiones de un espacio dentro de otro, como en el juego de las muñecas rusas. La fluidez espacial, tópico de la arquitectura moderna, que parece ser en un principio el origen de todo dibujo de arquitecto no clásico, aparece negada una y otra vez, por la indiferencia en que transcurren las distintas escenas, por la rarefacción que introduce el efecto del contraluz, por la obvia presencia de cortinas que pueden clausurar todo contacto, porque allí no hay sitios de paso de un espacio a otro sino espacios desde los que se contemplan otros, o reflejos producto de un juego de múltiples espejos.

Si el personaje es, tal como venimos sugiriendo, Acosta, o una alegoría de su cliente -un hombre moderno de 1930-, no basta referirse a categorías espaciales propias de la década de los Veinte, ni pretender examinar sus aportes observándolos como reflejos de lecciones aprendidas, examinando como sabuesos, las Pruebas que legalicen su presencia en la Historia.

La condición nómada, de inmigrante y de hombre moderno que Acosta asume, explica la vaguedad de las referencias de quienes han accedido a la visita de los materiales de su biblioteca. Ni Gerchunoff, ni Telma Reca citan referencias bibliográficas o nombran posibles influencias.

En sus escritos el mismo Acosta no es demasiado afecto a las citas, a excepción de las de otro ruso, Alexander Klein, cuya obra teórica comenta e ilustra "in extenso". De todos modos su actitud es bastante elocuente cuando escoge fotografías y grabados de la obra de Ernst May en Frankfurt y Otto Haesler en Celle, para sus artículos de *Nuestra Arquitectura* durante la primera mitad de la década del Treinta, reproducidos y mejorados en su libro "Vivienda y Ciudad".

³ RECA DE ACOSTA TELMA; Prólogo a *Vivienda y Clima*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1984, p. 8.

El prólogo a "Vivienda y Clima" de Telma Reca y las entrevistas con sus familiares han alumbrado algunos valiosos datos en relación con su formación ideológica durante los cinco años de vida en Berlín (1922-27). Uno de los más interesantes y que habla de las fuentes de su "religiosidad de hombre moderno" es su frecuente lectura de textos de filosofía oriental, especialmente budista y sus contactos con swamis hindúes. Este aspecto lo sitúa, en el comienzo de su formación, muy próximo a la sensibilidad expresionista, a los anhelos de redención social por la Belleza, dominantes en el Berlín posterior a la primera guerra y prolongadas en el mundo de la vanguardia hasta ese momento.

Sensibilidad que se expande rápidamente por el mundo cultural en América Latina, pero que adopta un cariz desprovisto del dramatismo y la desesperación que afectaba a aquella. Borges nos da un testimonio importante en este sentido al recordar que, en la época en que Ricardo Güiraldes era Director de la Biblioteca Nacional, tenía una sala dedicada a la teosofía y a las filosofías orientales.⁴ Pero el marco es diferente. En Xul Solar, por ejemplo, no hay huida desde una realidad insoportable sino indagación, exploración de mundos nuevos, creación de divinidades, juegos que solo pretenden la exaltación de la imaginación.⁵

Una analogía con otro ruso importante para la historia de este siglo no puede ser evitada: Berthold Lubetkin. Este, un año menor que Acosta, georgiano de Tiflis, procede también de una familia acomodada y es hijo de un ingeniero de los ferrocarriles rusos. Es sabido, que abandona la URSS en 1922 en dirección a Berlín, acompañando las actividades de propaganda de El Lissitzki, pero también interesado en fortalecer su formación técnica y teórica que lo lleva por varios institutos de Alemania y Polonia hasta detenerse finalmente en París en 1925. Simpatizante y colaborador de la Revolución, los nuevos rumbos de ésta tras la muerte de Lenin y diez años de vida itinerante lo alejan de Rusia definitivamente. No obstante, en ningún momento hay una ruptura declarada, o una crítica elocuente a lo que sucedía en la URSS, sino que por el contrario se ocupa de la difusión de sus avances. A su vinculación con el ala izquierda del Labour Party, pueden agregarse sus artículos sobre la arquitectura en la URSS escritos en los años Treinta en Inglaterra y publicados por *The Architectural Review*.

Acosta acaba sus estudios en Roma hacia 1922, pero su destino final es Berlín. Sus razones son, sin duda, las mismas de Lubetkin. Una vez en Berlín, los destinos serán diferentes para ambos. La empobrecida Alemania de Weimar, intentando una recuperación cargada de misticismo, radicalismo social y desesperación, es abandonada casi inmediatamente por un riguroso materialista-histórico como Lubetkin y aceptada como atractiva por Acosta, más próximo a un socialismo sin partido, y desligado de la actividad revolucionaria soviética.

El testimonio de Gregori Warchavchik -citado por Liernur- en un relato que podríamos imaginar compartido por Acosta, habla de la confusión reinante en 1917, momento de la partida de ambos, cuando Odessa estaba ocupada por tropas inglesas.⁶ No se deduce de esos relatos una ruptura activa con la URSS y, como Lubetkin, su actuación posterior siempre se producirá en un arco ideológico próximo al Partido Socialista, en el que actuaba Gerchunoff.

⁴ Esta pasión orientalista presente en la familia de Güiraldes lleva a su esposa, Adelina del Carril, a adoptar un niño hindú tras una estancia de diez años en la India. Sobre esta faceta de Güiraldes, cfr: GOWDA RAMACHANDRA, "Prólogo" en GÜIRALDES RICARDO, *Semblanza de nuestro país y otros escritos*, Ediciones Búsqueda, Buenos Aires, 1982.

⁵ En un discurso pronunciado con motivo de la inauguración de la exposición de Xul Solar en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires el 17 de Julio de 1968, Borges evocaba: "Recuerdo un día de verano, un día de ese insoportable verano de Buenos Aires hacia diciembre o enero; llego a la casa de Xul en la calle Laprida y le pregunto que había estado haciendo. Inmediatamente comprendí que mi pregunta era absurda y que ya estaba con sobrevivir a la opresión de ese calor húmedo. Pero Xul me dice: "No, hoy no he hecho nada...ah, solo pude crear *doce religiones* antes de desmayarme" (el subrayado es nuestro) y reproducido en el Catálogo de la Exposición "Xul Solar" del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1975.

⁶ LIERNUR FRANCISCO; "Wladimiro Acosta y el Expresionismo Alemán", en *Wladimiro Acosta, 1900-1967*, UNBA, Buenos Aires, 1987, p. 18.

Un tercer ejemplo podría acabar de pintar la compleja situación de algunos intelectuales rusos a medio camino entre la Rusia revolucionaria y la Alemania Socialdemócrata: Alexander Klein, aunque su generación es anterior a la de los mencionados. Klein, abandona San Petersburgo rumbo a Alemania, acosado por el movimiento revolucionario de complicidad con el enemigo extranjero, y se transforma en uno de los más activos protagonistas en el campo de las investigaciones tipológicas, llevadas a cabo durante el proceso reformista alemán.⁷

Acosta elige Buenos Aires como su destino final. Sobre esta elección no ha habido comentarios en las escasas y breves notas biográficas. Buenos Aires había sido desde finales de siglo uno de los destinos principales de la emigración europea, junto a los Estados Unidos y Canadá, y posteriormente, Brasil. La inmigración centroeuropea hacia Argentina es numéricamente importante durante los años previos a 1920. Junto a ella, incluso previamente, arriban de Polonia, de Rumania, de Rusia, de Marruecos, numerosos contingentes de judíos llegando a constituir en los años de la Segunda Guerra la tercera comunidad más importante numéricamente, por detrás de la URSS y EEUU.

La primera generación se dirige hacia el interior, concentrando su actividad en la fundación de colonias agrícolas. La segunda, posterior a 1905, reviste características más urbanas. Con esta última se multiplican los templos, las sociedades, comités de ayuda, clubes sociales y, por supuesto, las experiencias editoriales, en expresiones en idish y en castellano, que van desde el anarquismo ("Lebn un Fraihait", "Arbeter Lebn",), el sionismo ("Di Idische Hoffnung", "Di Idische Welt", "Juventud", "Unzer Vort"), el socialismo ("Di Presse") a la información general ("Der Tog", " Habimá Haivrit", "Mundo Israelita", "Penimer un Penimlej").

La elección hecha por Wladimiro Acosta, sefaradita y obviamente dominador del ladino puede entonces verse en este contexto de intensa participación de la intelectualidad judía en la creación de la cultura metropolitana en Buenos Aires. En ese ambiente puede entenderse su larga amistad con Gerchunoff, respetado periodista de "La Nación", hijo de la primera generación, y uno de los maestros reconocidos de Jorge Luis Borges y Manuel Mujica Láinez.

La biblioteca de un viajero o de un inmigrante no suele ser, de todos modos, ni el mejor ni el único lugar para iniciar un estudio sobre su pensamiento. Por ello, no es sino desde sus propios materiales, escritos y dibujados, desde donde debemos recomenzar el análisis, e intentar recomponer su original itinerario.

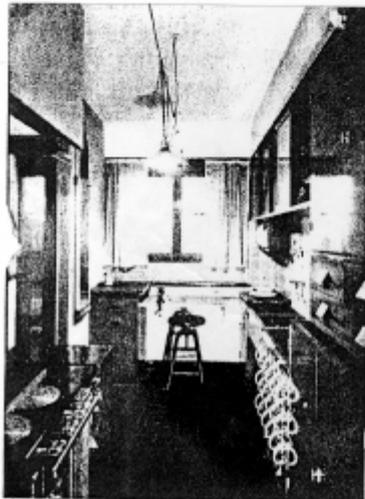
La relación de Acosta con la revista *Nuestra Arquitectura* comienza en 1930, un año después de la fundación de la revista y asume distintas formas que van desde la publicación de sus proyectos y artículos hasta el diseño de la presentación gráfica de la revista a partir de 1932. Muchos de los materiales publicados en la revista son ordenados y presentados de manera definitiva en *Vivienda y ciudad*, primer libro de Acosta, editado en 1936 por la Editorial Aresti.

Ya hemos descripto largamente las características de la revista en el Capítulo III. Muchas de ellas serían inexplicables sin la colaboración de Acosta. Inexplicable sería su tendencia al manifiesto, pese a que se mantiene como revista informativa de un colectivo que pretende ser alternativo al oficial hegemonizando la difusión de las nuevas propuestas. Solo una actividad diferente a la de los compromisos que se generan alrededor de un proyecto editorial puede garantizar a Acosta la exhibición de sus ideas: el libro *automonográfico*.



"La Prensa argentina en 1938", página de una edición especial del diario judío socialista *Di Presse* en su XX Aniversario, en conmemoración de "Cincuenta años de vida judía en el país"

⁷ Referencias bibliográficas sobre Alexander Klein en el Diccionario Wasmuth, Berlín, p. 376.



Detalles de una cocina mínima diseñada por Franz Schuster, y de la célebre "cocina de Frankfurt", diseñada por Shuette-Lihotzky, que Wladimiro Acosta opone al "menaje proletario" argentino.

La publicación de *Vivienda y ciudad* significa la primera aparición en Argentina de un género nacido dentro de la cultura arquitectónica moderna, como alternativa al del tratado. Los modelos del libro de Acosta son, claramente, la *Oeuvre Complete* de Le Corbusier, o en el *Großstadtarchitektur* de Hilberseimer, o en uno de los libros hallados en su biblioteca, "*Zur Neuen Wohnform*" de los hermanos Luckhardt. Ninguno de estos asume en su exposición la forma de un tratado clásico, de discurso racional y silogístico enraizado en la Historia. En ninguno de ellos el autor se obliga a establecer una teoría completa.

El trabajo de Acosta se mantiene dentro de estas características de presentación fragmentada y biográfica de la obra, de su Verdad. En ésta el autor hace un discurso breve, justificado por la abundancia de imágenes. El arquitecto mismo es el libro, muestra la Historia de la arquitectura moderna a través de su propia obra, explica la Naturaleza desde el interior de su trabajo. La Historia o la teoría son así manipuladas para fortalecer la coherencia del discurso, o adquieren sentido en relación a la obra que llena el libro. Y dentro de la obra, aquellos aspectos por los que el autor desea ser tenido en cuenta, de modo tal que la exhaustividad de lo monográfico se ve mediatizada por lo que al autor le interesa.

A la prolijidad con que se exhiben sus proyectos de casas individuales, se contraponen el rápido pasaje por el mundo de la casa de renta -significativamente el tema más tratado en las revistas de la época. A la huída analítica del problema metropolitano corresponde la extensión dada en el tratamiento de sus ideas sobre la City Block y la City Block Integral. Pero, a diferencia de otros libros del mismo tipo, Acosta no se exhibe a través de la evidencia de obras realizadas, diseminadas sobre un territorio real como puede ser el caso de Le Corbusier, sino de dibujos cuidadosamente trabajados de proyectos casi ideales, espectrales en comparación con la euforia de unas fotografías de obras recién acabadas. Pero no hay, sin embargo, pérdida de su capacidad discursiva. Son ya arquitectura. Dice Alberto Gerchunoff en el prólogo a *Vivienda y ciudad*:

Los problemas que provoca el conflicto entre la nueva y la vieja arquitectura comenzaron a preocuparnos en su aspecto teórico cuando ya se adelantaban sus soluciones prácticas en los países de tradición clásica. Y mientras en esos países, que son, al fin y al cabo, los de más capacidad renovadora por su hábito del análisis y su fecundidad intelectual, se examinan con amplitud los planes de sentido no consuetudinario, de acuerdo con un gusto más o menos vivo o con una concepción social más dilatada, entre nosotros tales ensayos tienen todavía el carácter de una agresión anárquica.⁸

Y sobre la "recherche patiente" de Acosta, agrega:

Su teoría del edificio, de la vivienda, de la aglomeración de edificios y de viviendas se relacionan con su función en la ciudad.(...) No cavila sobre la falsedad de los estilos imitados, puesto que hoy ya no representan estilos al no representar expresiones determinadas por las necesidades esenciales, sino sobre la urgencia de acomodar al hombre a una condición de mayor y más intensa agilidad para desenvolverse en el recinto de la urbe.⁹

⁸ GERCHUNOFF ALBERTO; Prólogo a *Vivienda y Ciudad. Problemas de Arquitectura Contemporánea*, op. cit., p. 6.

⁹ GERCHUNOFF ALBERTO; op. cit., p. 6.

El prólogo acaba así:

Acosta nos pone ante la evidencia de que la revolución social, que se opera sin interrupciones en el espíritu humano, que abraza la política, la ética, la economía, ha de reflejarse con igual vigor en la imagen más estable de la humanidad, que es la vivienda.¹⁰

Gerchunoff encuentra en Acosta las virtudes de los pioneros, lo reconoce como el enviado llegado para hacerse cargo de la tarea de difusión de esos "ensayos" de revolución del espíritu humano, cuyo marco necesario es la "urbe", hasta ahora lejanos por falta de "un gusto más o menos vivo" o "una concepción social dilatada". ¿Elipsis o elitismo? Ciertamente, lo segundo. En este punto, el elitismo-socialista de Gerchunoff coincidía con las ideas de *Lebensreform* y de *Kultusbau*, restos del credo expresionista en el seno de la vanguardia alemana, que Acosta había conocido, aunque en su fase final, como colaborador del estudio de Luckhardt y Anker durante su vida berlinesa. La idea de una *Kultusbau*, del cambio espiritual a través de la Belleza, el buen gusto, el placer estético, defendida por los *Arbeitsrat für Kunst*, de los que éstos habían sido miembros activos había entrado rápidamente en crisis y ya es denunciada por Taut en 1927, citado por Ian Boyd Whyte:

Hablar de espiritualización es hoy imposible. Uno ya no puede balbucear decentemente y sin ironía palabras tales como espiritualización, ennoblecimiento e inmersión en el Geist.¹¹

Pero la "superación" de la etapa expresionista, no evita que en el seno de las experiencias realizadas hasta 1930, subyazca una idea políticamente similar en la que la Belleza es remplazada por la Técnica, la *Neue Sachlichkeit*, cuya lógica funcional ofrece ilimitadas posibilidades de control. Esta herencia funcionalista-taylorista es bastante notable en los primeros escritos de Acosta, repetidos y ampliados en las dos ediciones de *Vivienda y Ciudad* (1936 y 1946) pero su rastro se diluye en el proceso de las casas Helios, que analizamos más adelante.

2. Vivienda y ciudad

De la primera a la segunda edición de *Vivienda y Ciudad* hay varios cambios significativos, que ilustran el paso del primer al último Acosta. El primero de ellos es que en el capítulo *Vivienda y Ciudad* aparece el tema de las viviendas Helios completamente desarrollado. Otro cambio es que el capítulo "Vivienda mínima" se vuelve más técnico y más interesado en el aspecto normativo de la vivienda obrera. Finalmente, el capítulo "Buenos Aires" se comprime para permitir la aparición de uno nuevo, "El clima urbano".

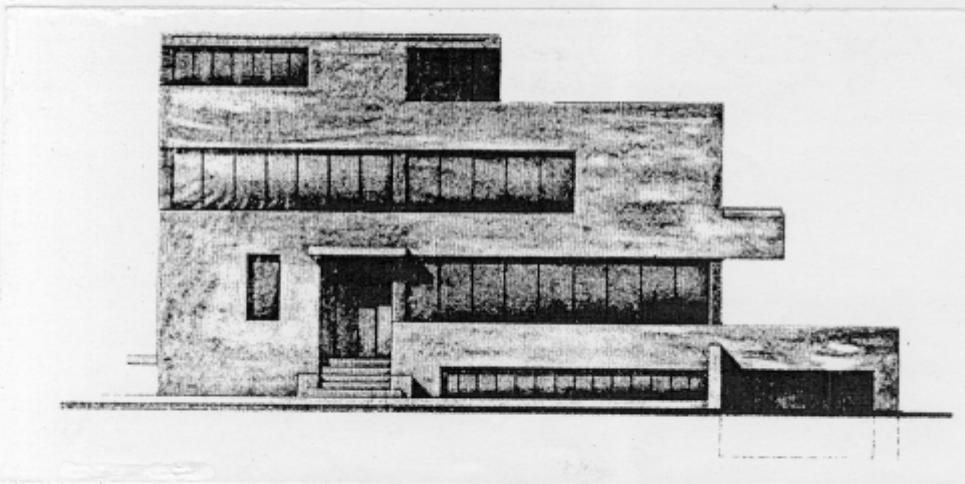
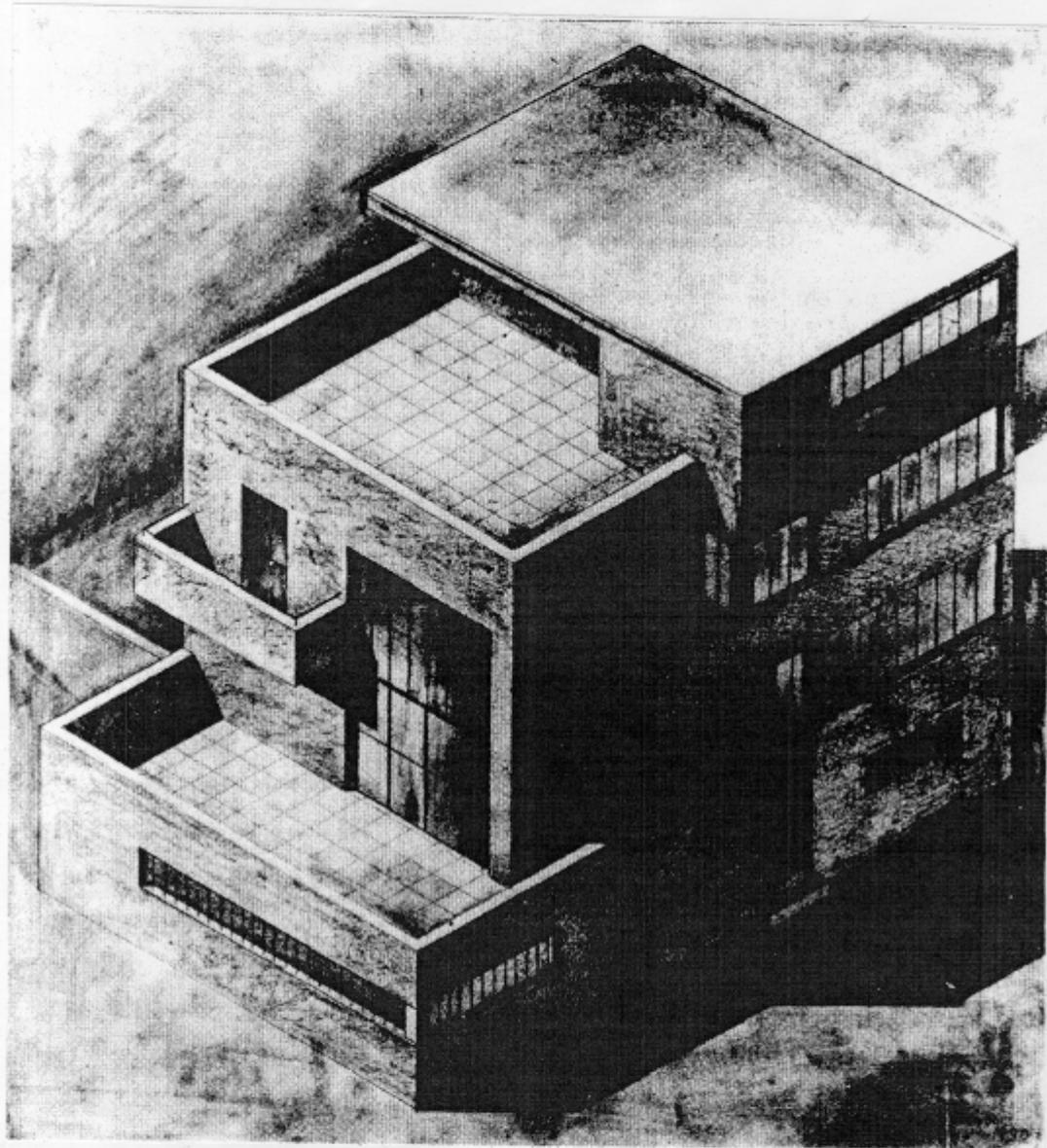
Estas modificaciones, ocurridas en los diez años que van de la primera edición a la segunda edición parecen querer indicar desde el principio un nuevo rumbo en las investigaciones de Acosta: preocupación por el clima, búsqueda de un tipo de standarización del diseño y el encuentro consciente con las patologías de la gran ciudad.

Cubierta de *Vivienda y ciudad*, segunda edición (1946).



¹⁰ GERCHUNOFF ALBERTO; op. cit., p. 7.

¹¹ BOYD WHYTE IAN; *Bruno Taut and the Architecture of Activism*, Cambridge University Press, New York, 1982, p. 223.



Inquienda: Residencia particular en Grűnewald, perspectiva axonometrica y alzado O. (Wladimiro Acosta, Berlín, 1923).

Derecha: Residencia particular en Grűnewald, plantas baja y primera escala aprox.: 1:300, alzados S. y E. (Wladimiro Acosta, Berlín, 1923).

El libro, evidentemente inspirado en cuanto a formato y diseño por la *Oeuvre Complete* de Le Corbusier y otras ediciones de arquitectura de la década del 30 como los famosos *Bauhausbücher*, se plantea en dos grandes bloques.

El primer bloque está dedicado al tema "Vivienda", y contiene cinco apartados:

- 1) Vivienda en terreno libre
- 2) Vivienda y ciudad.
- 3) Vivienda entre medianeras
- 4) Ensayos de standarización
- 5) Vivienda mínima.

El segundo se consagra al tema "Ciudad" y contiene los siguientes seis capítulos:

- 1) La ciudad, fenómeno de evolución técnico-económico-social.
- 2) Buenos Aires.
- 3) El Clima urbano.
- 4) Eliminación de los residuos volátiles de la atmósfera urbana.
- 5) Serie de Estudios sobre "City Block".
- 6) Ciudad Lineal.

Estos capítulos podrían ser reagrupados en cuatro unidades conceptuales, fundiendo el segundo, tercero y cuarto en uno solo, que en la cadena de razonamientos de Acosta obra como nexo entre la historia de la ciudad y sus propuestas urbanísticas.

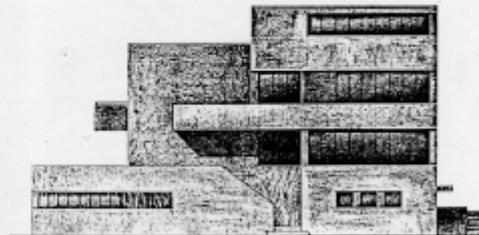
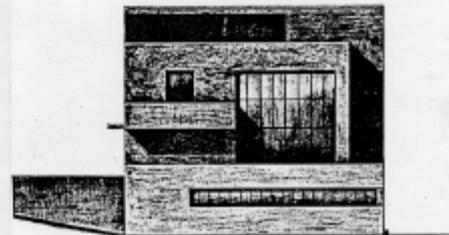
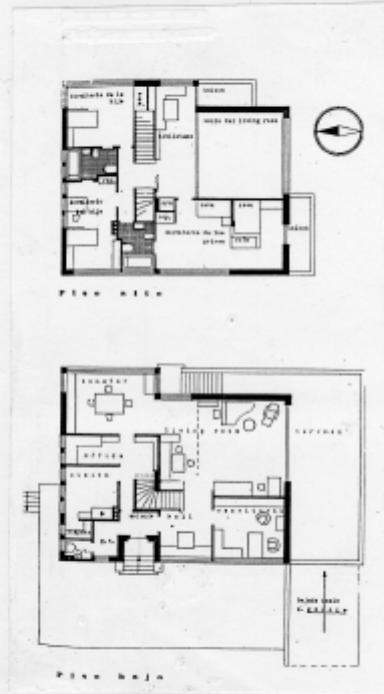
En su libro Acosta, hace historia de la arquitectura moderna mostrando su propia evolución desde los proyectos hechos durante los años de estudio en la Escuela Superior del Real Instituto de Bellas Artes de Roma, adonde obtiene su título de licenciado en Arquitectura (1919-1922) hasta los realizados en los cursos a los que asistió en la Escuela Técnica Superior de Charlottenburg y en el Instituto de Tecnología de Mecklenburg (1922-1925).

Acosta explica en su propia carne el proceso de crisis de lenguaje, la pervivencia de los modos compositivos y de una enseñanza clásicas:

Al abandonar las aulas, puestos ante los problemas concretos de la existencia diaria, semejábamos los arquitectos así formados a algún personaje que, habituado a expresar su pensamiento en hexámetros homéricos durante largos años, se viera de improviso obligado a escribir una simple carta comercial.¹²

Sus estudios en Berlín se concentran en temas de tecnología, de nueva construcción y de racionalización de la vivienda. En un manuscrito del archivo de Wladimiro Acosta se encuentran los datos de Van Doesburg en Amsterdam como anotación marginal.¹³ Esto nos conduce a pensar en la coincidencia de su llegada a Alemania con el momento en que, en el debate arquitectónico llevado adelante en la Bauhaus, la posición de Van Doesburg se fortalecía con la dimisión de Itten y el cambio de los planes de estudio, reflejo de la crisis del expresionismo que ya Adolf Behne había sentenciado en 1921, en perfecta sintonía con el Taut anteriormente citado:

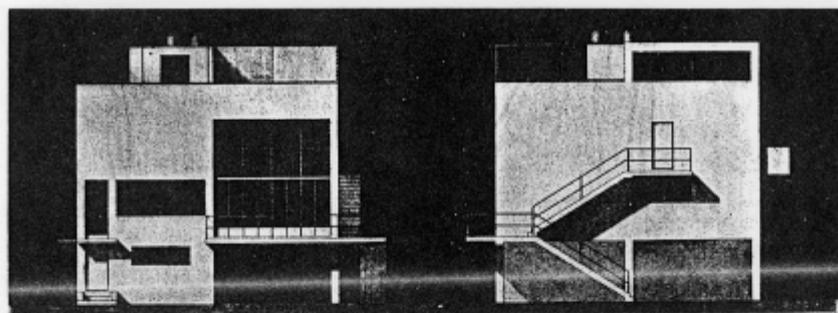
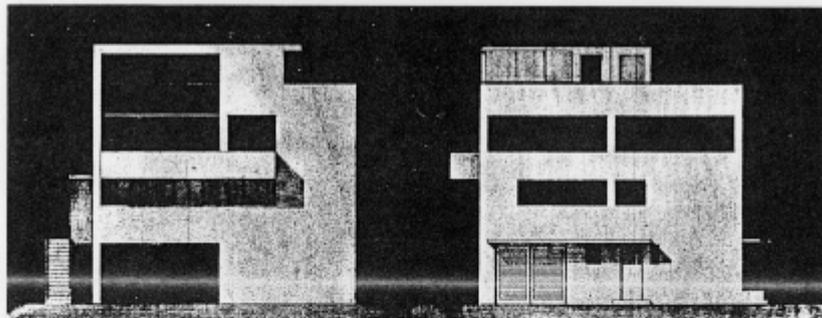
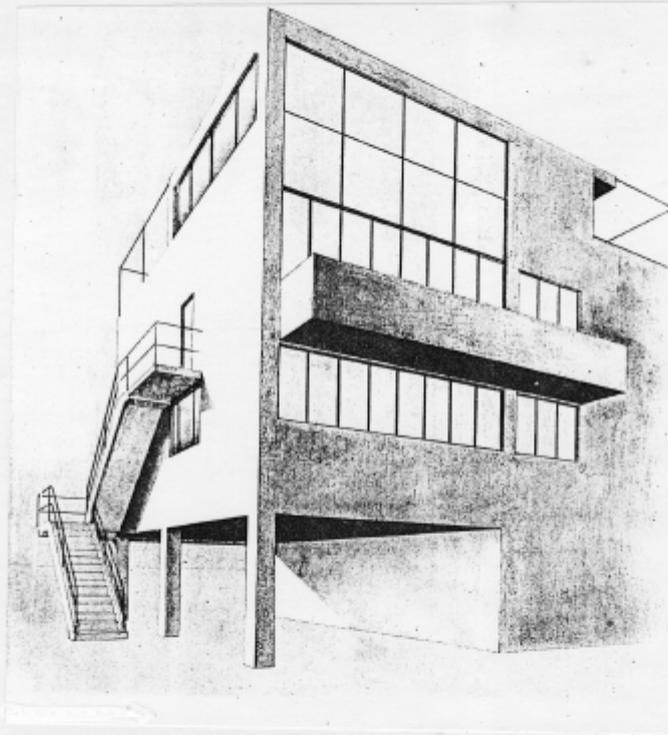
El objetivo es una construcción y con ella un arte que ya no tiene nada que ver con el Expresionismo. La arquitectura "expresionista" en el sentido del actual expresionismo para todo el mundo ha caducado. Con el local de la Skala se han agotado los ejemplos¹⁴



¹² ACOSTA WLADIMIRO; *Vivienda y Ciudad. Problemas de Arquitectura Contemporánea*, op. cit., p. 17.

¹³ LIERNUR FRANCISCO; op. cit., p. 19.

¹⁴ Cit. en LIERNUR FRANCISCO; op. cit., p. 22.



Izquierda: Casa del pintor G.A. , perspectiva, alzados N.N.O., O.S.O., S.S.E. y E.N.E. (Wladimiro Acosta, Frankfurt, 1925).

Derecha: Casa del pintor G.A., plantas baja, primera y segunda escala aprox.: 1: 200; y sección (Wladimiro Acosta, Frankfurt, 1925).

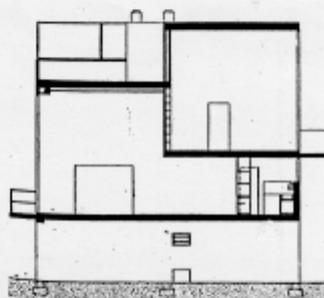
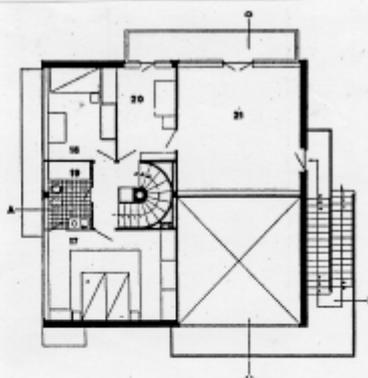
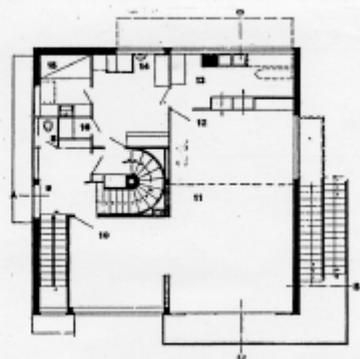
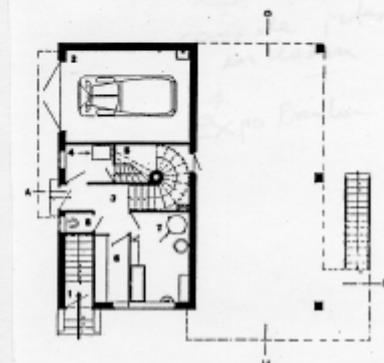
Esta centralidad de Van Doesburg en la primera crisis de la Bauhaus se confirma con la publicación del fundamental tomo 6 de los Bauhausbücher "Conceptos fundamentales del nuevo arte figurativo", difícilmente desconocido por Acosta. Por otra parte, la actitud propagandista y el internacionalismo curioso de Van Doesburg -comparable en este sentido a Le Corbusier- lo llevan a saltar las claustrofóbicas fronteras de Centroeuropa, transformándolo en un observador de los desarrollos arquitectónicos y culturales del Sur, sobre los que matiza en su libro "De Stijl en de Europese architectuur" de 1931, una de las pocas contribuciones centroeuropeas al conocimiento de los procesos arquitectónicos de España e Italia.

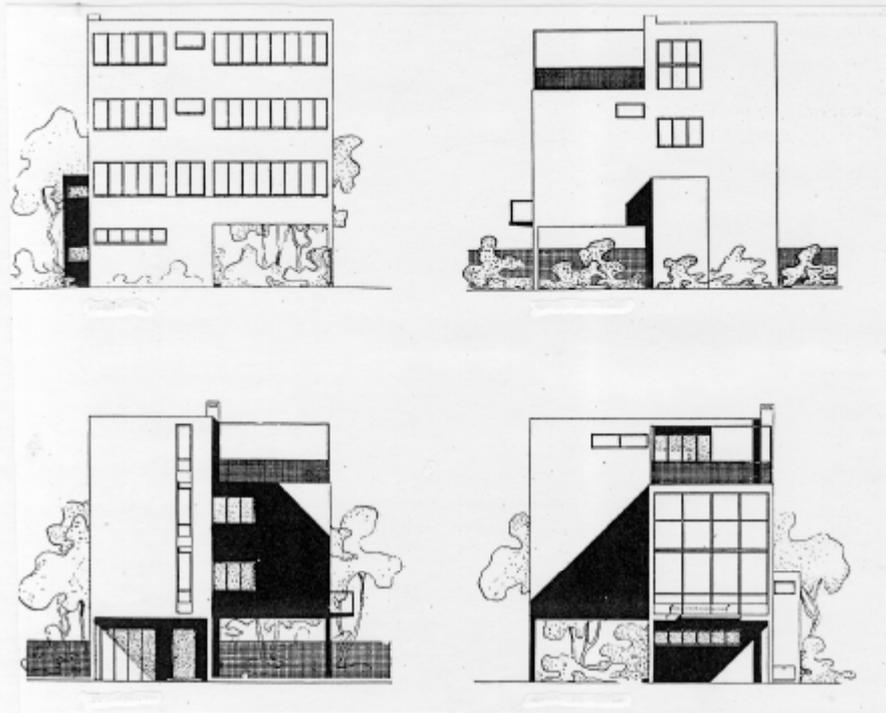
Observando los proyectos realizados en Alemania, es posible seguir con los ojos de un estudiante la evolución lingüística ocurrida durante los Veinte.

La casa de hormigón armado y ladrillos, cuyos alzados y axonométrica están dibujados al carboncillo, se constituye en base a un juego de cajas que se traban y deslizan que recuerda a los ejercicios de la Bauhaus en el período comprendido entre la Exposición de Weimar en 1923 y la construcción de las casas para los profesores en Dessau de 1926. En el interior las divisiones son confiadas a muros que en la mayoría de las veces son algo más, una pieza del mobiliario, un mecanismo para generar cambios en el espacio, o un espacio de servicio. En el exterior el tratamiento simétrico o la composición limitada al arreglo de partes sobre un plano han desaparecido para dar lugar a un trabajo que toma al diedro como punto de partida.

En la "Casa del pintor G.A." se observa la eliminación del basamento saliente y la sustitución del mismo por una planta parcialmente libre obtenida mediante la utilización de una estructura de hormigón armado expresada en los pilotis de la planta baja y detalles de la composición. La decisión estructural permite establecer un cubo virtual de 9 metros de lado. En él se establece un juego entre los distintos grupos funcionales de la casa utilizando los ejes centrales como el lugar adonde se producen los cambios de altura en un sentido o los cambios de función en otro. Este recurso espacial interior continúa el ya anticipado de los muebles divisorios, pero además aparece exhibido en la fachada. En el exterior, el procedimiento compositivo se ha modificado en comparación con el proyecto anterior. El cubo aparece como una forma rotundamente predeterminada a la que se le adosan artilugios de un modo mecánico, formando parte de la composición y justificándose en relación a los interiores. Una escalera, casi retórica y justificada por un programa muy libre como el de la vivienda de un pintor, se dibuja sobre la pared SO. de la casa, abrazando también la pared correspondiente a la fachada del acceso, formando un balcón que separa la gran ventana del comedor del hueco-basamento. Este gesto horizontal, que se repite en el breve alero de la entrada por el SO. y en el más alargado que une el garage con la entrada de servicio. El balcón macizo en el nivel del atelier es el tercer elemento de este repertorio de piezas salientes.

Nada queda ya de un juego de volúmenes interpenetrados ni de los pesados basamentos de la casa anterior. Las aberturas y aleros están justificados por la orientación de la casa. El dominio del exterior ya no se produce mediante las terrazas de la planta baja, sino que el cubo aloja en su interior su propio exterior, expresado en el solarium, definido por una sutil estructura metálica.





Inquierda: Vivienda con atelier, perspectiva y alzados S., O., E. y N. (Wladimiro Acosta, Berlín, 1926)

Derrecha: Vivienda con atelier, plantas baja, primera, segunda y tercera escal aprox.: 1:200 (Wladimiro Acosta, Berlín, 1926)

La "Vivienda con atelier" de 1926 es el primer proyecto de Acosta en el que aparece la calle como referencia. La estructura continúa siendo de hormigón pero se ha eliminado una cuarta parte de la planta, dando como resultado una "L". La distribución de funciones se mantiene utilizando el eje como línea divisoria, pero esta vez la escalera se orienta de manera paralela a ese eje, permitiendo una mayor fluidez. En el interior del atelier asoma, a media altura, la forma del balcón interior de la biblioteca, que parece reverberar en un gemelo exterior situado en la planta propia del atelier. Como en el proyecto anterior, la fachada expresa lo que ocurre en la sección. Esta vez, la planta baja se ha concentrado, y el hueco resultante en el ala que llega hasta la línea de fachada cubre el acceso, reemplazando a los voladizos. Los múltiples artilugios utilizados en el proyecto anterior para componer las fachadas han sido reducidos a la sola expresión del balcón del atelier. A ese solo elemento queda reducida la relación con el jardín, no así con la Naturaleza y el Sol, a los que Acosta presenta un espacio que ubicado en el nivel de los dormitorios está destinado a participar de la vida de la casa. A partir de este momento los proyectos de Acosta van adquiriendo progresivamente la ligereza, el carácter de estructura ósea recubierta de membranas blancas o transparentes, paradigmático de toda la producción *Neue Sachlichkeit*.

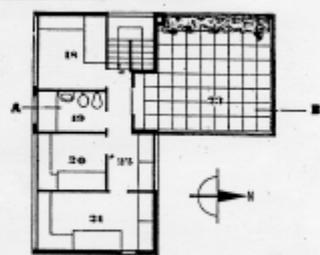
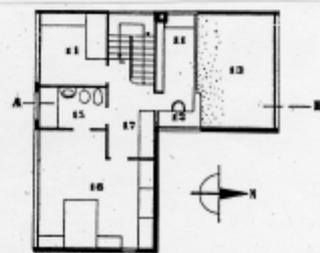
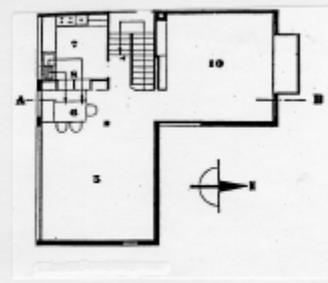
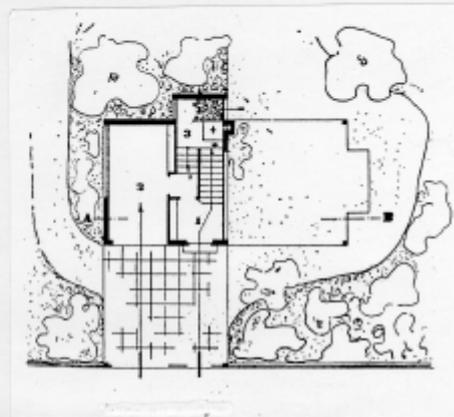
La conquista de un nuevo espacio interior no es pasada por alto en la descripción de Acosta: "grandes zonas despejadas(...) ofrecen a los moradores facilidades de movimiento -gimnasia, baile, reunión- no existentes en las casas antiguas" ¹⁵

Es evidente que el tema del *existenzminimum*, identificado con la *Neue Sachlichkeit* y central en toda la actividad alemana y al que el CIAM de Frankfurt consagraría su atención contribuye a estimular el interés de Acosta por la vivienda, pero ¿acaso los espacios mencionados pueden formar parte en un programa de reivindicación social? Conviene recordar lo que Gerchunoff dice en el prólogo:

¿Esas tentativas insólitas, esa supresión de la retórica en arquitectura, ese sentimiento arterial de la construcción, lograrían reemplazar el caos estético de la ciudad que habitamos y ha dejado de ser contemporánea? ¹⁶

Esa es precisamente la pregunta que Acosta debe haber planteado en sus reflexiones junto a Gerchunoff, y la insistencia a lo largo de toda su carrera en los móviles sociales, ocultan tras una máscara aparentemente política, su dimensión poética.

El estilo vanguardista que Acosta utiliza en sus conferencias y exposiciones en Argentina no puede esconder el hecho de que su arquitectura se desarrolle bajo una época y un ambiente diferente al de la edad heroica europea, características que también son comprobables en las búsquedas de Lubetkin en Inglaterra o Warchavchik en Brasil. Su propia obra lo demuestra. En Buenos Aires no será, no podrá y con el tiempo, tampoco querrá ser un equivalente de Gropius o Taut. La gradual divergencia entre los estudios y trabajos que May, Klein, Meyer, Wagner o el Gropius de Törten, y los trabajos posteriores de Acosta, se explican solo superficialmente desde las condiciones de la realidad sobre la que actúa y deben ser integradas dentro de un razonamiento que afecta de distintas maneras a su generación.



¹⁵ ACOSTA WLADIMIRO; *Vivienda y Ciudad. Problemas de Arquitectura Contemporánea*, op. cit., p. 20.

¹⁶ GERCHUNOFF ALBERTO; op. cit., p. 6.

Sus propuestas quedarán atrapadas entre el discurso del pionero europeo y el eterno retorno centroeuropeo a los mitos del Mediterráneo y Oriente. Porque América del Sur funcionará, ideológicamente, como ese otro Oriente, o ese Sur de Goethe, de Nietzsche o de Kneubühler, en el que es posible trabajar por la Armonía definitiva.

El sur es el principio creador; todo lo que será nuevo, lo lleno de vida está hacia el Sur; yendo hacia la Luz; el Norte es la imagen de la Muerte, del congelamiento, de la oscuridad; la imagen del Sur es la transparente y clara luz del Sol que da la Vida. La Imagen del Norte es la de la nieve y el hielo, el frío y la fosilización, que aniquilan la vida; lo que será pesado y sin vida estará hacia el Norte; lo que quiere ser ligero(...)está hacia el Sur.¹⁷

La vigencia de esa imagen de Muerte y Oscuridad a la salida de la primera Posguerra transforma a toda Europa en Norte tenebroso. Ya no se salva ni el Nápoles de Goethe ni el Mediodía francés de Van Gogh. El lugar de la Verdad debe ser absolutamente Otro. Taut intenta revivir en Turquía, Ernst May en Kenia, Mendelsohn, Richard Kauffmann o Arie Sharon en Palestina.

Pero más que citar a Nietzsche o a Goethe, se nos ocurre que es Gombrowicz quien puede ayudarnos a explicar mejor el estado de ánimo de Acosta. El escritor y dramaturgo polaco Witold Gombrowicz (1904-1969) es un contemporáneo de Acosta en todos los sentidos. Invitado a la travesía del transatlántico "Chorbry" desembarca en Buenos Aires, como un conferenciante más de las decenas que acudían a aquella ciudad desde principios de siglo. El estallido de la Guerra y la rápida invasión de su patria lo llevan a iniciar un exilio de más de veinte años en Argentina, hasta su regreso a Europa en 1963. Su "*Diario I*" y "*Peregrinaciones Argentinas*" están muy lejos del estereotipo de los textos autobiográficos o el de los visitantes admirados por las magnitudes o las bellezas incorruptas de América. Y el hecho de que en la autobiografía de un inmigrante se puedan encontrar un buen número de claves para la interpretación explica, de nuevo, la imposibilidad de una única razón, de un solo origen, de la repetición de los mismos gestos que otros habían adelantado. Ni Acosta ni Gombrowicz llegan tras un periplo doloroso plagado de persecución y de hambre. Los dos hacen uso de un billete de primera en transatlántico, pero el viejo temblor nórdico convivirá siempre con ellos. Leamos al escritor polaco:

El frío viento del Sur ha barrido de Buenos Aires una masa de aire caliente y húmedo, y ahora sopla fluidamente, y ulula, silba, hace tintinear y crujir las ventanas, lanza al aire los papeles y provoca en los cruces de las calles una orgía de brujas invisibles. Este viento seudootoñal también me arrastra a mí y se precipita conmigo -siempre, empero, hacia el pasado-; tiene el privilegio de evocar en mí el pasado y a veces durante horas enteras me dejó llevar por él sentado sobre un banco de cualquier lugar. Allí, entre las ráfagas de viento, trato de conseguir lo inalcanzable y, sin embargo, tan deseado: evocar el Witold Gombrowicz de las épocas irremediadamente pasadas. He dedicado mucho tiempo a la reconstrucción de mi pasado, he establecido laboriosamente la cronología, he forzado la memoria hasta el límite buscandome a mí mismo como Proust, pero no hay nada que hacer, el pasado no tiene fondo y Proust miente...¹⁸

¹⁷ KNEUBÜHLER THEO: "Die Künstler und Schriftsteller und das tessin", en *Monte Verità*, AAVV, Venezia, 1975.

¹⁸ GOMBROWICZ WITOLD: *Diario I*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 135.

El discurso de Gombrowicz, dirigido vagamente a los círculos literarios polacos no oculta, en su aparente cotidianeidad y en el desorden propio de lo escrito de un día para otro, la angustia que comparte con Acosta: el inútil esfuerzo por recordar, la necesidad de buscar nuevos planos de armonía al margen de los artificios nostálgicos de los escritores eslavos y europeos. En el mundo literario de Gombrowicz, la desnudez se opone a lo que él llama "la Forma", al hombre prisionero de la Forma. En "Opérette" la acción ocurre en una pequeña corte de algún lugar de Europa, donde la única preocupación es seguir los dictados de la moda hasta que el viento de la historia arrasa con todo y aparece un nuevo gusto, el nazismo. La desnudez es allí el desmascaramiento y la búsqueda de la identidad. Cuando Gombrowicz intenta retratar a los habitantes de Buenos Aires en la década del Cuarenta:

...aquí la belleza no solo no es nada anormal, sino que precisamente es la encarnación de la buena salud y del desarrollo medio, es el triunfo de la materia y no la revelación de Dios(...).es, por lo tanto, una belleza totalmente laica, carente de gracia divina y sin embargo, al estar por su esencia ligada a la gracia y a lo divino, resulta tanto mas electrificante tomada como una renuncia(...) Lo mismo que ocurre con la belleza ocurre con la forma(...) es un país de forma precoz y fácil, por aquí se ven poco esos dolores, caídas, suciedades, tormentos que solo acompañan a la forma que se perfecciona poco a poco y con esfuerzo(...) No sienten asco..., no se indignan...,no condenan..., no se avergüenzan...tanto como nosotros. Ellos no han vivido la forma, no han conocido su drama.¹⁹

Europa, con sus ritos, con su retórica, con lo que Nietzsche definía como "sedosas traiciones", sus jerarquías, su vivencia del drama es siempre el otro extremo de la comparación. Frente a la mansedumbre, a la ineficacia de lo bello y cotidiano del americano Buenos Aires, Gombrowicz no oculta su "rappel a l'ordre" centroeuropeo y se pregunta

¿Es una masa que todavía no ha llegado a ser un pastel, es sencillamente algo que no tiene una forma definitiva, o bien es una protesta contra la mecanización del espíritu, un gesto de desgana o indiferencia de un hombre que aleja de sí mismo la acumulación demasiado automática, la inteligencia demasiado inteligente, la belleza demasiado bella, la moralidad demasiado moral? En este clima, en esta constelación podría surgir una verdadera y creativa protesta contra Europa, si...,si la blandura en -contraste un método para hacerse dura..., si la indefinición pudiese convertirse en un programa, o sea, en una definición.²⁰

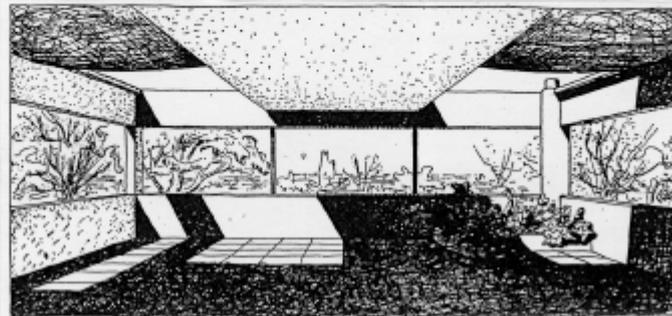
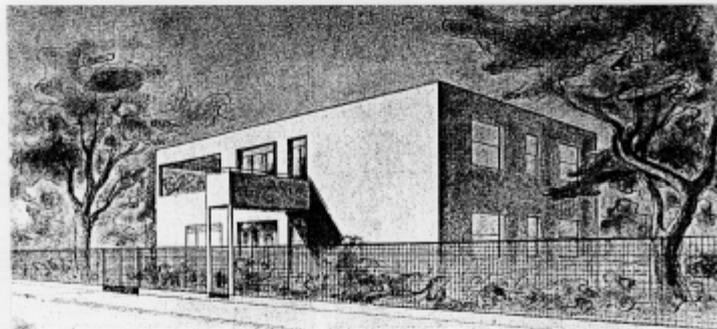
O sea, nuevamente, siendo Europa. Tampoco es desde un discurso romántico, melifluido, admirado o agradecido que Acosta encara su relación con el lugar de adopción. El espíritu sistemático, el carácter casi áspero de su discurso, similar a los "rappel a l'ordre" de Mies a su llegada a América o los de Lubetkin en Inglaterra, caracteriza la forma de aproximarse de Acosta.

Los adelantos técnicos, la expansión progresiva de la industria, la carestía de los terrenos, han llegado a romper la costra del medio estancado de la arquitectura. Pero en esta introducción de los nuevos elementos no llega a modificarla sustancialmente. Es impuesta por factores ajenos a ella misma, es tolerada por el arquitecto. Algunos precursores, pese a sus grandes méritos, no exceden los límites de una reforma técnica y estética. No llegan a abordar los aspectos sociales y económicos del problema de la habitación...²¹

19 GOMBROWICZ WITOLD; op. cit., p. 129.

20 GOMBROWICZ WITOLD; op. cit., p. 130.

21 ACOSTA, WLADIMIRO; " Vivienda mínima", en *Nuestra Arquitectura* n° 62, Buenos Aires, Septiembre 1934, p.43.



Izquierda sup.: Casa del escritor A. G. , perspectiva axonométrica mostrando las fachadas N. y O. (Wladimiro Acosta, 1931).

Izquierda cent.: Casa del escritor A. G. , perspectiva mostrando las fachadas S. (a calle) y E.(Wladimiro Acosta, 1931).

Izquierda inf.: Casa del escritor A. G. , perspectiva terraza. (Wladimiro Acosta, 1931).

Desde un discurso igualmente tajante, Acosta, bajo una envoltura tejida apasionadamente de razones y de fórmulas, demuestra la superficialidad de quienes juegan con las cartas trucadas de referencias estilísticas que no se justifican racionalmente. Salvo sus primeros contactos con Prebisch -en cuyo estudio colabora breve tiempo- y con Scott- en cuya revista escribe- Acosta se establece en un área ideológica apartada de los "modernos" locales.

El material sobre el que Acosta centra sus preocupaciones técnico-estéticas, y mediante el cual desarrolla la investigación comenzada en Berlín, es la Luz. Acosta encuentra sus razones principales en el continuo movimiento de la sombra, en la condición de ligereza que éste provoca sobre los planos y en el dominio de la caja arquitectónica sobre el espacio que la enfrenta.

3. Las casas Helios

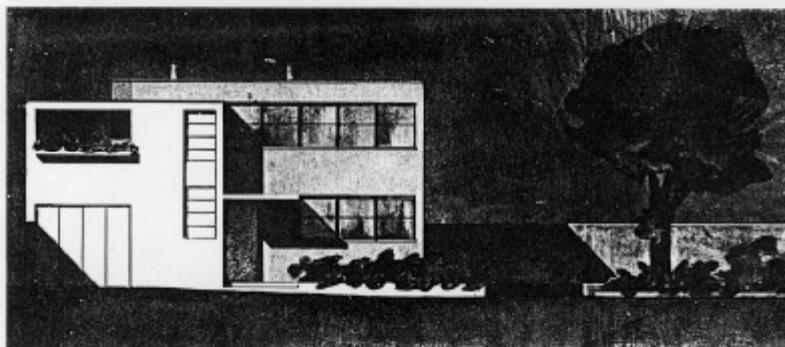
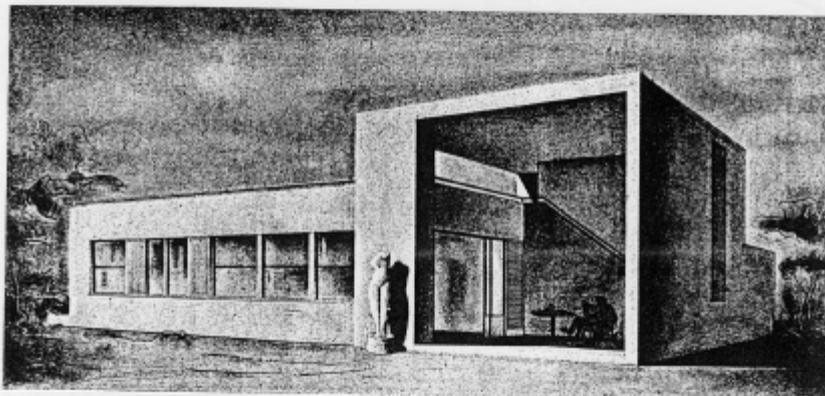
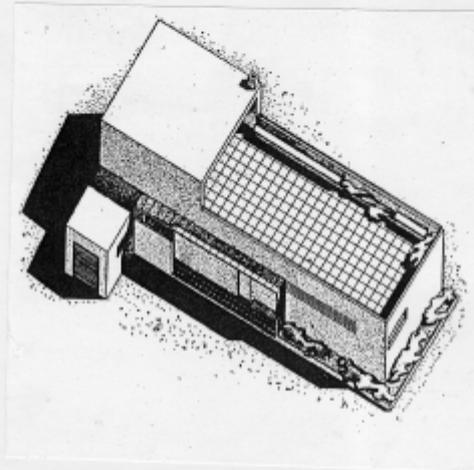
En el capítulo "*Vivienda y clima*" el autor describe sus nuevas condiciones de actuación y reflexiona sobre la inadecuación de los reglamentos de construcción vigentes o la repetición acrítica de los modelos europeos. Define su ámbito de actuación, que es Buenos Aires, -el "clima urbano porteño"- y arremete contra su trazado y su falta de arbolado, centrándose en temas de acondicionamiento y de orientación. No hay consignas de estilo: *Un "parti pris", una consigna incondicional, como el verticalismo o el horizontalismo de las ventanas, resultan así absurdas.*²²

Aquí comienza a desarrollarse la investigación de las casas "Helios". Acosta ensaya durante varios años con modelos de control solar en base a cornisas, aleros y parantes verticales, que culminan en la definición de un prototipo con un gran frente orientado al Norte, con sus aberturas protegidas por una combinación de voladizos de gran saliente (2 metros como mínimo) y 4,50 a 6 metros de altura, que completa con unos muros colocados perpendicularmente a la fachada. Acosta ilustra estos textos con una docena de ejemplos de casas realizados entre 1930 y 1935 situadas en terrenos amplios dentro de la temática de la casa suburbana sobre la que se han adelantado elementos en el capítulo IV.

Los proyectos siguen el mismo esquema de presentación de la serie anterior: plantas, alzados y axonométricas a la misma escala, a los que Acosta agrega en algunos casos perspectivas cónicas peatonales e interiores, evidenciando una inicial preocupación por la percepción de los espacios resultantes.

Se trata de proyectos de casas de gran superficie (el de menor superficie correspondiente a la pequeña casa en Luján tiene 100 m²), sin condiciones urbanísticas o preexistencias que considerar, en los que las descripciones se refieren casi exclusivamente a las soluciones adoptadas frente al clima de la región. Tras esa aparente objetividad, surgen cada vez con mayor intensidad unas formas que, siendo al principio subsidiarias en la composición acaban representando por sí solas a la arquitectura de Acosta.

²² ACOSTA WLADIMIRO; *Vivienda y Ciudad. Problemas de Arquitectura Contemporánea*, op. cit., p. 27.

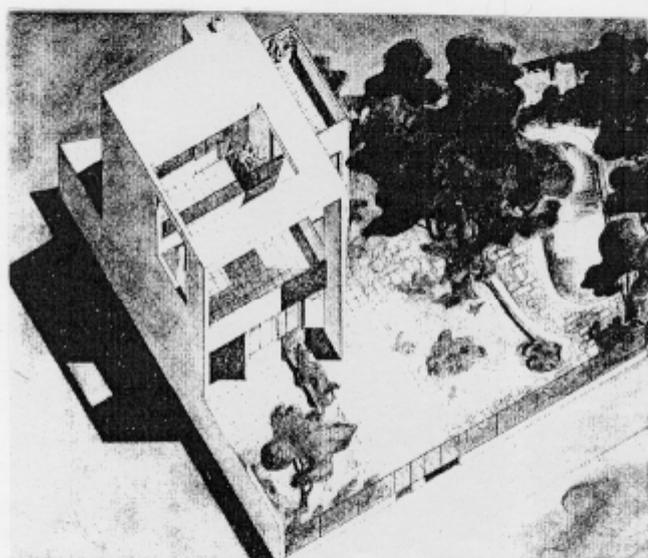
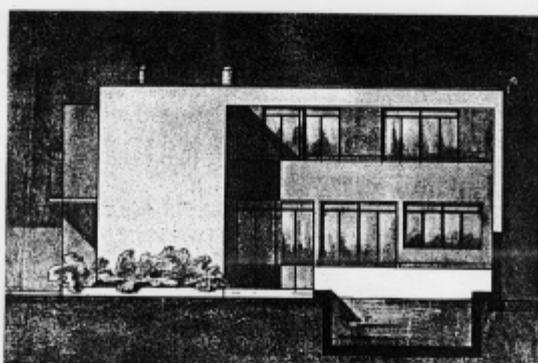
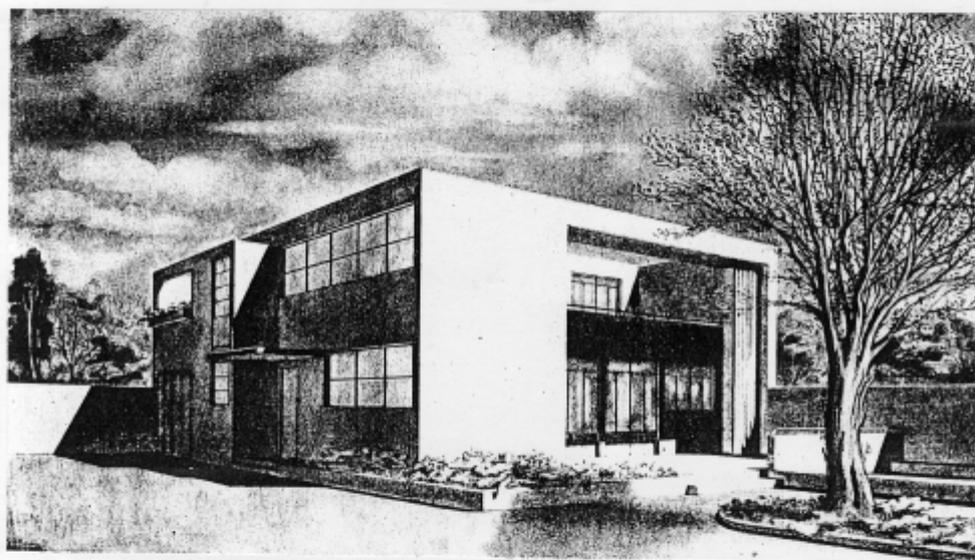


Izquierda sup.: Casa de campo en los alrededores de Buenos Aires, perspectiva axonométrica mostrando las fachadas S.O. y S.E. (Wladimiro Acosta, 1932).

Izquierda cent.: Casa de campo en los alrededores de Buenos Aires, perspectiva mostrando las fachadas N.E. y N.O. (Wladimiro Acosta, 1932).

Derecha sup.: Casa del escritor A. G., plantas baja y alta escala aprox.: 1:20 (Wladimiro Acosta, 1931).

Derecha inf.: Casa de campo en los alrededores de Buenos Aires, planta escala aprox.: 1:200 (Wladimiro Acosta, 1932).



Izquierda sup.: Casa en los alrededores de Buenos Aires, perspectiva mostrando las fachadas N, y O. (Wladimiro Acosta, 1933-34).

Izquierda cent.: Casa en los alrededores de Buenos Aires, alzado N. (Wladimiro Acosta, 1933-34)

Izquierda inf.: Casa del Dr. J. B., perspectiva axonométrica mostrando la medianera E. y la fachada N. (Wladimiro Acosta, 1934-35).

Derecha sup.: Casa en los alrededores de Buenos Aires, plantas baja y alta escala aprox.: 1:200 (Wladimiro Acosta, 1933-34).

Derecha inf.: Casa del Dr. J. B., plantas baja y alta escala aprox.: 1:200 (Wladimiro Acosta, 1934-35).

A lo largo de esta investigación tipológica, en la que ya se abandona el escolástico programa de la "vivienda para un artista" o "vivienda con atelier" propio de la época berlinesa, Acosta parece concentrarse en un programa destinado a profesionales, intelectuales o empresarios, burguesía urbana en busca de refugio de sus tareas en la gran ciudad. Reemplaza así el atelier por el estudio, la biblioteca, el escritorio, o el parloir. Pese a la aparente libertad de los ejercicios, no hay en ellos énfasis en la standarización ni en los temas estructurales, y los esquemas de distribución presentan configuraciones diferentes en todos ellos.

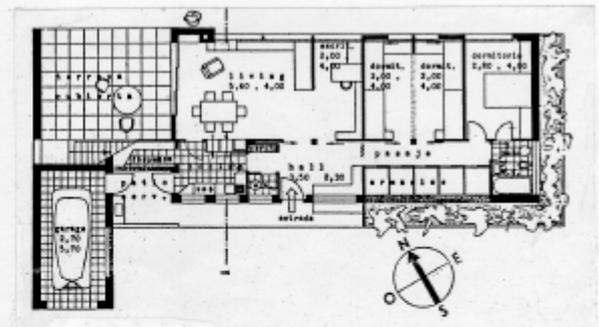
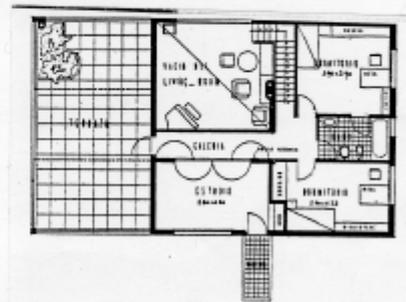
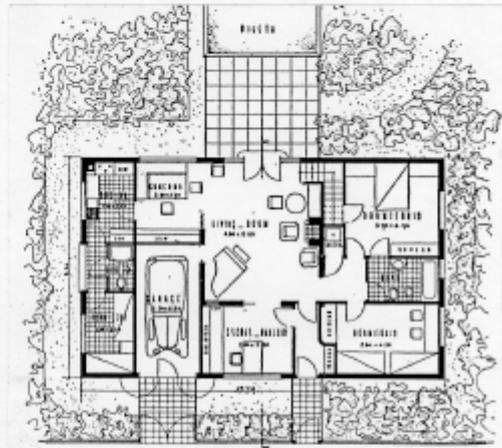
Los interiores giran en torno a la actividad del comedor. Allí ocurren los episodios más importantes que Acosta destina al habitante de sus casas. A lo ya comentado del espacio asociado en el exterior, se le agregan los cambios de altura, las escaleras, los balcones interiores y los dispositivos para transformar el espacio. Los dormitorios son colocados, siguiendo a Klein, normalmente alineados a lo largo de un corredor, acabado en un servicio, y siempre aparecen vinculados a un balcón terraza.

Pero el tema que define con más claridad esta serie de casas es su colocación en el terreno, el hecho de estar apoyadas sobre él y "orientadas", un concepto que no solo se refiere a lo explicado por Acosta sino que tiene un claro sentido escenográfico. Se debe recordar aquí que en sus años de Alemania y en los primeros tiempos en la Argentina, Acosta trabaja precisamente como escenógrafo. Este concepto llevado al límite puede verse en la "Casa del Escritor A.G." de 1931, en la "Casa de campo en los alrededores de Buenos Aires" de 1932 y en la "Residencia en los alrededores de Buenos Aires" de 1933.²³

La supresión de la planta baja libre y de los locales de servicio es el mecanismo previo para hacer posible esta nueva relación. La tradición del basamento, como lleno o como hueco, es inmediatamente detectada como enemiga de su discurso artístico-social, mas que como parte del discurso higienista. Ya hemos comentado en los ejemplos berlineses la complejidad de los mecanismos que plantea Acosta para relacionar su Arquitectura con la Naturaleza. Aquella jamás aparece sumergida o sometida, sino que es a ésta a la que se le otorga un lugar en la casa. No hay salida al exterior sino a través de un espacio intermedio, definido por el lenguaje de Acosta.

En la *Casa del escritor A.G.*, Acosta despliega, en contacto con el exterior, tres mecanismos diferentes: el pequeño balcón que cubre el acceso, la terraza en contacto con los dormitorios del segundo nivel y un patio demarcado por una estructura metálica. Los dos últimos permiten ser cerrados horizontalmente mediante toldos. En torno a la casa, la Naturaleza aparece representada por un desorden casi salvaje y oscuro de plantas y árboles.

En la *Casa de Campo de los alrededores de Buenos Aires*, el espacio semicubierto adosado lateralmente a la casa, ocupa la tercera parte de su fachada. Su suelo está ligeramente elevado respecto del nivel del jardín. El dibujo recuerda al que comentábamos al principio. Otra vez se nos muestran tres ámbitos: la naturaleza en la cual Acosta solo aventura una escultura próxima a la casa, el apaisado y monótono volumen de la casa, y el gran espacio semicubierto, cuyo hueco es un cubo perfecto en negativo. En el interior, otro oscuro personaje lee el periódico en soledad. Nueva negación de lo salvaje, que queda fuera, amenazando a convertir en estatuas a quienes se animen a penetrarlo.

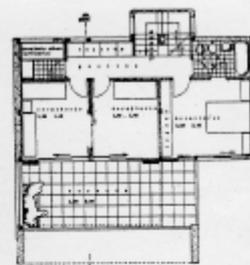
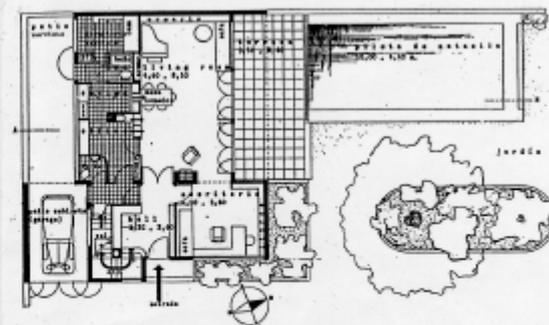
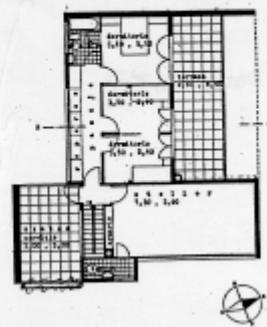


²³ Ver *Nuestra Arquitectura* nº 26, Buenos Aires, Septiembre de 1931, y ACOSTA WLADIMIRO, *Vivienda y Ciudad. Problemas de Arquitectura Contemporánea*, op. cit., pp.39-45.

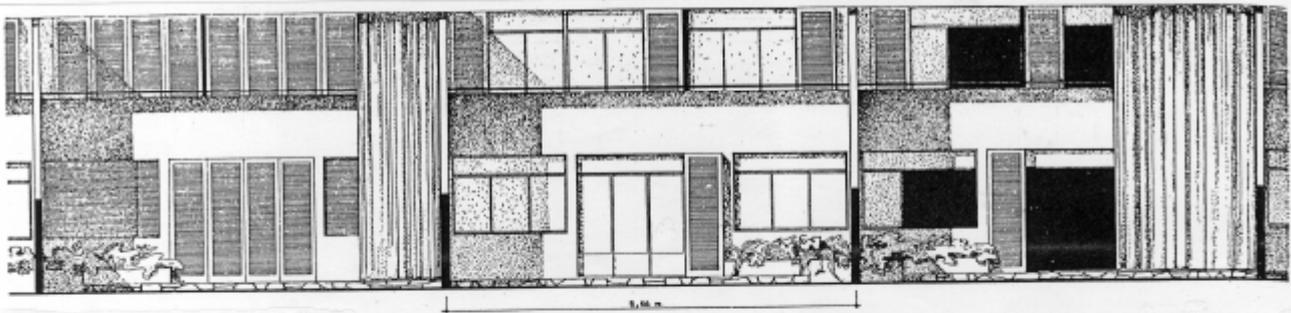
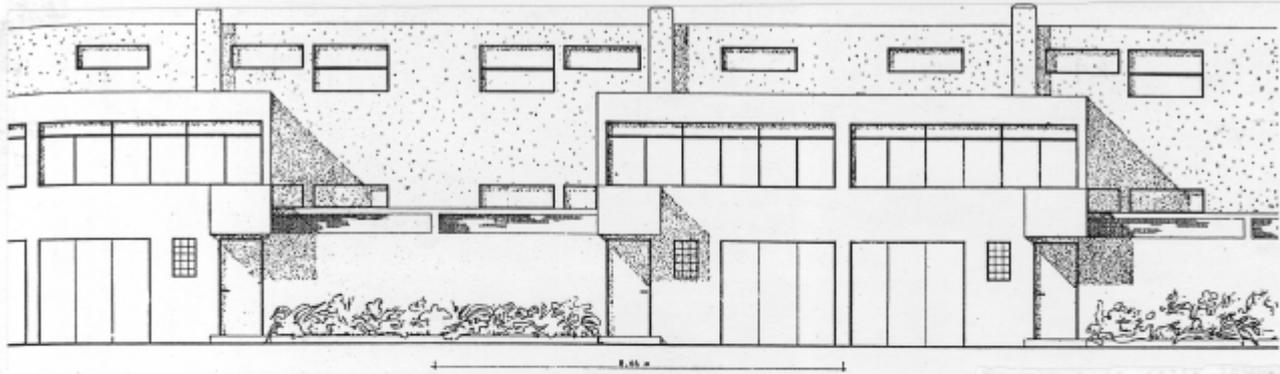
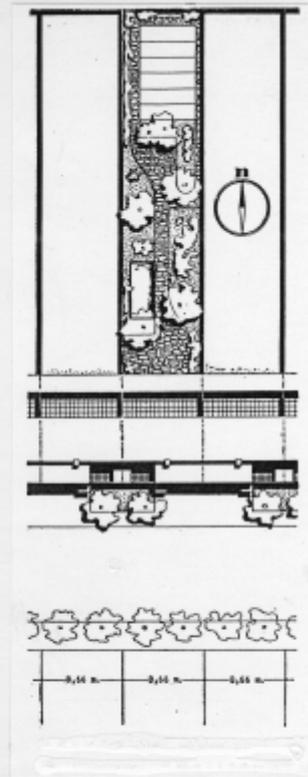
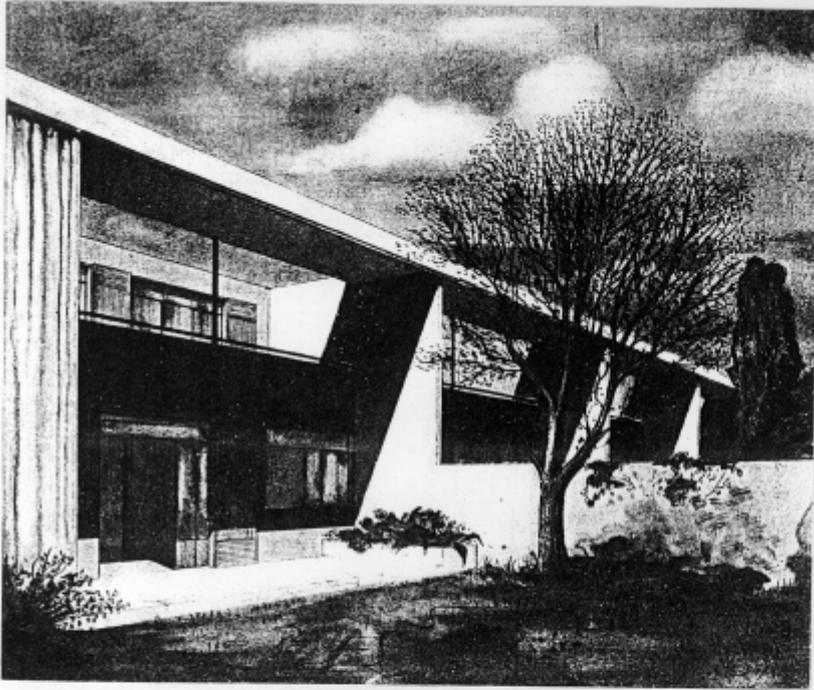
En el proyecto de 1934, *Residencia en los alrededores de Buenos Aires* y también en la *Casa del Dr. J.B.* en San Isidro, de 1935, se puede ver todavía el enfrentamiento entre los dos lenguajes utilizados por Acosta: el que trae consigo de sus años de formación y el que representa su visión de una arquitectura para Buenos Aires. De un lado, el retorno de los cubos entrelazados y de otro, el gesto clásico y sereno de la boca de la escena, paso previo para la completa definición de las casas Helios. En el brevísimo texto, de la memoria adjunta, Acosta dice:

La terraza, frente a los dormitorios, puede servir como un gran dormitorio abierto. El toldo horizontal y la cortina vertical permiten graduar la exposición al sol, viento, lluvia. La losa que protege el toldo defiende asimismo el living del piso bajo de los rayos solares verticales del verano, aunque no impide por su colocación a gran altura (6 mts), el acceso de los oblicuos del invierno. En este mismo dispositivo se basa la disposición de las viviendas tipo "Helios" ²⁴

¿Qué significa esta vulgaridad, este tecnicismo? ¿Qué explica de la arquitectura de Acosta? Recordemos el título de su primer libro *Vivienda y Ciudad*, y recordemos también el rechazo de Acosta a esa tranquila aceptación de los hechos que veía en los arquitectos de Buenos Aires. Solo en los márgenes de ese sistema, solo allí donde las ataduras jurídico-matemáticas de la propiedad son más débiles, solo en el suburbio residencial, pero solo en cuanto parte integrante de la topografía de la ciudad, se puede crear un nuevo escenario desde el que enviar nuevos mensajes. Situado el lugar, hacen falta dos operaciones: reconocer sus valores esenciales y transformarlo en Arquitectura. Acosta sublimiza todos los valores en uno solo, el más eterno: la Naturaleza, pero no como un wrightiano territorio sobre el cual proyectar sus espacios sino a través del rasgo que Acosta siente como más importante, y al vez, el más abstracto: el Clima. Acosta encuentra así el fundamento para una arquitectura sin estilo, por lo tanto sin tiempo, eterna como la Naturaleza. Esta es la operación fundamental de Acosta: construir un comienzo, una acumulación de razones originarias, un espacio en donde arraigarse hasta sentirse fundador, situado en algún lugar entre las orillas de la ciudad y las orillas del Universo del que provenía. Por ello las casas Helios están pensadas en principio como sistema a propagarse industrialmente y no como manifestación de prestigio intelectual o económico.



²⁴ ACOSTA WLADIMIRO; *Vivienda y Ciudad. Problemas de Arquitectura Contemporánea*, op. cit., p.43.



Izquierda sup.: Viviendas tipo "Helios A", perspectiva y planta de una posible agrupación. (Wladimiro Acosta, 1933).
 Izquierda cent.: Viviendas tipo "Helios A", alzado S. a calle (Wladimiro Acosta, 1933).
 Izquierda inf.: Viviendas tipo "Helios A", alzado N. a jardín (Wladimiro Acosta, 1933).

Derecha sup.: Viviendas tipo "Helios A" y Viviendas tipo "Helios B", comparación entre las plantas bajas escala aprox.: 1:175 (Wladimiro Acosta, 1933).
 Derecha inf.: Viviendas tipo "Helios A" y Viviendas tipo "Helios B", comparación entre las plantas altas escala aprox.: 1:175 (Wladimiro Acosta, 1933).

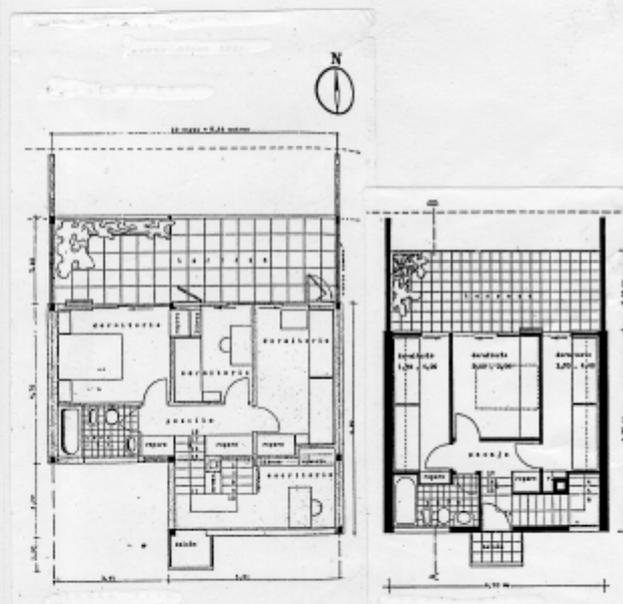
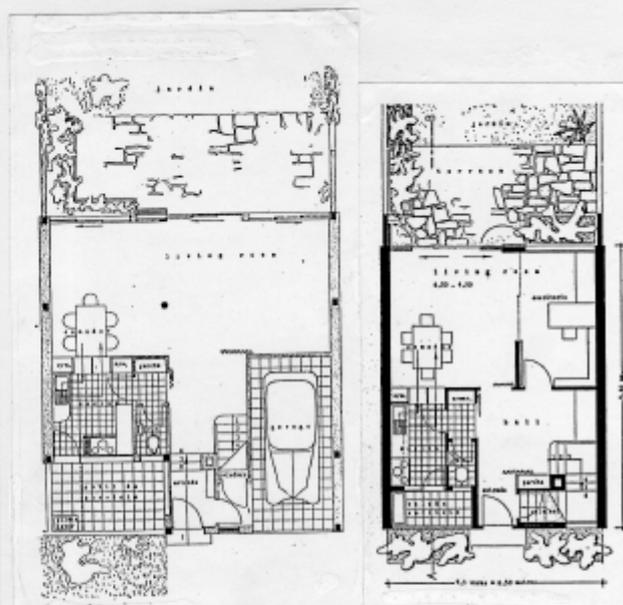
Acosta desarrolla cinco tipos de casas Helios, todas ellas agrupables linealmente, participando de estructuras mayores, y suponiendo una concepción urbanística alternativa, muy próxima a las *siedlungen*. Los cinco tipos aparecen en dos generaciones: las que se apoyan sobre el terreno o las que dejan la planta baja absolutamente libre. Las primeras se diferencian por el ancho de la parcela. El tipo A, de 100 m², al tener 8,66 mts de ancho se propone como una de las versiones de Acosta para los límites parcelarios existentes en la ciudad. El tipo B de 85 m² y con 6,50 de ancho se proyecta como modelo a utilizar exclusivamente en el marco de un planteo urbanístico más amplio, donde las parcelas pudiesen adoptar un ancho menor. Las segundas, denominadas I, II, y III tienen una misma disposición básica, pero su ancho y la cantidad de habitaciones varía según el ancho adoptado de acuerdo al número de habitantes: 5, 6.50 y 8.66 mts.

Estas viviendas se disponen en tiras de largo variable, sobre un suelo de uso público, adonde se han segregado los usos peatonales y vehiculares del terreno. Las cajas de escaleras situadas regularmente conducen a los habitantes a unas galerías cubiertas desde donde se accede a las casas. La disposición de esta galería cubierta recuerda a la que sugiere el prototipo de de Otto Haesler en la Berliner Bauausstellung de 1931.

En un artículo publicado en setiembre de 1934, Acosta se refiere a dos proyectos de Haesler: las *siedlungen* de Kassel y de Celle²⁵, que no responden al modelo exhibido en la exposición berlinesa, quizás desconocido por Acosta. Es evidente, de todas maneras, que esta disposición formaba parte de la discusión europea desde mediados de la década del Veinte, y que en los materiales del CIAM de Frankfurt aparecían ejemplos de este tipo, como así también en la entrega del n° 4 de la revista *Das Neue Frankfurt*, de 1930 adonde Ernst May discute el problema bajo el título de "*Hochbau oder Flachbau*".

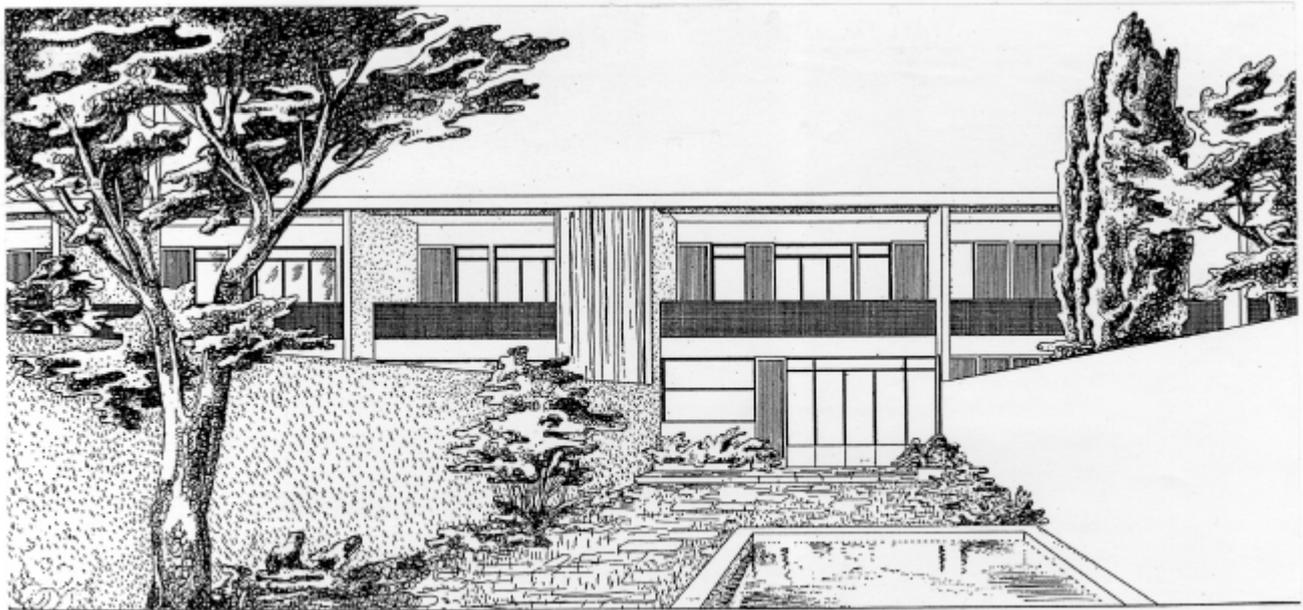
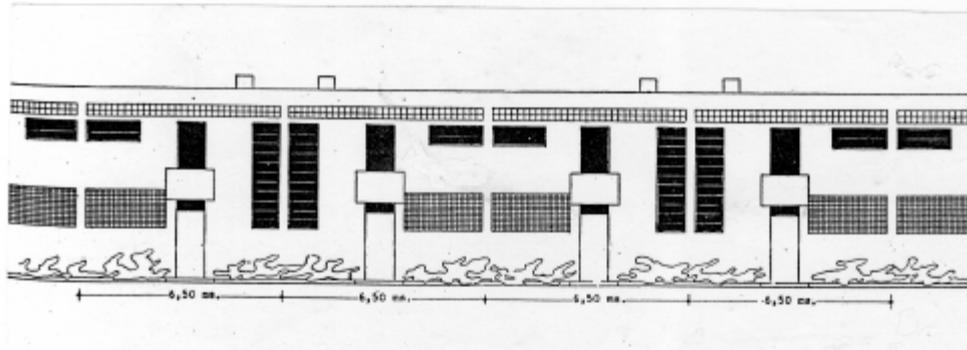
O sea que volvemos al principio, al mecanismo, a la anhelada precisión. Esto es verdad en la planta alta y también lo es en el alzado del frente sud, que corresponde al rosario formado por la sucesión de bloques verticales y corredores. Pero en la planta baja y en la fachada norte, la noción de ajuste mecánico desaparece. Primero, porque el living-comedor aparece vacío y disponible para cualquier actividad, no condicionada por otro mobiliario que el de la zona próxima a la cocina; y segundo, porque el orden que dibujan la marquesina y los grandes telones no es el de la "geometría precisa"²⁶ de la *Neue Sachlichkeit* sino el de una geometría más antigua y clásica. Su operación no consiste en horadar un volumen sino en presentar un hueco, activo, significativo, eterno, no provisional, monumental, escenográfico a una escala mayor aún que las de los primeros esbozos proto-Helios. La marquesina anula todo accidente, toda irregularidad, todo posible cambio, encerrándolo en un orden superior, preservando la forma final del edificio. Desaparece así toda tensión en el interior de ese volumen alargado e indeformable, pero al mismo tiempo flotante sobre la llanura pampeana, sobre el Infinito.

No será ése el destino final de las casas Helios, cuyos principios rectores se aplicarán y madurarán sobre una serie de casas individuales construídas en los suburbios de Buenos Aires y en ciudades de Argentina y Uruguay. Algunos de estos proyectos construídos se publican en *Nuestra Arquitectura* en 1939, 1943 y 1946, y en su casi totalidad aparecen en el libro *Vivienda y Clima*, compilado por su mujer, Telma Reca junto a un grupo de colaboradores entre los que Reca destaca a Ruben Movía y Arnoldo Gaité. El libro recoge textos



²⁵ ACOSTA WLADIMIRO; "Vivienda mínima", en *Nuestra Arquitectura*, op. cit., pp. 41-43.

²⁶ Ver: GRANELL ENRIQUE; "Retrato de Otto Haesler en su casa de Celle" en *2ª Construcción de la Ciudad* n°22, Barcelona, Abril 1985.



Izquierda sup.: Viviendas tipo "Helios B", alzado S. a calle.(Wladimiro Acosta, 1933).

Izquierda inf.: Viviendas tipo "Helios B", alzado N, a jardín (Wladimiro Acosta, 1933).

jamás publicados y atesorados por Acosta desde 1946 a 1967, fecha de su muerte. De los textos publicados, dos hablan de las relaciones entre Acosta y la Arquitectura Moderna, tres sobre Arquitectura y Clima, uno sobre standarización y otro sobre la vivienda vernácula. Nos interesan los dos primeros, en los que Acosta se ocupa de su, pocas veces mencionada, formación anterior a su paso por Alemania:

Inicié mis estudios de arquitectura en Rusia (1914), donde imperaba la escuela más clásica de Europa, cabe decir en su expresión mas sólida y depurada. Asimilábamos allí la "clásica" italiana en sus expresiones mas puras. Las obras de Serlio, Scamozzi, Palladio no eran familiares. En 1918 continué mis estudios en Roma, donde me gradué en 1922 y trabajé allí hasta 1922(...) La tendencia de la arquitectura que imperaba en Italia, comparada con la "clásica" italiana que había aprendido a venerar en Rusia, parecía haber perdido la pureza y laconismo de ésta, y haberse convertido en una mezcla espuria de un tardío Barroco con un "Jugendstil" muy doméstico.²⁷

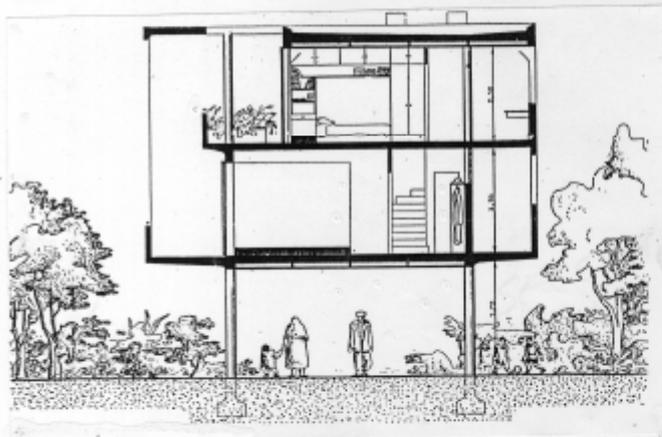
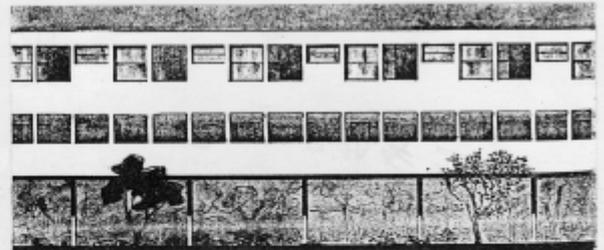
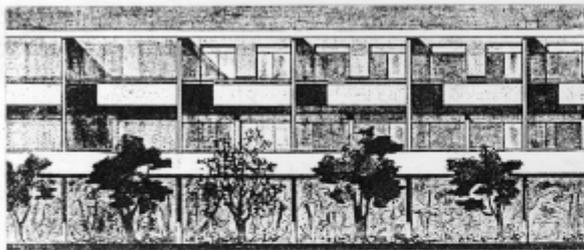
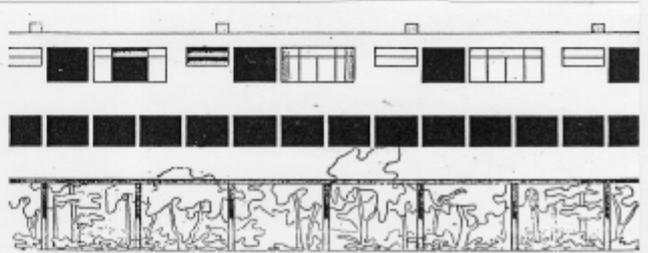
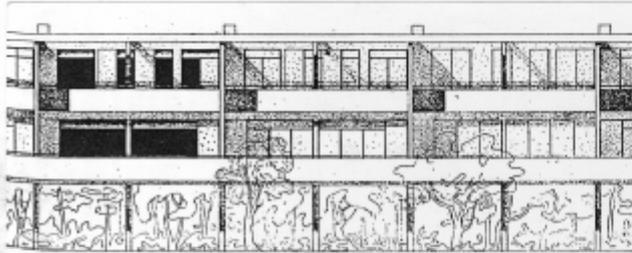
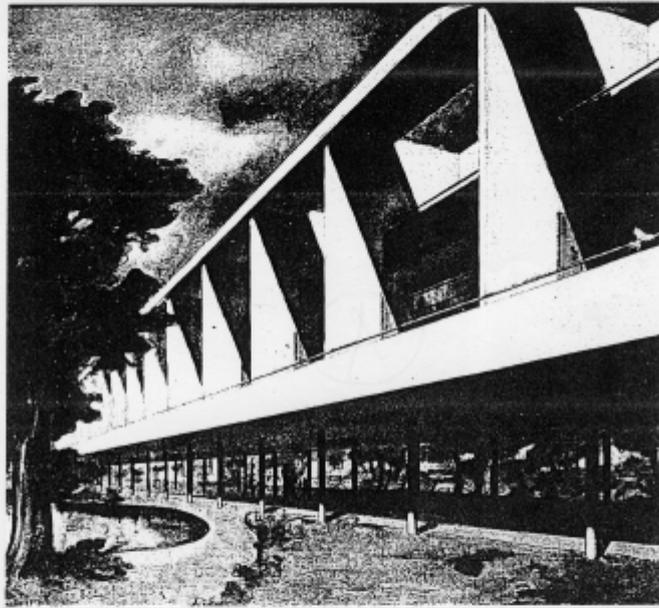
Tras explicar el proceso de la *Neue Sachlichkeit*, cuya evolución hemos comentado largamente más arriba, sugiere una crítica a los sucedido con la actividad contemporánea. El título ya muestra sus intenciones: "Arquitectura moderna, nueva arquitectura ¿Reforma funcional radical, estilo o moda?"

...La concepción de una arquitectura estrictamente utilitaria y simplemente limada de formas falsas y decoraciones superfluas resultó a su turno un anacronismo. Evidentemente, un programa tan negativo no bastaba; se imponía la formulación de un programa positivo. No una arquitectura "libre de algo", sino una arquitectura "libre para algo"²⁸

En la Arquitectura Moderna al pensamiento negativo, a la tarea destructiva de eliminación de toda retórica había sucedido la utilización de la desnudez como nuevo forma de ornamento. Por lo tanto Acosta reclama un propósito, una dirección, la búsqueda de un "algo". Destruir y construir en el mismo acto, en el mismo lugar, en el interior del propio arquitecto, de su nuevo Yo, que ha descubierto con Gombrowicz que Proust miente y que "el pasado no tiene fondo". Acosta no reclama un nuevo Caos originario, sino una nueva Armonía. No es casual que en los escritos recogidos en *Vivienda y Clima* no vuelva tanto sobre los temas alemanes sino sobre la "pureza y el laconismo" de la "escuela más clásica de Europa" adonde comenzó sus estudios de arquitectura en Odessa.

²⁷ ACOSTA, WLADIMIRO; *Vivienda y Clima*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1984, p. 13.

²⁸ ACOSTA WLADIMIRO; *Vivienda y Clima*, op. cit., p. 19.



Izquierda sup.: Casas colectivas "Helios" montadas sobre pilares (Wladimiro Acosta, 1934).

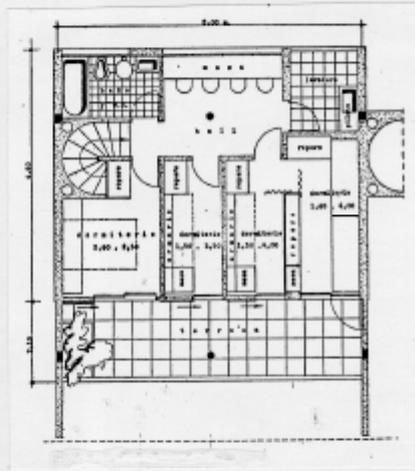
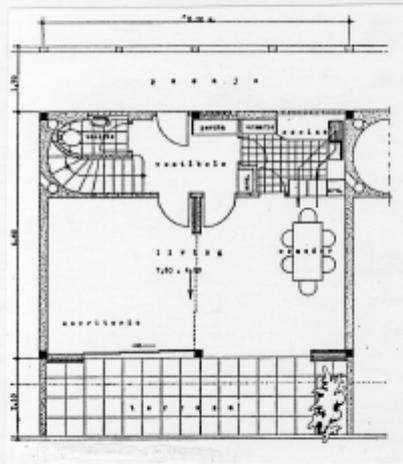
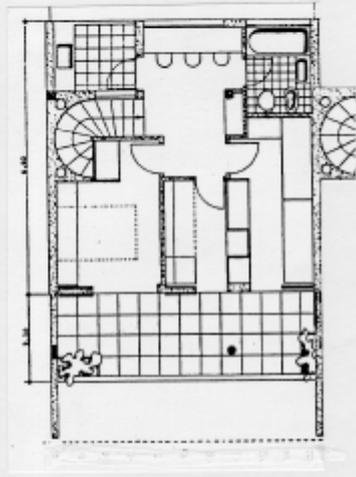
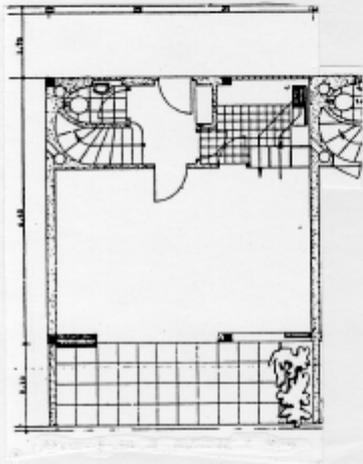
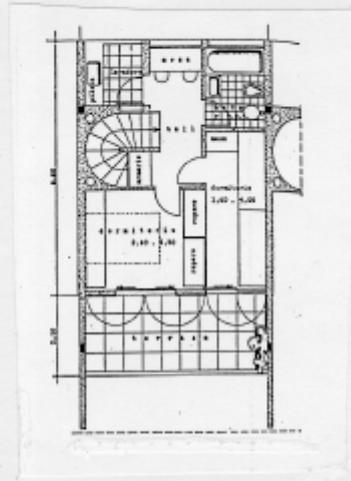
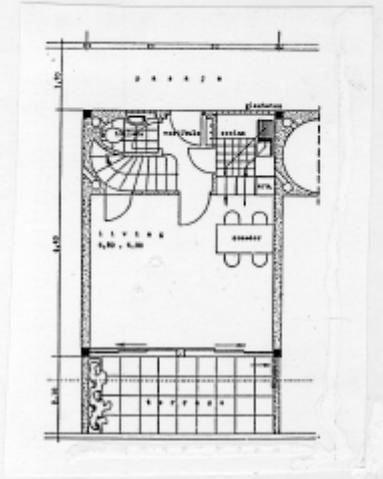
Izquierda cent.: Casas colectivas "Helios" montadas sobre pilares: 1) Alzados N. y S. "Tipo I". 2) Alzados N. y S. "Tipo II". (Wladimiro Acosta, 1934)

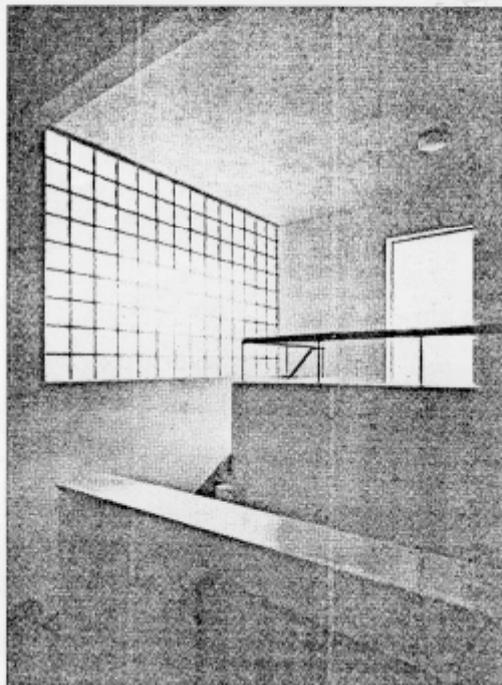
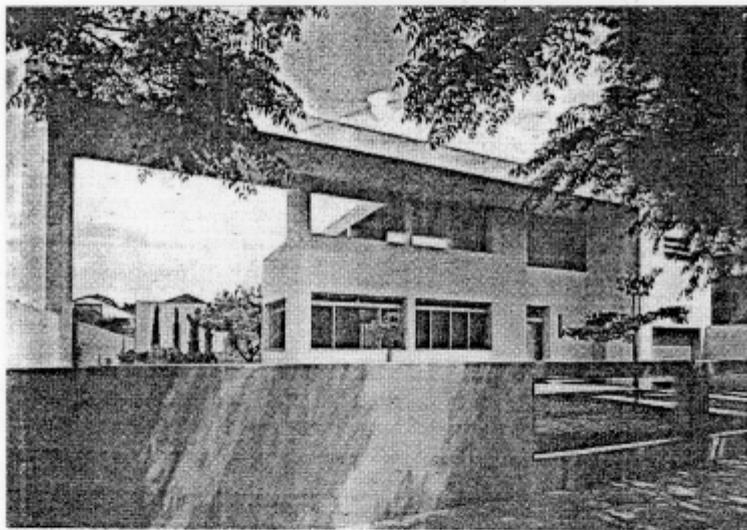
Izquierda inf.: Casas colectivas "Helios" montadas sobre pilares, sección tipo (Wladimiro Acosta, 1934).

Derecha sup.: Casas colectivas "Helios" montadas sobre pilares, "Tipo I". Planta escala aprox.: 1:150 (Wladimiro Acosta, 1934).

Derecha cent.: Casas colectivas "Helios" montadas sobre pilares, "Tipo II". Planta escala aprox.: 1:150 (Wladimiro Acosta, 1934).

Derecha inf.: Casas colectivas "Helios" montadas sobre pilares, "Tipo III". Planta escala aprox.: 1:150 (Wladimiro Acosta, 1934).





Sus tres casas en los alrededores de Buenos Aires se explican en continuidad con el origen que hemos situado en las primeras experiencias, ya comentadas, situadas al comienzo de la década del Treinta. Los proyectos de las casas Newmann, Coppola-Stern y la Casa de la calle Pampa son de finales de la misma década. En el libro, compilado por Reca, se las coloca al lado de la Casas Jan, Casp y Pillado, situadas en La Falda, Santa Fe y Bahía Blanca.²⁹

Las tres casas de Buenos Aires mencionadas se ubican en solares, que constituidos por la agregación de dos o más parcelas típicas presentan una forma rectangular de ancho variable entre 20 y 25 mts.

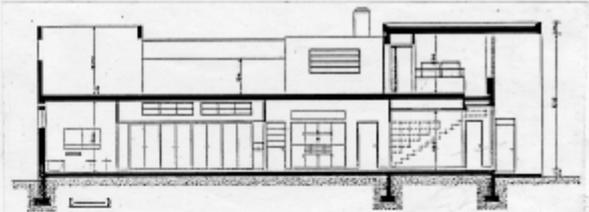
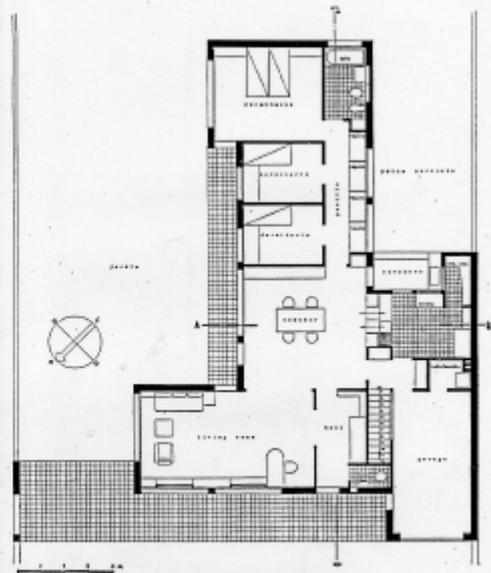
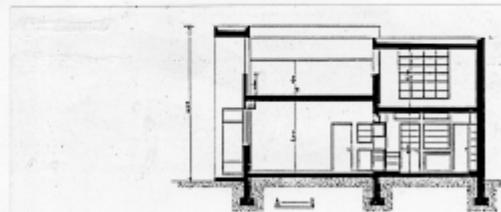
La Casa Newmann, construida en 1939, responde a un programa de vivienda para una familia de cuatro miembros. Es la más pequeña de las tres y se desarrolla fundamentalmente en planta baja. En la memoria que acompaña la documentación de la casa publicada por *Nuestra Arquitectura* de setiembre de 1939, dice Acosta:

La conformación arquitectónica característica de la edificación contemporánea local- frentes lisos, perfectamente planos, grandes ventanales- representa en realidad una asimilación de las formas creadas por la arquitectura moderna de Europa central y septentrional, es decir, por una arquitectura surgida en otras condiciones de suelo y clima. En ello reside su punto vulnerable.

En efecto, si en un clima con verano suave e invierno riguroso el máximo asoleamiento constituye una necesidad vital, en nuestras condiciones climáticas- hablo de la provincia de Buenos Aires y el Litoral- con un invierno relativamente benigno y un verano caluroso, esos frentes lisos durante seis meses resultan desprovistos de protección contra el exceso de calor solar. En otras palabras, podría decirse que la edificación moderna resulta aquí confortable tan solo durante una mitad del año.³⁰

En lo citado y en el resto de la memoria de un par de páginas predomina el criterio de demostración científica del diseño de la casa, prescindiendo de cualquier aspecto "heroico" en un discurso claramente dirigido a los "modernos". Ahora ya no son solamente esquemas y perspectivas: el proyecto se presenta con una abundante material fotográfico, en el que reitera el mismo ángulo de la casa fotografiado a distintas horas del día. Al fondo de las fotografías publicadas se perciben las casas vecinas, realizadas en el neo-Tudor predominante sobre las otras variantes pintoresquistas de la década del Veinte, contra las que se destaca la cualidad de la dureza del gesto de Acosta. Acosta publica además nueve esquemas de asoleamiento del frente noroeste, separados en solsticio de verano, equinoccio y solsticio de invierno.

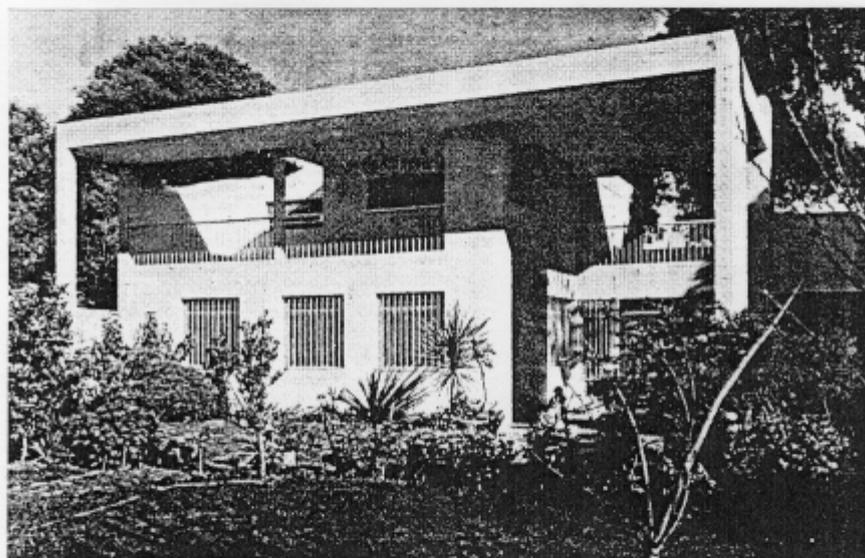
El edificio presenta dos grandes voladizos: uno que atraviesa todo el ancho del terreno y otro que se dirige hacia atrás. Las viseras se apoyan de un lado sobre cuerpos macizos que presentan un canto importante hacia el observador y del otro, sobre un muro de ancho igual a la losa y perpendicular a la dirección de las mismas, que vuelan cubriendo parcialmente la superficie de las terrazas. De este modo, la obra muestra en realidad, dos grandes pórticos: uno hacia la calle y otro hacia el jardín. Se produce así un juego-similar al del que habíamos visto en el proyecto de 1932, *Casa de campo en los alrededores de Buenos Aires*, signado por la omnipresencia de los grandes trilitos. El efecto reverberante que parece producir las gruesas losas que flotan recomponiendo el orden duplica visualmente al volumen útil de la casa.



Izquierda: Casa Newmann en Villa del Parque, vistas de la fachada N.O. e interior (Wladimiro Acosta, 1939).
Derecha: Casa Newmann en Villa del Parque, planta baja y secciones escala 1: 200 (Wladimiro Acosta, 1939).

29 ACOSTA WLADIMIRO, *Vivienda y Clima*, op. cit., y *Nuestra Arquitectura* n° 122, Septiembre 1939, n° 168, Julio 1943 y n° 202, Mayo 1946.

30 ACOSTA WLADIMIRO, "Vivienda tipo Helios en Villa del Parque" en *Nuestra Arquitectura* n° 122, Buenos Aires, Septiembre 1939, p. 303.



Izquierda: Casa Cópola-Stern en Ramos Mejía, vistas de la fachada N. a jardín (Wladimiro Acosta, 1939). Obsérvese que entre la fotografía inferior izquierda y la derecha han pasado seis años.



Derecha: Casa Cópola-Stern en Ramos Mejía, plantas baja y alta y alzados N. y S. escala aprox.: 1:200 (Wladimiro Acosta, 1939).

El esfuerzo prestado al control del juego formal que introduce el mecanismo Helios contrasta con la disposición y diseño de las ventanas de la casa, y a la apariencia convencional del resto de la casa. Pese a que Acosta niega en algunos párrafos la horizontalidad como una cuestión derivada de la moda, la reintroduce en gran escala. A la conquista de la Luz no la acompaña la del Exterior. Al jardín se accede por una puerta y en la distribución interior no intervienen las escasas variantes del entorno. El solarío, habitual en los proyectos de Acosta está funcionalmente desvinculado de la zona de los dormitorios, y se mantiene como un lugar alternativo, cordinado con un gimnasio parcialmente cerrado, que recuerda a la solución dada por Le Corbusier al *Atique Beistegui*.

La casa Coppola-Stern se construye en 1939 en Ramos Mejía. Horacio Coppola y Grete Stern son dos fotógrafos, ex-alumnos de la Bauhaus, especializados en temas de la ciudad y de la arquitectura, por lo que sus trabajos suelen verse en casi todas las revistas de la época que analizamos.³¹ El programa establecía que además de los espacios propios para una familia de cuatro miembros se incorporara un atelier, un escritorio y un cuarto de huéspedes.

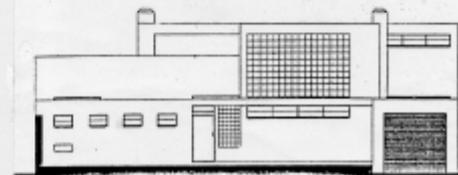
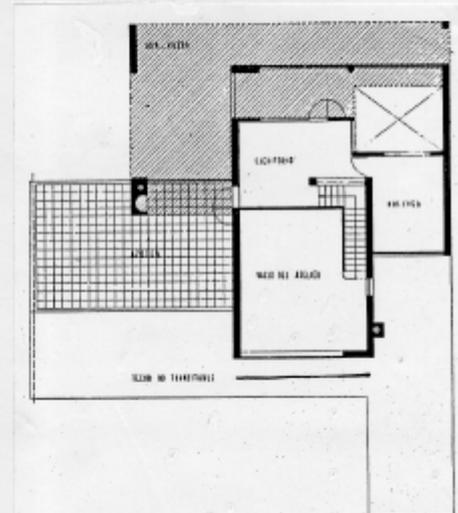
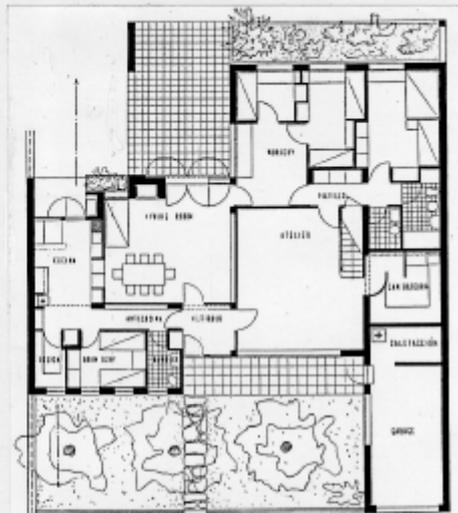
La fachada a la calle coincide con la orientación Sudoeste, es decir, el lado frío y sin sol de la casa. Acosta coloca la casa próxima al linde, y la conecta con él a través del volumen del garage, que en unión con el de la zona de servicios y el breve alero sobre el acceso definen un plano horizontal a baja altura. Por detrás de ese primer plano, aparecen un muro ciego y la caja del atelier a doble altura, que recibe luz cenital a través de un plano construido con ladrillos de vidrio. Algo mas retirado, se encuentra el plano del cuarto de huéspedes, que junto con el escritorio, son las únicas estancias en la planta alta.

La parte que mira al terreno está dominada por el elemento de la gran losa, que define un patio cubierto a modo de gran porche. Esta vez, la losa no atraviesa el terreno de límite a límite sino que acaba antes, ofreciendo así la visión del ángulo. Se mantiene así la tensión entre el gran pórtico y los cuerpos incluidos bajo su dominio y dispuestos asimétricamente.

En el último escrito de su obra *Vivienda y Clima*, Acosta llama la atención sobre la arquitectura vernácula de América. El artículo no está fechado, pero con seguridad está escrito después de 1962, año en que visita Cuba, puesto que en él se esbozan críticas a las técnicas utilizadas en las construcciones de viviendas prefabricadas en hormigón por el gobierno revolucionario con destino a las clases populares.³²

En la casa Cópola-Stern, Acosta utiliza ladrillo manual, con un revozado muy fino que apenas cubre las irregularidades del muro, y deja el hormigón de las losas con la impronta de los encofrados. ¿Operación de aproximación a una variante vernacular de finales del XIX? No podría hacerse una lectura de este tipo a riesgo de dejar de lado la operación fundamental de Acosta, que es su trabajo con la luz.

Si analizamos la Casa Pillado, construída en Bahía Blanca contemporáneamente a la Casa Coppola-Stern, vemos que en aquella, el autor reviste todas sus superficies exteriores con placas de un mármol travertino muy claro³³. En la casa de la calle Pampa, en las de La Falda y en Rosario, los cuerpos bajos, la Casa propiamente dicha, su maquinaria funcional aparece revestida de piedra del lugar, en tanto que la losa del pórtico se muestra con una perfección platónica. El material tiene escasa importancia, porque, a la manera de Mies, Acosta trabaja con el Ideal: si aquel ofrecía la máscara de la Técnica, Acosta nos ofrece la de la Ciencia.³⁴

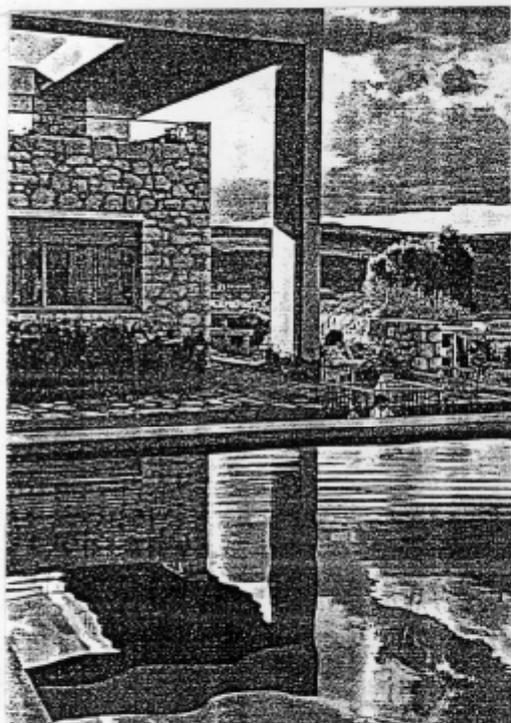


³¹ Ver *Nuestra Arquitectura* nº 202, mayo 1946, pp. 167-174, y *Vivienda y Clima*, op. cit. pp. 56-60.

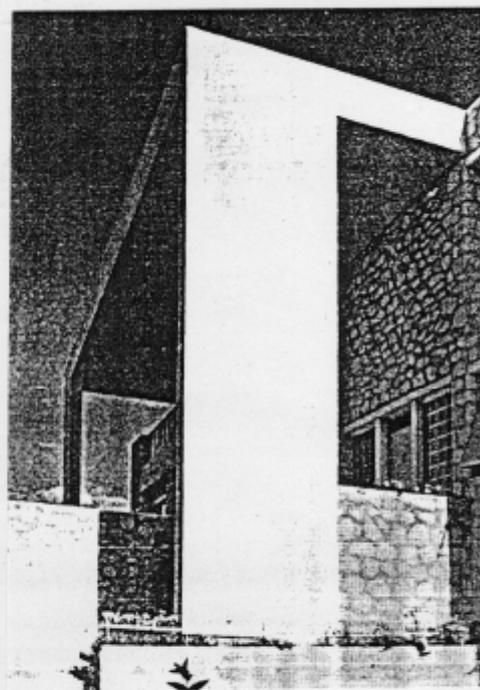
³² Ver ACOSTA WLADIMIRO, "Vivienda autóctona. Miseria y funcionalidad" en *Vivienda y Clima*, op. cit. pp. 141-144.

³³ Ver *Vivienda y Clima*, op. cit. pp. 49-55, y Catálogo de la Exposición Homenaje Wladimiro Acosta, 1900-1967, op. cit. pp. 38-41.

³⁴ Sobre la casa en la calle Pampa ver *Vivienda y Clima*, op. cit. pp. 66-69. Sobre la casa en Rosario ver *Vivienda y Clima*, op. cit. pp. 46-48. Sobre la casa en La Falda ver *Nuestra Arquitectura* nº 168, Julio 1943, y *Vivienda y Clima*, op. cit. pp. 42-45.



Inquieta: Casa Jan en La Falda, vistas de las fachadas N. y O.
(Wladimiro Acosta, 1943)



Derecha sup.: Casa Pillado en la Av. Alem Bahía Blanca (Wladimiro Acosta, 1939).

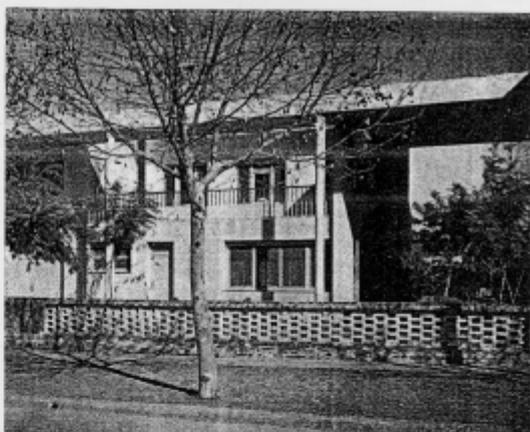
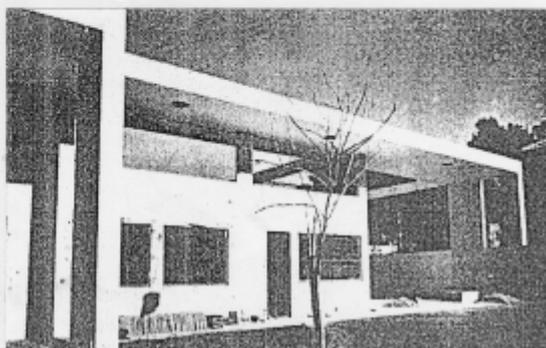
Derecha cent.: Casa Rozim en la calle Pampa (Wladimiro Acosta, 1939).

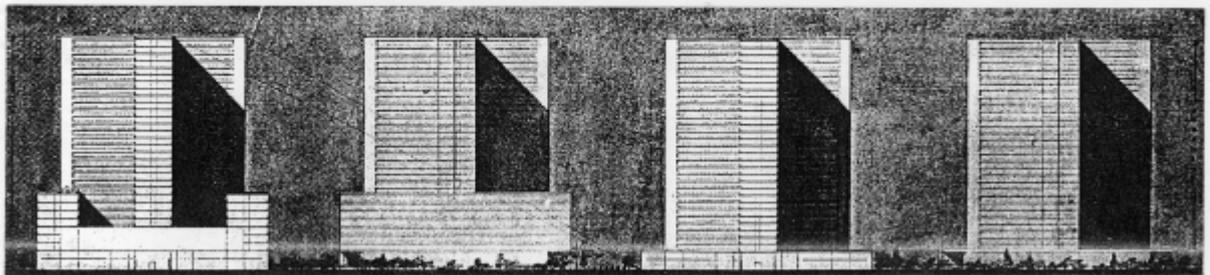
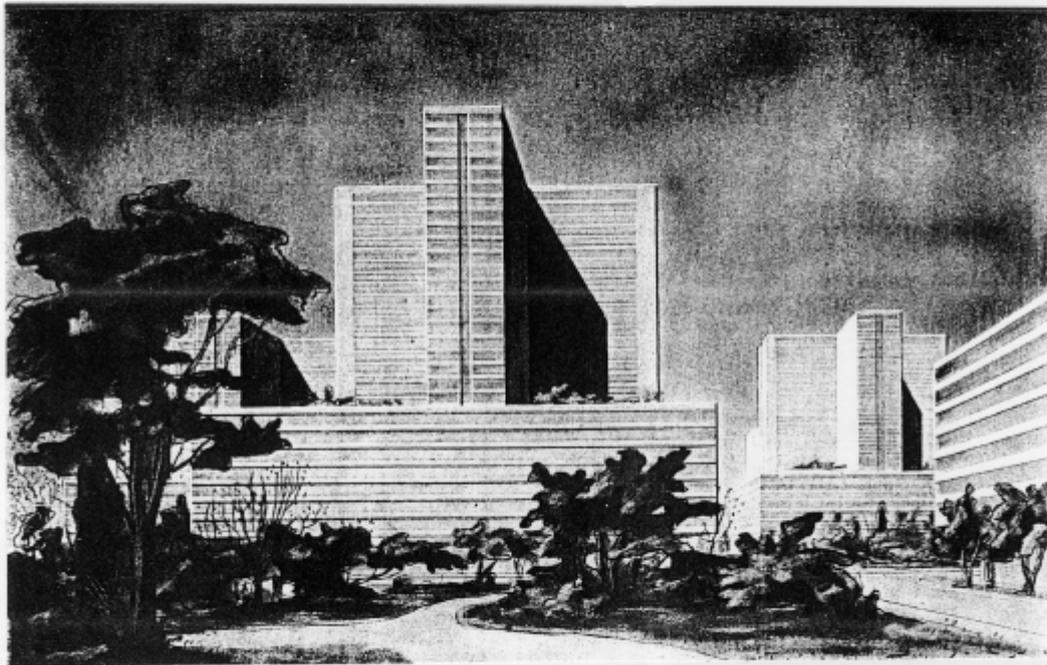
Derecha inf.: Casa Calp en Rosario (Wladimiro Acosta, 1942).

Es interesante observar las fotos publicadas de la casa. A juzgar por la calidad de las fotografías, las que aparecen en *Nuestra Arquitectura* en 1946, son un trabajo profesional de los propietarios de la casa hechas años más tarde. Las recogidas en el libro editado en 1971 son, seguramente del autor del proyecto no bien a cabada la obra. Los pequeños objetos infantiles, el niño en su pequeño "parque", las paredes y sus inconfundibles geometrías evidencian que las publicadas en el libro son anteriores a las de la revista. En éstas, la casa aparece cinco o seis años más tarde, parcialmente devorada por las enredaderas. De una a otra, solo la Naturaleza, el paisaje, los habitantes han cambiado, y nada se ha perdido de los gestos originales: el recorrido del Sol, las luces y las sombras que se repiten infinitamente.

El alejamiento de cualquier imagen maquinista y de la lógica exhibición de la estructura, propia de sus primeros proyectos, se confirma en la escasa relación de las plantas con cualquier decisión estructural previa. De las plantas regulares y controladas de principios de los Treinta solo queda el dominio sobre los distintos paquetes funcionales y sobre su estructura interior. Las plantas de las casas son ilegibles geoméricamente, por su grado de articulación y combinación con la estructura Helios dominante. La Casa Cópola-Stern, la de la calle Pampa y la Casa Pillado, de Bahía Blanca incorporan nuevamente la doble altura de sus proyectos "con atelier", estableciendo una fluencia mayor en el interior de los espacios. Pero jamás esta fluencia se traslada al exterior. En la Casa de la calle Pampa, el pórtico se duplica, hacia el Noreste y Noroeste, duplicando también la tensión entre los elementos de la composición. Los ángulos recogen aquí todas su variantes de presentación al observador.

Podrían verse en la rotundidad del muro propio de la arquitectura de Acosta analogías con las de Luis Barragán, pero inmediatamente se deberían establecer los matices correspondientes. Acosta no deja de ofrecer en ningún momento, al margen de diferencias objetivas de clientela y momento histórico, una condición de distancia intelectual, conflictiva, con el lugar donde actúa y que al mismo tiempo anima sus búsquedas. La sensación de separación entre cuerpo y alma, entre Forma y belleza, que Gombrowicz urde en su Diario, es perceptible en esta arquitectura donde siempre hay una parte fija, aferrada al suelo, al territorio, a un solar, a un programa y unas medidas predeterminadas, y otra parte que flota, eterna, al margen de su circunstancia. Cuanto más dificultoso se hace unir esos pedazos, más evidente, más fuerte y duro es el movimiento del arquitecto. Gombrowicz otra vez.





Izquierda inf.: Barrio de "City Blocks", variante proyecto primitivo : dos "City-blocks" sobre una supermanzana obtenida mediante la unión de cuatro manzanas típicas. Perspectiva en área de edificación máxima (Wladimiro Acosta, 1931).

Izquierda sup.: "City Block", secciones y alzados tipo para las áreas de edificación máxima y mínima (Wladimiro Acosta, 1931).

Derecha sup.: "City Block", proyecto primitivo. Perspectiva de las galerías comerciales interiores a 45° (Wladimiro Acosta, 1928-30).

Derecha cent.: "City Block", proyecto primitivo. Perspectiva red de calles elevadas (Wladimiro Acosta, 1928-30).

Derecha inf.: "City Block", proyecto primitivo. Planta baja y entrepisos. (Wladimiro Acosta, 1930).

4. Del "City Block a la Ciudad Lineal"

Hacia 1936 la casa de renta ha dejado de constituir para Acosta un problema de arquitectura ya que:

...con el correr de los años, los bloques de edificación de Buenos Aires han llegado a semejar, no unidades o conjuntos orgánicos, sino rebanadas yuxtapuestas de tipos de construcción, "estilos" y materiales diversos, suerte de muestrario de fachadas".³⁵

Coincide plenamente Acosta con el estado de conciencia que expresaba Prebisch algunos años antes:

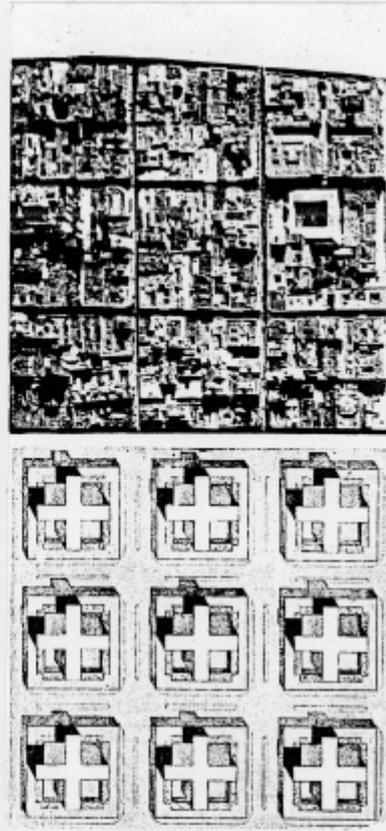
Y puede decirse sin exagerar demasiado que en la ciudad actual son las paredes medianeras y no el arquitecto las que presiden el planeo del edificio. Entre dos inamovibles medianeras que limitan con abuso cualquier fantasía, ya no se trata de resolver un problema "a la moderna" o "a la antigua": se trata sobre todo de hacer lo único posible. Lo mejor posible(...) Queda la fachada. En realidad, el problema de lo moderno en nuestras ciudades se reduce forzosamente a un problema de fachada".³⁶

Prebisch -con quien Acosta colabora brevemente a su llegada a Buenos Aires- reconoce que lo moderno ya está allí reducido a un problema de ropaje, de objeto de consumo disponible que cierra la cadena de producción en la que la ciudad se ha transformado durante las dos últimas décadas. Decepcionado y romántico, Prebisch se aleja del tema de la casa, para buscar en la ciudad la posibilidad de una creación superior, de la obra única: el Obelisco de la plaza de la República, que construirá en 1936.³⁷ Ante esta realidad que -en su opinión- excluye todo posible esfuerzo, Acosta renuncia al tema de la vivienda de renta tras un breve inicio, refugiándose en la investigación sobre la vivienda individual en el suburbio y en las indagaciones sobre la ciudad.

Los estudios sobre la "City Block", según lo que Acosta declara en el libro publicado en 1936, comienzan en 1927, aunque su primera aparición pública se produce en 1931.³⁸ Los textos no son siempre coincidentes, y la primera publicación contiene una explicación conceptual, mientras que la segunda se recrea en la descripción y la crítica del modelo, como parte de un desarrollo teórico, por lo que deben ser leídos en paralelo.

Ya desde el comienzo el texto del artículo de 1931 no oculta las referencias: Le Corbusier y Hilberseimer, pero explicita una traducción:

El problema esencial del urbanismo de hoy, consistiría en encontrar un sistema de transición mediante el cual una ciudad crecida arbitrariamente, sin plan premeditado, se transformara en el futuro en una urbe científicamente organizada.³⁹



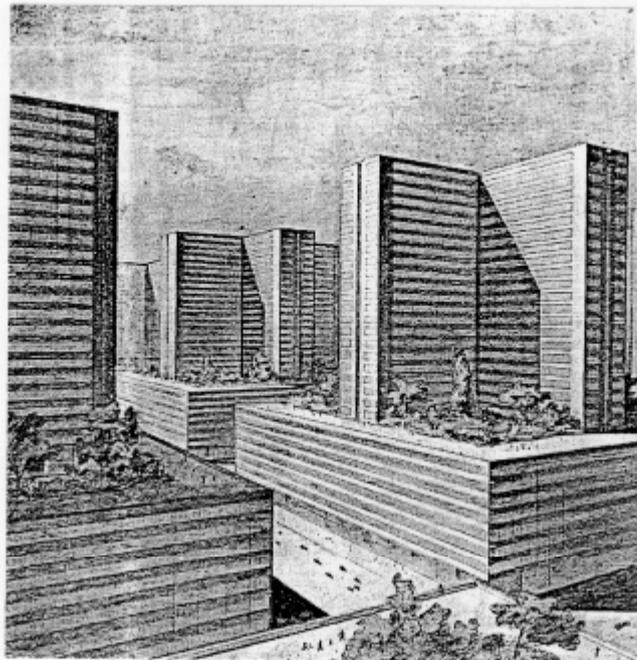
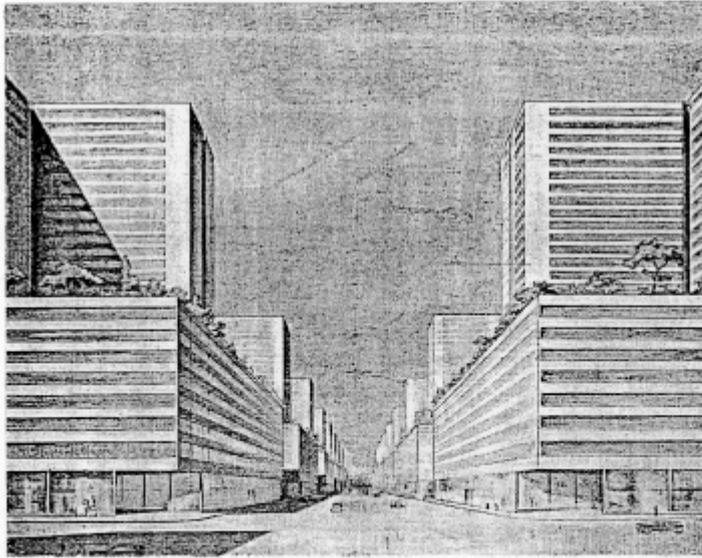
³⁵ ACOSTA WLADIMIRO; "La paradoja de la casa de renta" en *Vivienda y Ciudad. Problemas de Arquitectura Contemporánea*, op. cit., p.51.

³⁶ PREBISCH ALBERTO; "Arquitectura-Urbanismo", en *Nuestra Arquitectura* n° 26, septiembre 1931, p.70.

³⁷ Ver Cap. I, parágrafo 5, de esta tesis.

³⁸ ACOSTA WLADIMIRO; "El City-Block integral. Un estudio de urbanismo práctico" en *Nuestra Arquitectura* n° 25, agosto 1931, pp. 20-27. Obsérvese que ya se utiliza el calificativo "integral", que en el libro desaparece para ser transferido al segundo modelo urbanístico desarrollado por el arquitecto.

³⁹ ACOSTA WLADIMIRO; "El City-Block integral. Un estudio de urbanismo práctico", op. cit., pp. 20.



Izquierda: "City Block", proyecto primitivo: un edificio cruciforme por manzana, sobre una plataforma de altura variable según la densidad. Perspectivas (Wladimiro Acosta, 1928-30).

Derecha: Comparación entre la ciudad existente y la ciudad urbanizada con las manzanas "City Block". (Wladimiro Acosta, 1928-30).

Su "sistema de transición" se establece, entonces, sobre una abstracción que lo precede: las manzanas y el crecimiento capitalista de la ciudad. Toma como base las "cuadras" de 130 mts. y las calles de 10 mts. y las transforma reduciendo el lado de la manzana a 100 mts. y ensanchando las calles a 40 mts. A esta unidad la denomina "city block". Dos pasajes diagonales de 8 mts. de ancho y 10 mts. de alto atraviesan diagonalmente la manzana, dando en consecuencia dos ordenes de recorrido peatonal de la ciudad: uno ortogonal y otro, también ortogonal pero girado a 45°.

La organización funcional de cada "city block" se produce en dos estratos: oficinas hasta el piso 7º y viviendas hasta el piso 29º. El primer estrato constituye el basamento de planta cuadrada, y el segundo, una torre cruciforme. Combinación de la idea de funcionamiento de la ciudad que plantea Hilberseimer en *Groszstadtarchitektur*⁴⁰ y de las sugerencias formales de los rascacielos de oficinas que Le Corbusier planteaba en la vista aérea-no así en las peatonales-del proyecto de la *Ville Contemporaine* exhibida en el *Salon d'Automne* en 1922.⁴¹

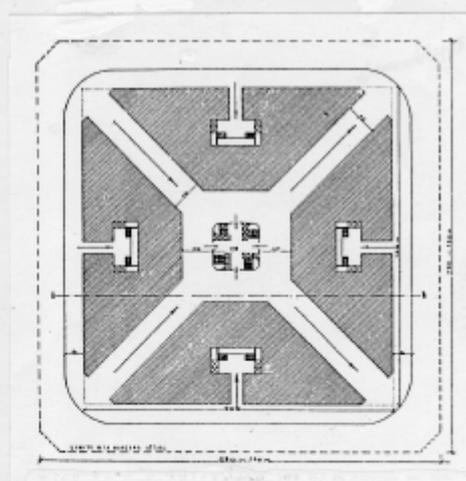
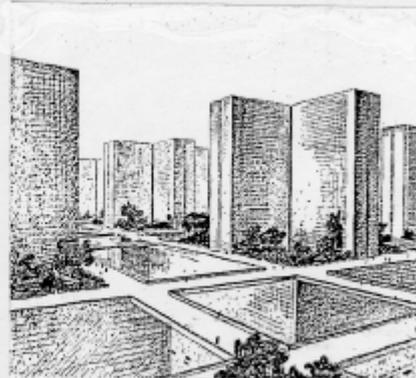
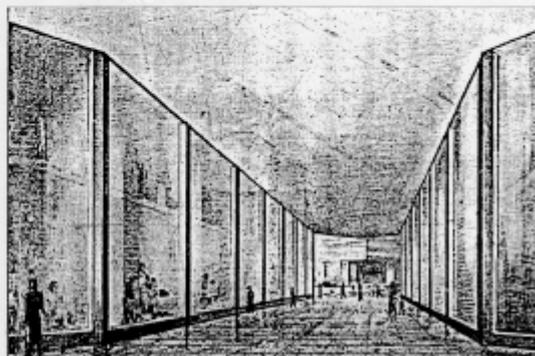
Acosta ilustra abundantemente su propuesta de transición e incluye secciones de calles, en las que muestra las tres situaciones básicas: la calle tipo de 10 mts., las avenidas de 26 mts. que en ese momento se construyen en la ciudad como parte del proceso de ensanche y mejora y su propia propuesta de avenidas de 40 mts. Coincidiendo con la propuesta de *reserrer la ville* esbozada por Le Corbusier en sus conferencias de Buenos Aires, Acosta plantea un aumento de la densidad a 1000 habitantes por hectárea, con lo que la superficie de la ciudad quedaría reducida a su sexta parte. Definida la idea, prolonga la explicación con detalles del edificio, y propuestas de variantes para la extensión del sistema.

Una de ellas propone una nueva red ortogonal ininterrumpida de circulación peatonal a nivel de las terrazas del basamento y recuerda a las perspectivas de Hilberseimer, con alguna singularidad: en la ciudad que dibuja Acosta todavía hay un lugar para las aceras en el nivel de la planta baja, y para algunos incidentes de la Naturaleza.

Otra propuesta sugiere el establecimiento de dos tipos de densidades: máxima y mínima. En el primer caso se respeta la estructura de circulación rodada existente y en el segundo, se crean supermanzanas mediante la unión de cuatro manzanas normales, y el basamento adopta alturas variables entre el 2º y el 7º piso. En este caso, solo se ubican dos blocks por cada supermanzana, librando el resto para espacios verdes y equipamientos.

Acosta sugiere que su proyecto, destinado a reformar la ciudad, podría realizarse comenzando por el Barrio Sur, dirigiéndose hacia el Oeste ya que "en esa forma se trasladaría insensiblemente el centro comercial de la ciudad hacia su centro geométrico", pero no hay dibujos para ese Centro, que para él solo parece tener el significado científico del equilibrio, no solo físico:

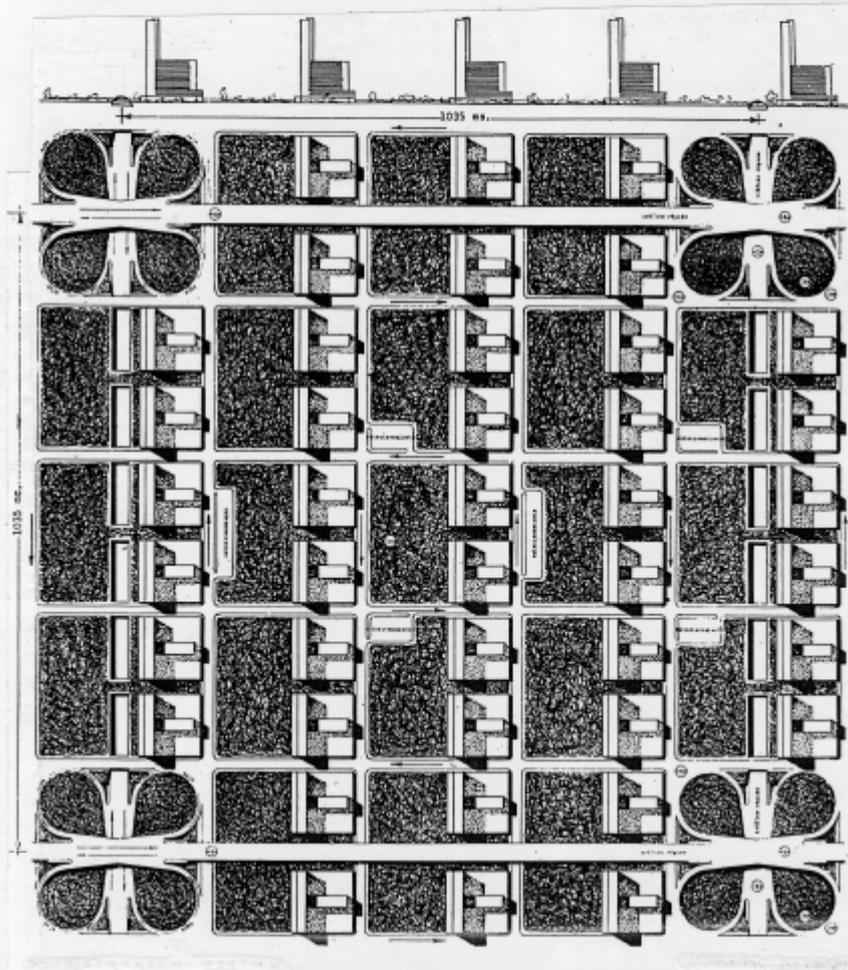
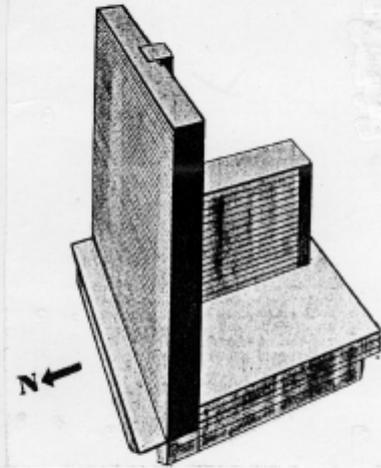
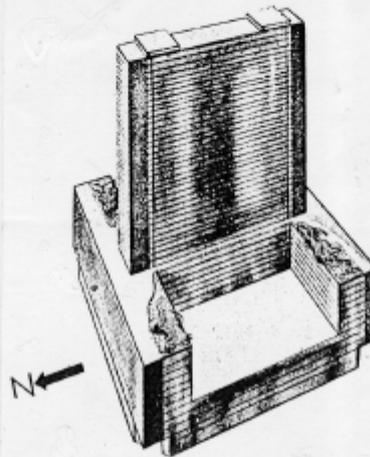
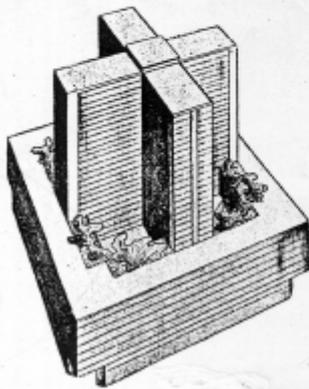
La vida privada del proletario no está en relación armónica con el sistema capitalista, y este nuevo tipo de edificación podría introducir una seria corrección en dicha relación(...) Desde este punto de vista, en el urbanismo activo está la clave del equilibrio social.⁴²



⁴⁰ HILBERSEIMER LUDWIG; *Groszstadtarchitektur*, Julius Hoffmann, Stuttgart, 1927 (trad. cast., Barcelona, Gustavo Gill, 1979).

⁴¹ Publicada por primera vez en *Urbanisme*, Ed. G. Crès et Cie, París, 1925 (reeditada en Les Editions Arthaud, Collection Architectures, París, 1980)

⁴² ACOSTA WLADIMIRO; "El City-Block integral. Un estudio de urbanismo práctico" en *Nuestra Arquitectura* nº 25, agosto 1931, p. 26



Izquierda sup.: "City Block", proyectos primitivo, variante 1 y variante 2 (Wladimiro Acosta, 1931).

Izquierda inf.: "City Block", variante 2, resultado urbanístico, combinando las unidades y la red de tráfico. (Wladimiro Acosta, 1931).

Derecha sup.: "City Block" variante 1, estudios de combinación y agrupación de las unidades formando dobles líneas para mayor densidad de población. (Wladimiro Acosta, 1931).

Derecha cent.: "City Block" variante 1, estudios de combinación y agrupación de las unidades, formando líneas simples para densidades más bajas de población. (Wladimiro Acosta, 1931).

Derecha inf.: "City Block" variante 2, estudios de combinación y agrupación de las unidades, en relación al esquema de tráfico (Wladimiro Acosta, 1931).

Equilibrio visto como homogeneización, porque en esta propuesta son notables dos ausencias: la del tipo de vivienda que llenaría esos edificios, cuyas alargadas ventanas evitan, sin balcones ni inflexiones que los singularicen, toda referencia a alguna cualidad, y la de un plan general, o simplemente de una zonificación que exprese un sistema de relaciones. Este solo es perceptible en el estrecho marco de cada "block", pero reducido a la relación comercio-oficinas-viviendas. Solo sabemos que debe acontecer en el interior de la ciudad inestable, "construida sin plan premeditado", porque basándose en los materiales aportados por ella su Autor ha deducido su esencia y ha indicado una secuencia teórica de aplicación. Sus esquemas recuerdan mucho más a Hilberseimer que a Le Corbusier:

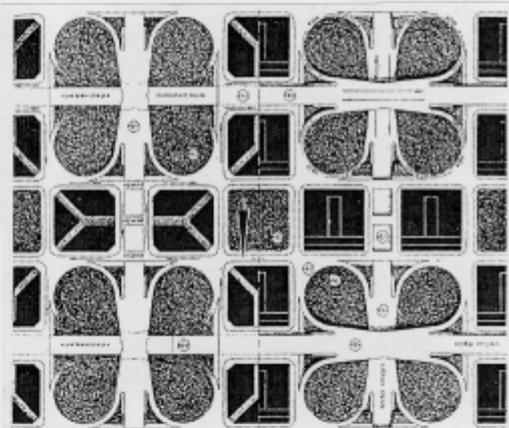
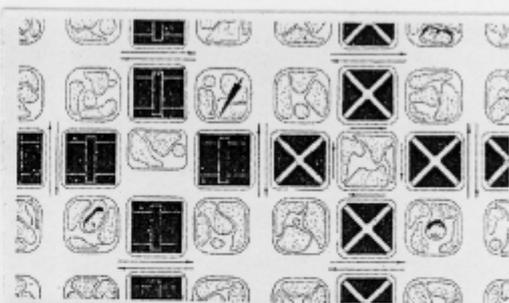
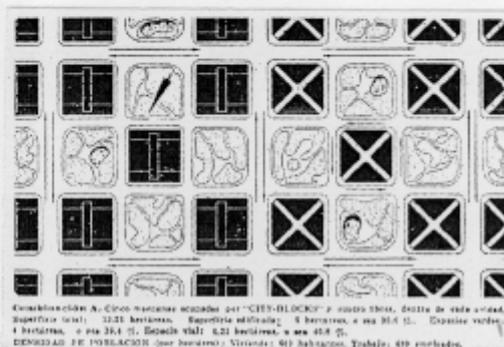
Se trata de estudios puramente teóricos y de una utilización esquemática de los elementos que constituyen la ciudad. Una concreción de las interdependencias de estos elementos entre sí. Un intento de lograr estructurar económicamente un organismo metropolitano, organizando y empleando estos elementos de un modo nuevo.⁴³

Acosta dice al principio de la "Serie de estudios sobre City-block" que su idea "data de antes", y cita 1927 como fecha del comienzo de los estudios, cuando todavía estaba en Alemania. La fecha no puede pasar desapercibida, porque entre otras cosas es el año de publicación de *Groszstadtarchitektur*.⁴⁴ En 1930, la ciudad que encuentra Acosta está en pleno proceso de transformación de ciudad grande en *Groszstadt* -cuestión que quedaba reflejada en la queja de Prebisch entre otros- y sobre su cuadrícula el capital dibuja el mapa de sus intereses, condenando al fracaso las tardías operaciones de barroquización, de autocelebración, que el inmigrante ruso ironiza. Por ello asume su forma, su sintética geometría, su orden disponible anteayer para el administrador colonial, ayer para su heredero local y hoy para el capitalista, el rentista o el intermediario en el que el pasado es un ligerísimo peso que no ofrece resistencia.⁴⁵

Dispuesto a continuar sus investigaciones y con argumentos basados en los estudios la orientación y la ventilación que desarrolla durante estos años, pero sin cuestionar su idea de ciudad en lo fundamental Acosta rechaza el último resto lecorbusierano -la torre cruciforme- y comienza a concentrarse el estudio de otras variantes. En el final, Acosta vuelve a referirse a las otras experiencias:

La concepción del rascacielos cruciforme fue, en cierto sentido, obsesión de todos los que trataron de renovar la estructura urbana durante la última década. Arquitectos europeos de la talla de Perret, Fiorini, Le Corbusier, Rading, etc. y norteamericanos como Neutra, Lawrence Kocher y Gerhard Ziegler no escaparon a ella.⁴⁶

En el planteo siguiente, se mantiene en principio la idea de la manzana con las dimensiones anteriores, y las galerías para circulación peatonal en la planta baja. Se abandona la forma cruciforme en favor de una planta en "H" donde los edificios de oficinas forman las alas, más bajas y siguiendo la alineación de E-O, y las viviendas se alojan en el "alma", más alta y alineada de N-S. Para mantener la densidad, el edificio crece hasta alcanzar las 43 plantas, 10 destinadas a oficinas y 33 para las viviendas.

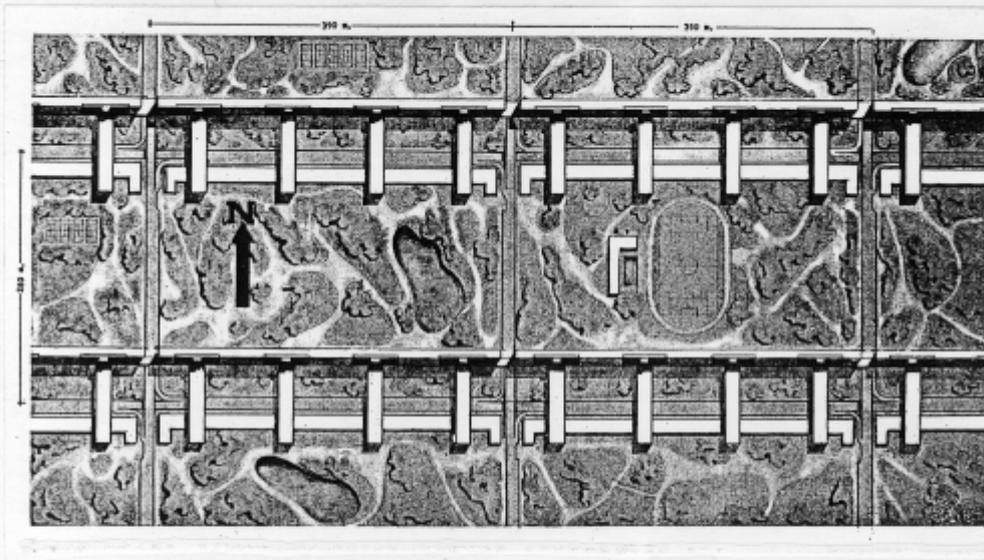


⁴³ HILBERSEIMER LUDWIG; Op. Cit. pag.20.

⁴⁴ Debe recordarse que durante estos años Hilberseimer publica sus obras principales, entre las que podemos referir, además de *Groszstadt Architektur*, op.cit. las siguientes: HILBERSEIMER LUDWIG; *Internationale Neue Baukunst*, Stuttgart, Julius Hoffmann, 1927-28; HILBERSEIMER LUDWIG-VISCHER JULIUS; *Beton als Gestalter*, Stuttgart, Julius Hoffmann, 1928 y HILBERSEIMER, LUDWIG; *Hallenbauten*, J.M. Gebhardt's, Leipzig, 1931. Sobre Hilberseimer, ver: GRASSI GIORGIO; "Architettura e formalismo" en Ludwig Hilberseimer. *Architettura a Berlino negli anni venti*, Franco Angeli, Milán, 1979, pp.7-29; LAHUERTA JUAN JOSÉ; Cap.V. "Hilberseimer" en 1927. *La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1989, pp. 185-235. para una crítica de *Groszstadtarchitektur* ver TAFURI MANFREDO, "Per una crítica dell'ideologia architettonica", *Cosmopolis* nº 1, (trad. castellana, *De la vanguardia a la metrópoli*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972, pp.13-78)

⁴⁵ Ver Cap I y IV de esta tesis.

⁴⁶ ACOSTA WLADIMIRO; "Serie de estudios sobre la city Block", en *Vivienda y Ciudad. Problemas de Arquitectura Contemporánea*, op. cit., p. 148.



Izquierda sup.: "City Block integral", variante A, planta fragmento de barrio (Wladimiro Acosta, 1933).

Izquierda inf.: "City Block integral", variante A, axonométrica fragmento de barrio (Wladimiro Acosta, 1933).

Derecha sup.: "City Block integral", variante A, axonométrica mostrando los cuerpos de oficina (Wladimiro Acosta, 1933)

Derecha inf.: City Block integral", variante B, axonométrica mostrando los cuerpos de oficina (Wladimiro Acosta, 1933).

A los esquemas urbanísticos previos, Acosta agrega variantes sobre distintos tipos de alineaciones en el contexto de la ciudad, tendiendo a generar reuniones mayores de blocks y en consecuencia, mayores unidades de espacios verdes. De todos modos, este planteo es desechado porque la cuestión de las orientaciones no queda claramente solucionada.⁴⁷

La variante final de la serie, mantiene la proporción de la manzana y las circulaciones peatonales, pero plantea una unidad en forma de "T", donde las viviendas ocupan la cabeza orientadas al N. y las oficinas ocupan la pata, orientadas al O, E, y S. En este caso se abandona el concepto de superposición, remplazado por la yuxtaposición de partes, y al mismo tiempo, obliga a un aumento del número de pisos, con lo que pone en crisis la estructura urbana de la que había nacido el primer planteo.⁴⁸

Llegado a este punto, Acosta ya no vuelve atrás, sino que ahora será la forma del edificio la que dicte la forma de la ciudad. El orden diagonal de los recorridos peatonales va siendo progresivamente eliminado y la ciudad se presenta, en los primeros esbozos como un cañamazo formado por una líneas que reúnen a las viviendas, y otras entrecruzadas ortogonalmente, y algo más bajas, que agrupan la actividad de oficinas y servicios. La conclusión es:

La estructura urbana existente, que de intento fue tomada de base, limita fatalmente estos estudios. Por otra parte, es a todas luces absurdo pretender sujetarse a un trazado de siglos atrás, ajustado a otro tipo de vida urbana, otros elementos de tránsito y otros medios técnicos.⁴⁹

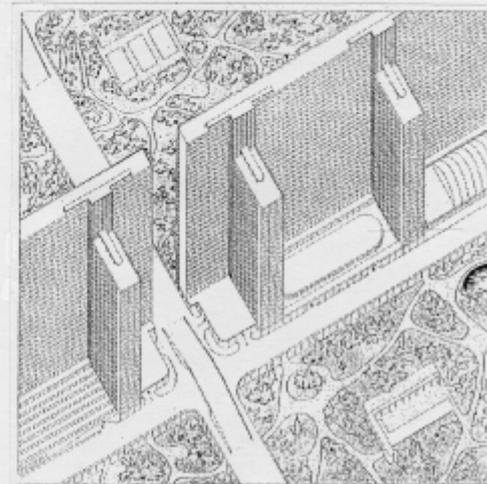
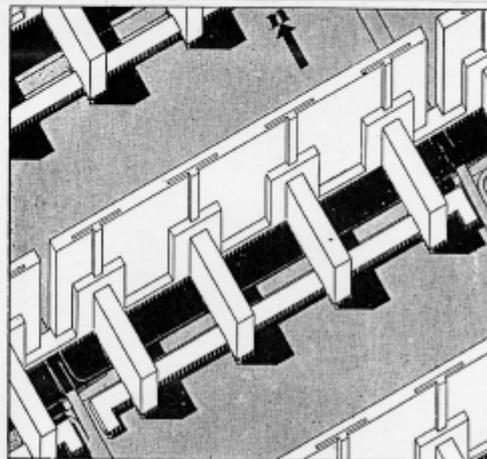
A partir de esto, queda despejado el camino que lo lleva al planteo de la Ciudad Lineal, a través de dos propuestas previas que denomina "variante 1" y "variante 2" de lo que denomina "City-block integral", que acaba de desarrollar hacia 1933.

En la variante 1, las tiras de vivienda ya aparecen fusionadas en una unidad mayor de 390 mts.de largo y 100 mts de altura (33 plantas) a la que se le adosan cuatro cuerpos de oficinas de 12 plantas, y unas franjas de comercios de una sola planta paralelas a las viviendas. La estructura circulatoria pasa a estar definida por avenidas de tráfico rápido perpendiculares a los bloques de vivienda y calles de acceso que discurren entre viviendas y comercios.⁵⁰

En la variante B, se densifica el cuerpo de oficinas, acortándolo y llevándolo a 25 plantas, se diferencian los tráficos, clasificando por niveles los recorridos peatonales y los motorizados, y se crean unos basamentos para los equipamientos.⁵¹ Los últimos razonamientos serán mas obviamente políticos:

El hecho de que la ciudad contemporánea presente un cuadro de arbitrariedad y desorganización máximas no puede ser explicado porque la ciudad haya entrado en determinada fase de una evolución fijada por leyes autónomas no existentes sino, simplemente, porque(...)conserva todavía la expresión urbana del sistema capitalista.⁵²

No hay entonces posibilidades, ni medidas, ni planos reguladores, ni dosis homeopáticas de urbanismo moderno, como las que Acosta critica en el evolucionismo ingenuo, representado en Buenos Aires por Berterebide o Della Paolera, ni en cualquier especulación urbanológica al margen de la vieja bandera de la *Lebensreform* :



47 ACOSTA WLADIMIRO; pp.148-149

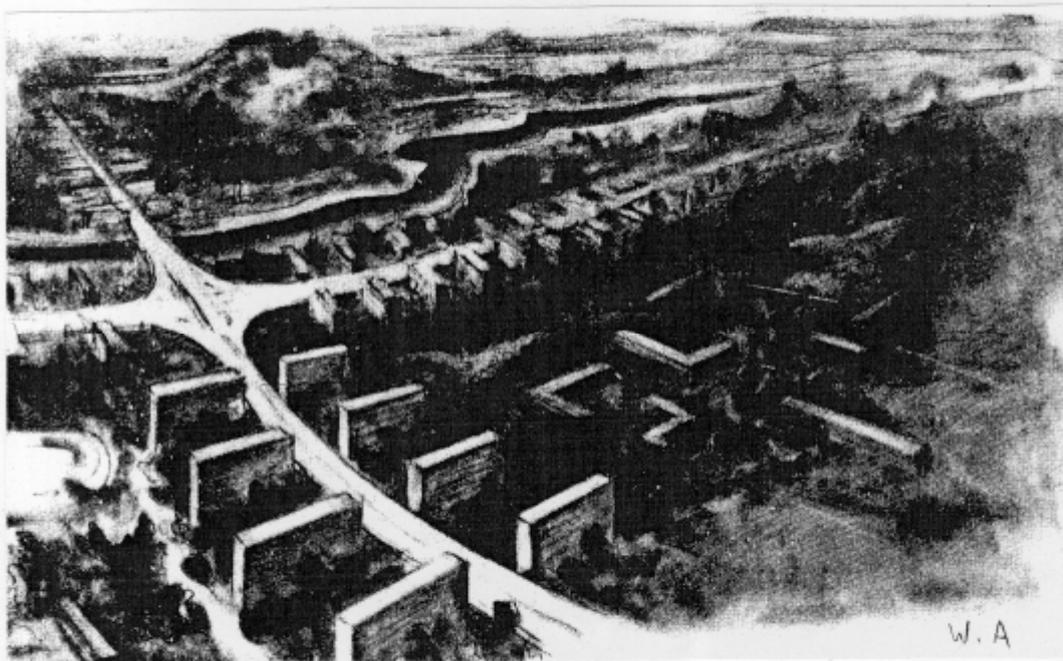
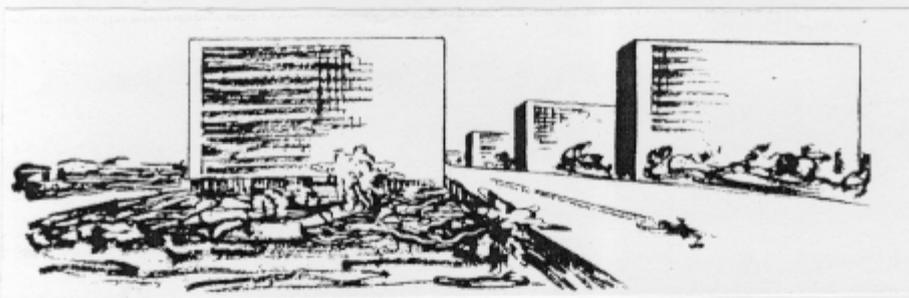
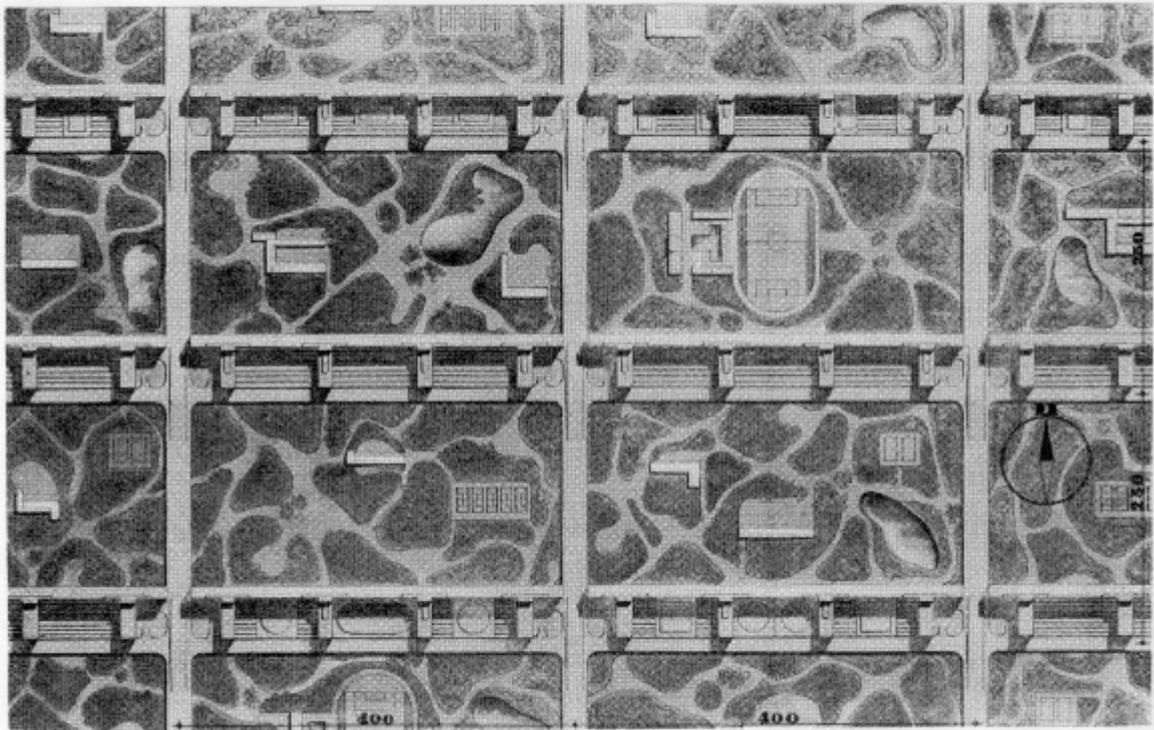
48 ACOSTA WLADIMIRO; op. cit., p.150

49 ACOSTA WLADIMIRO; op. cit., p.151

50 ACOSTA WLADIMIRO; op. cit., pp.152-155

51 ACOSTA WLADIMIRO; op. cit., pp.156-163

52 ACOSTA WLADIMIRO; op. cit., p.164



(...) sabemos que la ciudad socialista- usamos la palabra ciudad a falta de otra- será la expresión de una nueva organización integral e inteligente de la vivienda, el trabajo y el descanso, de todo lo que organiza la conciencia y la vida del hombre (...) despojados de sus elementos represivos para la vida humana y elevados a un grado infinitamente superior.⁵³

Al caos capitalista, opone el orden genéricamente superior expresado por la ciudad socialista, la ciudad como efecto de cambios revolucionarios en las formas de vida. Por ello su ciudad no tiene ni Centros Cívicos como en el urbanismo americano de Hegemann, Bereterbide o Vautier, ni *Stadkrone* a la manera de Taut, ni puertas monumentales de la ciudad como en la *Ville Contemporaine* de Le Corbusier o en la propuesta para la Porte Maillot de Mallet Stevens, ni sitios celebrativos como la Plaza de Mayo de la Comisión de Estética Edilicia.

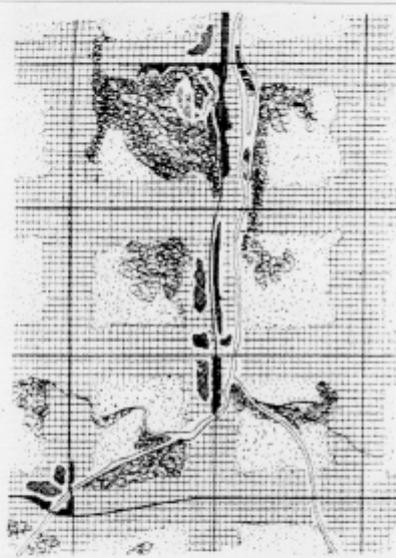
En esta ciudad -que Acosta reconoce como una palabra ya gastada- no hay lugar ni para el Centro ni para la Periferia. Tampoco pueden tener lugar lecorbusieranas "*rue Vivante*", ni americanas calles Broadway ni porteñas avenidas Corrientes. Acosta lleva la ciudad al campo, como ciudad lineal que aumenta al máximo el perímetro de contacto entre ambas formas de vida y de producción, y por lo tanto como forma máxima de eliminar sus diferencias.

En 1934, Ernesto Vautier publica una serie de traducciones de las conferencias que dictaba Berthold Lubetkin en Londres, y en la primera de ellas aparece los grabados de los esquemas de "ciudad lineal" para Magnitogorsk y Stalingrado, y al mismo tiempo las largas citas de Guinzburg contestando a Le Corbusier. Leemos una de ellas:

Ud. cita casos en los cuales el transporte de los habitantes urbanos fuera de la ciudad ha fallado. Esto es comprensible, pues para Ud. las unidades humanas son las que deben ser transportadas fuera de la ciudad. En cambio, lo que nosotros necesitamos es transportar la ciudad misma FUERA DE LA CIUDAD, junto con el organismo total, los aprovisionamientos, la cultura y el trabajo (...) Tal es la tarea de nosotros los arquitectos soviéticos, quienes no nos conformamos con ser constructores de casas, pues también somos constructores del socialismo.⁵⁴

Pero en la ciudad de Acosta el territorio como unidad productiva no aparece analizado, ni justificado en la proporción con que él acostumbraba a desarrollar sus razonamientos, o los desurbanistas los suyos. No es casual que sus citas para la Ciudad Lineal se refieran a Jules Verne o H.G. Wells, o algo tan parecido a ello y tan incierto aún como "*la técnica socialista*". Llegado a este punto de improbable regreso, Acosta deja un último dibujo: una nueva cuadrícula, a escala casi cósmica: la red de ciudades lineales, imagen final de la abstracción comprendida entre Hilberseimer y Buenos Aires, tras lo cual vuelve a la arquitectura:

La nueva arquitectura ha de mirarse, pues, como uno de tantos signos del alborar de una nueva época. Es reflejo, vago aún, pero cada vez más preciso, de grandes cambios de carácter social, que hoy avistan y tienden a concretarse. Consciente o inconscientemente, los creadores y los adeptos de la nueva arquitectura no son, únicamente "pionners" de una revolución arquitectónica: son precursores de una revolución mucho más grande...⁵⁴



Izquierda sup.: "City Block integral", variante B, planta fragmento de barrio (Wladimiro Acosta, 1933).

Izquierda cent.: "City Block integral", variante B, perspectiva tomada desde las calles de paso (Wladimiro Acosta, 1933).

Izquierda inf.: "Ciudad lineal" (Wladimiro Acosta, 1935).

Derecha: Fragmento del territorio recorrido por una red de ciudades lineales (Wladimiro Acosta, 1935).

⁵³ ACOSTA WLADIMIRO, op. cit., p.166

⁵⁴ Ver "El urbanismo en Rusia" en *Revista de Arquitectura* nº 160, Buenos Aires, abril 1934, p.168.

⁵⁴ Op. cit., p.173.



Izquierda sup.: Edificio de "pisos de lujo" en Palermo Chico (Wladimiro Acosta, 1942).

Izquierda inf.: Wladimiro Acosta, leyendo en el vestíbulo del edificio en Palermo Chico. Como en el dibujo del principio del capítulo, algunos elementos se repiten: la figura inclinada que lee, las cortinas y los espacios que anuncian otros.

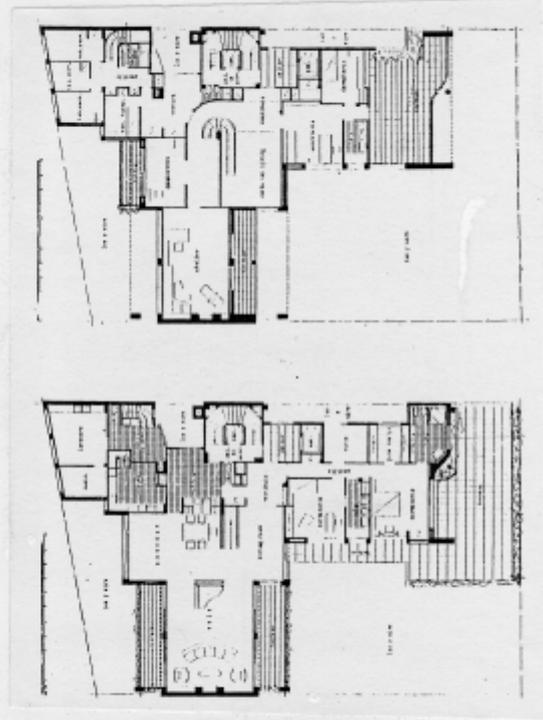
Derecha sup.: Edificio de "pisos de lujo" en Palermo Chico, plantas tipo y ático escala 1:300 (Wladimiro Acosta, 1942).

Derecha inf.: Edificio de "pisos de lujo" en Palermo Chico (Wladimiro Acosta, 1942).

Pero aquí debemos volver al principio, recordar los significados elitistas que los términos "socialismo" y "revolución" asumían en Acosta, y pensarlo como una figura que formada en el ambiente alemán de los Veinte, llega a su máxima capacidad productiva a finales de los Treinta.

El edificio de la cooperativa de "El Hogar obrero" en el barrio de Caballito, cuyo proyecto se desarrolla a lo largo de la década del Cuarenta y cuya construcción acaba en 1954 y el edificio de "pisos de lujo" en el barrio de Palermo Chico, de 1942 constituyen el eco y a la vez, la fuga final de las reflexiones de Acosta sobre la ciudad.⁵⁵

Ambos responden al cliente que el arquitecto reclamaba: anónimo y socialista el primero, exquisito e intelectual el segundo.⁵⁶ Ambos miran de reojo y desconfiadamente a la ciudad que ya no pueden controlar. En el retiro de sus volúmenes hacia el interior de la manzana, se exhiben como orgullosas figuras a la espera de la redención final.



55 Inevitablemente debe quedar fuera de esta relación de grandes edificios realizados por Acosta la serie de edificios asistenciales realizada en Santa Fe en 1939, porque escapa al tema que estamos tratando y a los límites cronológicos y geográficos que este trabajo impone. Sobre esta obra ver: "El principio Helios aplicado a la construcción de instituciones. Hospital Psiquiátrico de Santa Fe. Colonia de Alienados de Ontiveros." en ACOSTA, WLADIMIRO; *Vivienda y Clima*, op. cit., pag.82-95. Sobre la obra de Acosta en Santa Fe, ver RIGOTTI, ANA MARIA: "Wladimiro Acosta. Proyectos y obras en Santa Fe, en Catálogo de la Exposición Homenaje Wladimiro Acosta, 1900-1967", op.cit.

56 Sobre el edificio en Palermo Chico, propiedad de J.M. Jan, ver "Pisos de lujo en Palermo Chico" en *Nuestra Arquitectura* n°168, pp. 317-332. El edificio de "El Hogar Obrero, realizado en colaboración con Fermín Beretervide y Alfredo Felice no aparece publicado en *Vivienda y Clima*, op. cit, probablemente a causa del enfrentamiento Acosta-Beretervide. Sobre este edificio Ver GOLDBERG, JORGE "El Hogar obrero" en *Nueva Visión* n° 9, 1957; y el detenido análisis de BALLENT ANAHL, "Acosta en la ciudad: del City Block a Figueras Alcorta. El edificio de "El Hogar Obrero" en *Catálogo de la Exposición Homenaje Wladimiro Acosta, 1900-1967*, op.cit.