

Conclusiones

La exposición que hacemos a continuación pretende una rápida síntesis de las conclusiones principales que aparecen a lo largo de este trabajo, y que conforme iban surgiendo provocaban ajustes del cuadro general, permitiendo ordenar e interrogar de manera cada vez más ajustada a la dispersa masa de datos disponibles, urdiendo el tejido de esta tesis:

1) La ciudad de Buenos Aires, y en general la República Argentina, viven entre 1931 y 1949 un período de crecimiento económico caracterizado por el aumento de la producción industrial en su mayor parte localizada en torno a la capital del país. La población de la ciudad aumenta de 2.800.000 en 1930 a 5.000.000 en 1950, provocando una ocupación casi total de la superficie de 190 kilómetros cuadrados de la ciudad establecida jurídicamente en 1897, prolongándose ésta fuera de sus límites, hacia los territorios de Avellaneda, Lomas de Zamora, San Martín y San Isidro.

La construcción de la ciudad se desarrolla repitiendo el esquema cuadrangular, condicionado únicamente por el borde del Río de la Plata, los terrenos anegadizos situados al S.O. de la ciudad y el dibujo del trazado ferroviario. El tejido urbano se presenta así como sumatoria e interpenetración de sectores de cuadrículas homogéneas cuyos ejes varían según su situación territorial más que como ocupación de una cuadrícula original y previamente planificada. Esta singularidad de la cuadrícula de Buenos Aires, obvia condicionante de sus tipos edificatorios, no ha sido suficientemente considerada en los análisis efectuados desde Europa, excesivamente atentos al damero colonial original, cuya superficie no excede los 5 km².

A principios de los Treinta se revitaliza el proceso de reforma del centro de la ciudad, en el que entran en conflicto las imágenes burnhamianas y las operaciones de embellecimiento con los imperativos que la nueva situación metropolitana trae consigo: el tráfico y la demanda de viviendas.

Tres operaciones céntricas monopolizan la atención de los primeros urbanistas modernos: la Avenida Norte-Sur, la Diagonal Norte y la construcción del Obelisco. La primera responde a las necesidades emergentes de comunicar los extremos norte y sur de la ciudad y, por lo tanto, se va despojando de su carácter barroco durante el largo y conflictivo período de construcción, para atender finalmente a los problemas de movilidad. La segunda representa la apropiación por parte de las empresas públicas y privadas representativas del período de un espacio importante del Centro, trayendo una dosis de monumental y tautológica monotonía en la que la ausencia de atributos habla de las nuevas condiciones en las que desenvuelve la vida de los empleados metropolitanos. La tercera confirma la manera en que el Poder exige ser representado: un Obelisco, silenciosa referencia al mundo del Orden y de la Técnica, es elegido como opción frente a las celebraciones barrocas a la República encarnados por los proyectos de la Plaza de Mayo. En los tres casos, los paradigmas ya no están en París sino en Berlín, en Nueva York o en Washington.

2) La construcción de las infraestructuras de la ciudad había provocado, a principios de siglo, la participación de empresas y técnicos europeos, llegados fundamentalmente desde Inglaterra y Alemania. Acabadas las obras, las empresas alemanas consolidan su presencia en el campo de la edificación pública y privada, actividad que no abandonarán a pesar de las crisis de la Primera y Segunda Guerra. Las nuevas modalidades tecnológico-proyectuales que éstas traen consigo se ven acompañadas por la aparición de nuevos agentes económicos, provenientes del sector más dinámico de la burguesía terrateniente volcado sobre la actividad inmobiliaria de tres maneras: el crédito hipotecario, la inversión directa o la venta de terrenos. De allí el interés con que esta clase apoya el desarrollo de la red de carreteras a partir de 1930 y el carácter de "técnicos" del negocio urbano que presentan algunos de los intendentes municipales. Entre los materiales utilizados en esta tesis, puede verse

La convivencia de una gran metrópolis con un modelo de desarrollo basado en la producción rural, provoca un cierto retraso en la constitución formal de la profesión arquitectónica. Esto queda confirmado -a diferencia de la situación europea- en la inexistencia de una sola organización profesional representativa, en la dependencia de la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas, en el anonimato de algunos protagonistas, en la falta de conciencia -en especial durante los Treinta- del propio valor de su producción (del propio archivo, en el caso de los arquitectos o de los fotógrafos), en la carencia de intensidad y de dramatismo que presentan las escasas polémicas que tienen lugar.

La progresiva decantación de las distintas agrupaciones de profesionales en torno a la Sociedad Central, la puntualidad con que aparecen las revistas y la fundación de la Facultad de Arquitectura en 1949 terminan consolidando a la profesión como nuevo y autónomo espacio social en la metrópoli. Colocándose en lugares antiguamente ocupados por ingenieros, filántropos o higienistas, las revistas inician la década del Treinta transformándose en tribunas de expresión de opiniones sobre los grandes problemas de la ciudad, llevadas adelante con una discreción ecléctica y donde pueden verse pocos indicios de vanguardismo o de irreconciliable espíritu reaccionario.

Nuestra Arquitectura, dirigida por Walter Scott, actúa de portavoz del espíritu reformista de un socialismo que llega a participar incluso en los gabinetes de los militares golpistas-industrialistas de la década del Treinta y *Revista de Arquitectura* registra la progresiva incorporación de las capas medias a la profesión arquitectónica. Al principio del período, la primera, menos sofocada por los compromisos sociales de una institución profesional, aparece a la cabeza de la difusión del ideario racionalista de renovación del espacio y de la vivienda popular. En el final, es la *Revista de Arquitectura* -ocupada su redacción por elementos más renovadores- la que desempeña un papel más importante, trabando a partir de 1946 una polémica relación con el gobierno Peronista.

A la característica especial de esta sociedad en que a la confianza de los que se consideran cofundadores de la modernidad- los Prebisch, Duggan, Vilar- se pliega el alto índice de movilidad social y la fuerte aspiración a un cambio de vida de los que llegan más tarde o de más abajo, junto a la creencia íntima de que éste era posible sin el desgarramiento que suponía intentar sacudir el inmovilismo europeo. Este sentimiento de escasa tensión dramática, es bastante evidente en la literatura de Borges o en la pintura de Xul Solar: no hay en ellas

ni referencias a lo social, ni a lo mítico-legendario americano, ni insólitas alteraciones de la realidad, sino un mecanismo donde confluyen -y se confunden- la ciencia, las inquietudes metafísicas o la gnoseología. Creemos que existe una interesante, aunque distante -no hay comunicación entre la profesión y la Cultura- relación entre ese "efecto de verdad" que hay en el "realismo fantástico" de Borges o de Xul Solar, y el carácter atemporal (lo moderno bajo un filtro clásico) que adoptan las búsquedas de una buena parte de la producción arquitectónica de Buenos Aires en el período analizado, como respuesta y conciliación frente a los acelerados cambios de la sociedad, de sus relaciones sociales y económicas, y de sus hábitos perceptivos.

3) La visita de Hegemann pone sobre el tablero las cuestiones de la planificación metropolitana centralizada, las deficiencias del Código de Edificación de 1928, la discusión sobre las tipologías edificatorias en la periferia, la observación de los problemas de tráfico, pero por sobre todo, del "crecimiento natural" (el *Natürlich Entwicklung*), reafirmando la presencia de Berlín como paradigma. Las consecuencias de esta visita, si bien no afectan de manera definitiva las prácticas oficiales, provocan en el plano profesional la incorporación de nuevos instrumentos de análisis y de discusión de los problemas urbanísticos manifestados en la serie de exposiciones que culminan con la celebración del Primer Congreso Argentino de Urbanismo en 1935.

Del discurso de Hegemann sobre la casa en propiedad en las afueras como recuperación de la naturaleza y la salud perdidas en la ciudad, Buenos Aires efectuará su propia traducción y lo interpretará desprovisto de su morbo proletario y berlinés. Aquella, a su manera, representará un modo de control capilar diferente, de estabilización y dispersión de la población que no era el que Hegemann había imaginado, sino el que partiendo de Howard y Unwin, y reelaborado por las experiencias de las *new towns* y el urbanismo norteamericano de entreguerras se presenta como alternativo en los primeros años del siglo, y se consolida en los barrios obreros y populares del Primer Gobierno Peronista.

El Plan Director de Buenos Aires -aplicación de la *Ville Radieuse* en suelo urbano- naufraga pese a los esfuerzos propagandísticos de Ferrari Hardoy y Kurchan, y a la larga correspondencia sostenida entre 1929 y 1947 entre Le Corbusier y sus contactos en Buenos Aires. Pese a no estar cargado del lirismo de los planes de Rfo y Argel, mantenido dentro de unos límites de bidimensionalidad que buscaban hacerlo posible, no es sólo la ausencia del "hombre del destino", capaz de sacudir la apatía de la ciudad tantas veces evocado por Le Corbusier lo que provoca su abandono. La extrema fragilidad y la gran vulnerabilidad de unas relaciones puramente personales, la ausencia respecto de la dimensión productiva, su choque directo contra los mecanismos de renta, y la evidente *confusio linguarum* política y administrativa del Peronismo no constituyen un punto de partida apto para definir el futuro de las transformaciones de la metrópoli. Pese a todo, las líneas de fuerza que la *main ouverte* que el Plan reconoce y recrea en la ciudad permanecen en su historia hasta hoy, condicionando sus movimientos, compartiendo sus símbolos, prestándole los ángulos desde donde quiere ser vista, como si de un "doble" de la ciudad se tratara.

A fines de la década del Treinta, los modelos que surgen de las corrientes del urbanismo norteamericano y la renovación tecnológica anticipada por los rascacielos construídos en la ciudad parecen ofrecer un marco adecuado para garantizar la dinámica urbana. El proceso de desarrollo de infraestructuras se encuentra en su fase final, el crecimiento vegetativo de la población se mantiene estable, el industrial crece notablemente y comienza una etapa en la que alrededor de los temas de construcción de viviendas y equipamientos para la población al amparo de una evidente influencia de las políticas del *New Deal* americano, aparecen nuevas fórmulas de convergencia entre los empresarios privados, el Estado y los técnicos.

Constituida en ciudad grande y en continua expansión, frente a un todavía numérica y políticamente débil proletariado que no reproduce ni cuantitativa ni cualitativamente el dramatismo de la experiencia de las *Mietkasernen* berlinesas, sus operadores encuentran poco funcionales las propuestas del zoning europeo o las que derivan de la Carta de Atenas. Si el negocio inmobiliario y el aprovechamiento del uso del suelo es uno de los mecanismos favoritos de producción de riqueza de la burguesía terrateniente que pretende diversificar sus actividades a la altura de los tiempos, no son las actuaciones globales, sino las parciales, y vinculadas a sus operaciones concretas, las que le interesan. La propia vigencia de un Código de edificación, objeto permanente de modificaciones desde su sanción en 1928 pone en evidencia su papel de mediador y de Pacto entre los distintos intereses. La Ley de Propiedad Horizontal aparece en 1948 para dar cabida a las amplias capas medias en el negocio inmobiliario, cuestión aceptada por los arquitectos de vanguardia que dirigen la Oficina del Plan de Buenos Aires en 1949.

En las propuestas lideradas por Migone y los ingenieros a partir de 1940-claro eco de la planificación norteamericana- la ciudad ya no es un conjunto de espacios y edificios regulados por leyes formales y relaciones espaciales, sino áreas a gestionar de manera "neutra", científica, sin dejar huecos en la malla de control. Ya no se trata de reconducir una tendencia particular sino de crear un mallazo legal para las diferentes zonas que van siendo objeto de especulación, operativa para los distintos grupos de intereses en conflicto. Ello se resume en el control del uso, densidad y altura, en especial ante la movilidad de la población facilitada por los nuevos transportes, la mejoría en el nivel de vida, los nuevos loteos y la construcción de viviendas en áreas más alejadas de la ciudad.

Los instrumentos de planeamiento perfeccionados en Estados Unidos se convierten en un puente que enlaza las teorías de la eficiencia, que en el fondo no eran nuevas en el vocabulario técnico, con el progresismo que estaba en la base de la ideología peronista de 1946, progresismo con grandes dosis de *New Deal*, que se define mediante una mayor intervención de un Estado que se hace más "laico", menos dependiente de las relaciones familiares entre miembros de la oligarquía terrateniente que el Estado surgido en 1930.

Interesado en no detener el ritmo de la construcción privada en la ciudad y en la periferia, con lo que mantenía su alianza con la clase media, el peronismo se mantiene al margen de cualquier visión abstracta ejecutando un doble movimiento. En primer lugar, manteniendo para la edificación privada las relaciones tradicionales de la ciudad (manzana, calle, parcela). En segundo, concentrándose, al margen de su importante actividad inversora en el terreno de los equipamientos, desarrollando parciales operaciones howardianas, revestidas de una "atemporal" estética californiana, para la clase obrera y los inmigrantes interiores.

Sin contar con un Plan Regulador, pero incorporando algunas de sus determinaciones, creando mecanismos y órganos de mediación e integración de las contradicciones: sindicatos verticales, comités, Fundación Eva Perón, el Peronismo lleva adelante su política de disolución de los intereses de clase en el mito del bienestar colectivo y del "feliz presente" que pretende encarnar la "comunidad organizada".

4) La construcción moderna de la ciudad se produce en torno al tema de la casa de renta y la vivienda individual, en el que la escasa acción oficial no implica una ausencia de estrategia sino una efectiva coincidencia de las leyes que el Mercado impone con los dispositivos de control estatales.

La demanda de viviendas acumulada a principios de la década del Treinta, consecuencia de la falta de inversión como producto de la crisis de 1929 y del mejoramiento de la situación económica, encontrará respuesta en el sostenido aumento de la inversión inmobiliaria, cuyo punto culminante es 1944, a partir del cual el mercado se mantiene estable con valores que en ningún caso descienden de los 1.600.000 metros cuadrados construídos anualmente.

La ciudad de Buenos Aires se edifica sin otro Plan que el Código de Edificación. Los edificios modernos de la ciudad se construyen dentro de su tejido y lo llenan, ocupando vacíos o reemplazando edificios construídos en años anteriores. Por lo tanto, podría decirse que una arquitectura de rasgos modernos construye la ciudad sin constituir situaciones aisladas, como continuidad, incluso como yuxtaposición pero no como ruptura. De allí que la singularidad metropolitana de *Cathedrals of business* que inducían los rascacielos construídos al principio de los Treinta no alcance mayor difusión y que el tema central siga siendo el de los distintos tipos de casas de renta, con alturas que raramente bajan de diez plantas.

Los modelos de esos edificios, o de las intervenciones urbanísticas parciales que se proponen son, en principio, europeos o norteamericanos. A este aspecto, también válido para algunas otras ciudades latinoamericanas convertidas en grandes metrópolis hacia 1930, como Río de Janeiro o San Pablo, se le agrega una característica fundamental: muchos de sus intérpretes, arquitectos, ingenieros, constructores o albañiles; y muchos de sus destinatarios son europeos inmigrados, o forman parte de la primera generación nacida en el país (para el caso de Buenos Aires, en los años previos a 1930 la población inmigrada llega a igualar a la nativa). En consecuencia, en el proceso de "traducción" de los modelos o de los textos a la realidad, los intermediarios, los viajeros privilegiados, las presencias providenciales, son absorbidos por una realidad más amplia y heterogénea, en la que existen pocos límites, prejuicios o limitaciones provenientes de una situación nacional o cultural fuertemente definida. Se elige de todas partes, se traduce lo que llega y el que no puede traducir, propagandiza, difunde, activa. Si la traducción es refracción de influencias, el cristal a través del cual ésta se produce no es una masa sólida sino un líquido incandescente en permanente movilidad, puesto que la diferencia está en el lugar desde donde se efectúan las reflexiones sobre esas influencias, en su proximidad o pertenencia al poder, a los distintos sectores de la burguesía, a las distintas asociaciones profesionales, al partido socialista, al Ejército, al peronismo, etc.

La conciencia de habitar un extremo del mundo y de la imposibilidad de incidir sobre él, tema de muchos ensayos en el período -como los de Murena o Martínez Estrada- puede resumirse en una frase de Borges, publicada en *Proa* nº 15 "De la riqueza infatigable del mundo, solo nos pertenece el arrabal y la Pampa". Entre el puerto inmigratorio y el territorio vacío, se consolida en Buenos Aires una cultura de mezcla, sin historia o como suma de historias, permeable a lo que las aguas arrojan a sus orillas. Pero Borges se refiere a otras orillas: aquellas menos afectadas por el mundo del puerto, las que forman los márgenes de la llanura y la ciudad, nuevo punto de partida para una "mera inmortalidad sudamericana", como diría el mismo Borges refiriéndose al porvenir de un inmigrante ilustre: Paul Groussac. No es casual que "el sueño moderno en Buenos Aires" comience en la orilla portuaria, donde ya no existe lugar para las "ofensivas" de una vanguardia porque lo "nuevo" ya está allí y es condición de legitimidad, y acabe situándose en territorios alejados del Centro - y por lo tanto producidos en él- donde una Armonía, ya no romántica o humanitaria sino pura construcción mental, puede encontrar un lugar.

5) Tres figuras modernas imposibles de ser superpuestas actúan a modo de puntos de fuga de esta Tesis:

a) Antonio Vilar (1887-1966), a través de la imagen moderna que ofrece su numerosa obra publicada comienza a definir estilísticamente el carácter de los barrios de vivienda para la burguesía media y alta de Buenos Aires. Aunque en ellas no se descubra a un vanguardista en sentido europeo, tampoco puede vérselas como ajenas a los resultados de las investigaciones realizadas en el campo de la vivienda popular y metropolitana: organización de los procesos constructivos, funcionalismo, o *existenzminimum*.

A la extrema rigidez funcional existente en las plantas de los modelos previos de Buenos Aires, Vilar propondrá esquemas más abiertos. A la tradición constructiva heredada del eclecticismo, opondrá la incorporación de las innovaciones técnicas, que como en el caso europeo y americano habían llegado acompañando a las grandes obras de infraestructura. A los cambios ocurridos en la vida cotidiana, reaccionará mediante interiores despejados de incidentes, aptos para ser ocupados por los miles de inquilinos que deambulan por la ciudad.

La aceptación de ese *Zeitgeist* capitalista mantiene a la arquitectura de Vilar al margen de cualquier interés por los otros dos temas característicos del pensamiento alemán moderno que obsesionaban al director de *Nuestra Arquitectura* y a sus principales colaboradores: la planificación urbana o la *Siedlung*. La ciudad ideal de Vilar no existe más que como suma de edificios blancos sin las mayúsculas de ningún estilo, pero tal como ocurría con todas las ciudades ideales, como deseo de orden. Deseo de orden que Vilar había visto realizado en su ciudad natal, La Plata, organización tautológica de cuadrados sobre la llanura. Deseo de orden que la dirigencia política argentina venía manifestando desde fines del XIX expresado en los mitos positivistas inculcados desde la escuela primaria. Mitos unificadores de las desigualdades, de los distintos mundos que acuden al Buenos Aires de fin de siglo. Mitos "normalizadores" de una lengua, de unas costumbres, productos de una necesidad de arraigar a una población inmigrante y heterogénea al territorio y al proyecto que se va definiendo desde Poder. El sujeto de los Treinta en Buenos Aires queda atrapado por los nuevos símbolos blancos, desde el guardapolvo escolar impuesto en aras de una igualación social, hasta las camisas del oficinista o la casa de la gran ciudad.

Las casas de Vilar, como cualquier mercancía en el universo abstracto de la circulación monetaria deben aparecer desnudas en el exterior, mostrar en la propia tautología técnico-económica de los materiales de la fachada la singular cualidad de la ausencia. Ausencia de *flaneur*, de quien mira sin que su mirada implique comunicación, reconocimiento, y que es por lo tanto anónimo.

Vilar sigue la tradición y los reglamentos: sus edificios comienzan a nacer una vez definidos los patios de luces y el área de servicio que exigen las normas. Su estilo se constituye por medio de una recuperación epidérmica de todo lo moderno, y una resemantización según un referente clásico que encuentra en los lugares donde se implantan sus edificios. Frente a la multiforme realidad urbana, el objeto de Vilar repite siempre su propia estrategia de orden y coordinación: un cuerpo principal, que se reviste con blancas superficies de revoco blanco muy fino, perforado rítmicamente por ventanas colocadas al ras de la fachada y una base noble de mármol. Al nihilismo de las primeras contraponen la riqueza de las segundas. El lejano referente clásico de los basamentos diluye lo conflictivo, pero por sobre todo, le entrega al edificio un discreto y conciliador "efecto de antigüedad". El mismo efecto que había conocido en La Plata, en su geométrico trazado o en el "*Shinkelscher Geist*" de su arquitectura doméstica.

Para Vilar, resolver un problema de arquitectura consiste en disolver la arquitectura en la solución de continuidad urbana, urdiendo con un mínimo de variaciones el muro de la gran ciudad. Su arquitectura irrumpe en tejidos urbanos preexistentes, a veces contraponiéndose a ellos, a veces, las menos, buscando una tendencia con la que enlazar. El edificio urbano ya no debe estar "cubierto de la gran Cultura". ¿Qué valores colectivos debería acaso celebrar? Los de la igualdad, los de la libertad prometida, los de una vida más sana y más higiénica, los de la eficiencia, los de una historia que ahora integre a los últimos en llegar, por lo tanto de un pasado que sea, a la vez, porvenir. ¿No era acaso ésa la esencia del nuevo tiempo y de la nueva tierra?

La presencia de Vilar como "intelectual orgánico" dentro de uno de los más característicos proyectos del Estado modernizador, el de la red de edificios e instalaciones del Automóvil Club Argentino-Yacimientos Petrolíferos Fiscales completa el interrogante anterior. Por un lado, proyectando las figuraciones metropolitanas por todo el territorio nacional, pero por otro, insistiendo en la memoria del proyecto sobre la trascendencia de conocer los problemas de interior y del campo, del "*suelo patrio*" y de comprender su cultura. El retorno a la naturaleza incontaminada y regeneradora, inexistente en sus proyectos urbanos aparece aquí con toda su potencia mística. El mensaje está dirigido a las nuevas clases sociales emergentes del período de crecimiento industrial de la década del 30, en su mayoría inmigrantes, cada vez más integrados y deseosos de participación. Para ellos es un discurso en el que el orden del pasado preurbano se idealiza en sus valores de integración, justicia y solidaridad. Por ello también se dirige, para tranquilizarlas, a las clases que viéndose a sí mismas como depositarias y dueñas de esa nostalgia que se quiere colectivizar en aras de una nueva e imposible Armonía, podrían ver amenazado su lugar,

b) Wladimiro Acosta (1900-1972) se establece en un área ideológica apartada de los "modernos" locales. Desde un discurso tajante y bajo una envoltura tejida apasionadamente de razones y de fórmulas, demuestra la superficialidad de quienes juegan con las cartas trucadas de referencias estilísticas -incluso aquellas provenientes del Movimiento Moderno- que no se justifican racionalmente. El estilo 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. 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 esa generación europea.

Sus propuestas argentinas quedan 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 Oriente Otro, o ese Sur de Goethe, de Nietzsche o de Kneubühler, en el que es posible trabajar por la Armonía definitiva, en la medida de que la vigencia de la imagen de Muerte y Oscuridad a la salida de la primera Posguerra transforma a toda Europa en Norte tenebroso, donde 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: si Taut intenta revivir en Turquía, Ernst May en Kenia, Mendelsohn, Richard Kauffmann o Arie Sharon en Palestina, Wladimiro Acosta lo hará en Buenos Aires.

El material sobre el que Acosta centra sus preocupaciones técnico-estéticas -y mediante el cual desarrolla en sus comienzos una investigación propia del espíritu berlinés- 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. Definidas las características plásticas de su Arquitectura, ésta debe buscar su territorio.

Sólo en los márgenes del Sistema, sólo allí donde las ataduras jurídico-matemáticas de la propiedad son más débiles, sólo en el suburbio residencial, pero sólo 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 sublima todos los valores en uno solo: 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.

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.

La ciudad de Acosta no tiene ni Centros Cívicos como en el urbanismo americano de Hegemann, Bereterbide o Vautier, ni *Stadkroone* 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. Al caos urbano 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 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.

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.

c) Antoni Bonet Castellana (1913-1989) es, junto a Amancio Williams, el arquitecto más conocido fuera del ámbito de Buenos Aires hacia finales de la década del Cuarenta, pero tanto por su papel en la fundación del grupo Austral como por su producción construida en el período, su figura adquiere una importancia mayor en el contexto de nuestra explicación.

Bonet traslada a Buenos Aires dos elementos hasta entonces inéditos en la actividad de los arquitectos modernos de la ciudad. Por una lado, la experiencia del asociacionismo y cierta vocación de participación social heredada de su intervención como socio estudiante del GATCPAC. Por otro, el espíritu de invención y la sensibilidad surrealista presente en algunos proyectos del estudio de Le Corbusier posteriores a 1930. La tensión entre ambas fuentes se verifica a lo largo de toda su obra en el período, y esta característica, unida a su espíritu nómada, le permite abrir caminos escasamente explorados por la práctica moderna en Buenos Aires.

El primer acto de su relación con Buenos Aires, el proyecto de fundación del grupo Austral, se produce, significativamente en el estudio de Le Corbusier, en París. Libre por lo tanto de las servidumbres de una profesión ya reconocida en la ciudad, libre de la grilla de sus rituales, libre de recuerdos o nostalgias -que obviamente Bonet no tenía-, atado solamente a los principios que enuncia la primera declaración del Austral, publicada en 1939: reacción contra la "*nueva academia*" consecuencia de la difusión del "*estilo moderno*", y a la vez, mirada espectante hacia "*la libertad completa que ha permitido a la pintura llegar al surrealismo*".

En efecto, las primeras obras y proyectos de Bonet, y las de Ferrari Hardoy-Kurchan no hablan con el lenguaje abstracto de los Veinte, ya difundido por el International Style, sino con otro, más replegado sobre lo puramente sensorial. Las alusiones al surrealismo de la declaración del grupo tienen su eco construido en estas primeras obras: en los extraños objetos que pueblan las viviendas para artistas, la carnosa materia de los escaparates, las sorpresas y los pastiches irónicos del edificio de la esquina de Paraguay y Suipacha; en el choque de fragmentos de las Terrazas del Sol o en el proyecto del edificio de la calle Cramer; en la inclusión del eucalipto y en los gestos de los remates del edificio de la calle Virrey del Pino; el sabor anti-objeto del sillón BKF. En ellas no es necesario "saber", sino ser capaz de palpar, de oler, de percibir. Las soluciones ya no pueden contener las rimas fáciles de los Veinte.

El verso libre surrealista permite y exige una nueva síntesis. Con cada renglón se puede comenzar un soneto: de allí lo heterogéneo del "diseño" de las casas en Martínez o de las casas en Punta Ballena, realizadas posteriormente.

Y no es casual que sea "diseño" -novedad, exterioridad- la palabra con la que nos referimos a las invenciones de Bonet, que pasada la época de las declaraciones y los grupos, se ofrecen como palabras autosuficientes y "espectaculares", al margen de vinculaciones con el Poder, pero ya dispuestas a ser consumidas; al margen, por tanto, de las diferencias históricas, culturales, estéticas, incluso, de clase. Desde ese punto de vista, entiende Bonet el "*nuevo y libre concepto del Standard*", prolongando y exigiendo el cumplimiento de las promesas de la modernidad.

Entre el momento de los proyectos situados en la ciudad a finales de los Treinta y el de los que se colocan en paisajes alejados con posterioridad a 1945, pueden verificarse algunas de las condiciones en que se desarrolla la arquitectura de los Cuarenta: el rápido desvanecimiento de las actividades organizadas del grupo Austral -no así la "marca" lecorbusierana que afecta su producción y su discurso, expresado individualmente- producto de una realidad que no se resiste ante lo "nuevo" sino que lo consume sin excesiva crítica, y la tarea de búsqueda de "autenticidad lingüística", sólo posible desplazándose a los márgenes de la ciudad: en las casas en Martínez, en San Juan, en Tucumán o en Punta Ballena, de la que son indudables deudas las generaciones de arquitectos graduados en la década del Cuarenta.

Punta Ballena no entraña el viaje al humus primitivo del resto del Austral en Tucumán, sino que pertenece al mito nacido de la relación de Buenos Aires y el Río de la Plata y por ello, sus casas son las más "alejadas" del Centro de la ciudad. Allí Bonet puede exhibirse plenamente como un actor solitario, distribuyendo en torno a un itinerario meandroso y arbitrario el producto heterogéneo de su imaginación, ambos ajenos al sentido de la "eficacia" que había caracterizado el "sueño moderno", ajenos por tanto, a su sentido de suelo, medida y posición.