



ISSN 1850-2512 (impreso)
ISSN 1850-2547 (en línea)

UNIVERSIDAD DE BELGRANO

Documentos de Trabajo

GIAH - Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Grupo de Investigaciones en Arquitecturas
Hispánicas FAU/UB
Proyecto de Investigación 2010-2011 GIAH

Miradas cruzadas entre España y Argentina
Arte y Arquitectura a ambas orillas del Atlántico
Segunda parte

N° 270 Director: Fernando Martínez Nespral

Departamento de Investigaciones
Agosto 2011

Universidad de Belgrano
Zabala 1837 (C1426DQ6)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires - Argentina
Tel.: 011-4788-5400 int. 2533
e-mail: invest@ub.edu.ar
url: <http://www.ub.edu.ar/investigaciones>

Índice

Introducción	5
Dr. Arq. Fernando Martínez Nespral	
Pascual Sáenz Barrera. Entre Cataluña y Buenos Aires	6
Mg. Arq. Florencia Barcina	
Geometría, espacio y materia en la obra de Antoni Bonet i Castellana	13
Arq. especializada en Historia y Crítica Rosario Betti	
Vicente Nadal Mora, militante estructural del movimiento neocolonial	23
Arq. Alejandra Margarita Bianchi	
Artistas argentinos en Cataluña. De Torres García a Rafael Barradas, la herencia que he encontrado al llegar a Barcelona	29
Escultor Luis Gueilburt	
Aquí y allá: Una mirada sobre los arquitectos que migraron a España en los inicios del siglo XXI	33
Arq. Sylvia Kornecki	
“Lo español” en la arquitectura de las primeras décadas del siglo XX, miradas e imágenes a ambas orillas del Atlántico	39
Dr. Arq. Fernando Martínez Nespral	
Alejandro Sirio. “Arquitecto” de la Gloria	47
Lic. Patricia Nobilia UBA / Museo Larreta	
Una obra española de Horacio Baliero	57
Arq. Especializa en Paisajismo Viviana Procupet.	
Naturaleza Fantástica. Los viajes transoceánicos y su impacto en la obra de la artista española Maruja Mallo	61
Lic. María Laura Rosa	
Gaietà Buigas i Monravá. Un arquitecto modernista catalán en Buenos Aires y Montevideo	72
Arq. Horacio J. Spinetto	
Tony Díaz/Antonio Díaz del Bó: Continuidades temporales y espaciales	77
Mg. Arq. Juan Trabucco	

“Lo español” en la arquitectura de las primeras décadas del siglo XX, miradas e imágenes a ambas orillas del Atlántico⁸⁰

Dr. Arq. Fernando Martínez Nespral, UB - GIAH

Introducción

En el marco del ya concluido proyecto de investigación titulado “Imágenes de España en la arquitectura rioplatense” analizamos las impresiones del célebre arquitecto argentino Martín Noel en su libro de viajes España vista otra vez, escrito y publicado en la Península mientras dirigía en Sevilla las obras del Pabellón Argentino para la Exposición Iberoamericana de 1929.

Estábamos por abocarnos a otros temas, cuando encontramos casualmente un raro libro español de la época prologado por Noel. Nos referimos al volumen Casas de campo españolas, de Alfredo Baeschlin, arquitecto suizo residente en España.

El libro reúne cincuenta proyectos originales de viviendas “típicas” de las diversas regiones de España con profusión de planos y perspectivas, así como una memoria escrita en la que se destacan tanto sus virtudes funcionales como su respeto al carácter “español”.

Pensamos, pues, que dicho azaroso hallazgo constituía una oportunidad para analizar qué se entendía por “lo español” en la arquitectura de los años veinte a ambas orillas del Atlántico, estudiando las miradas cruzadas del autor europeo y el prologuista americano con la particularidad de que, pese a ser ambos entusiastas estudiosos de lo hispano, ninguno de ellos era español.

Noel-Baeschlin, vidas y obras comparadas

Hacia 1929, momento del encuentro entre nuestros dos autores, el arquitecto Martín Noel se hallaba en España concluyendo las obras del Pabellón Argentino para la Exposición Iberoamericana de Sevilla; mientras tanto, Baeschlin acababa de concluir un viaje alrededor de España y estaba en vísperas de su radicación en Valencia. Pero, retrocedamos un poco en el tiempo para conocer algunos rasgos salientes de la biografía de ambos.

Noel había nacido en Buenos Aires, en 1888, descendiente de una acaudalada familia de de origen vasco. Su abuelo, Carlos Noel, arribó a Buenos Aires en 1847 como un emigrado de las guerras de sucesión por su condición de carlista y, una vez llegado a la Argentina, fundó en Buenos Aires la célebre empresa dedicada a la elaboración de chocolates y dulces que lleva su apellido.

Por lo tanto, el joven Martín creció en el marco de una típica familia de la aristocracia porteña, cuya particularidad consistía en su tarea como industriales y comerciantes, a diferencia de la mayor parte de los integrantes de su clase, abocados a la agricultura y la ganadería.

Como era habitual en su círculo social, cuando Martín quiso estudiar arquitectura, fue enviado por su familia a la Ecole Speciale d’Architecture de París. Luego de recibirse allí en 1909 regresa a nuestro país donde muchos años más tarde (1928) revalidará su título en la Universidad de Buenos Aires.

Recién llegado de París comienza su obra proyectando el pabellón de la empresa familiar para la exposición del Centenario Patrio de 1910, edificio premiado con Medalla de Oro que da inicio a una destacada carrera, caracterizada por su interés por los estilos hispánicos y por la trascendencia de las obras que le encomendaran sus amigos, integrantes de las más encumbradas familias de Buenos Aires.

⁸⁰ El presente trabajo fue presentado en el Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas, Universidad Nacional de La Plata, y publicado en la Revista “Olivar” número especial Bicentenario.

Martín, y también su hermano Carlos, fueron a la vez personajes relevantes en la política de principios del siglo XX, enrolados en el radicalismo alvearista. Nuestro arquitecto fue Secretario del Comité Nacional de la U.C.R. y Presidente del Comité Capital, cuyo edificio –que perdura hasta el presente– en la calle Tucumán, también proyectaría en 1938. En tanto, Carlos fue intendente de la Ciudad de Buenos Aires durante la presidencia de Marcelo T. de Alvear, y fue en ese mismo mandato cuando el citado presidente encomienda a Martín el proyecto y dirección de las obras del Pabellón Argentino para la exposición de Sevilla.

Tengamos en cuenta que Enrique Larreta presidía la delegación nacional para dicha exposición y, para entonces, Martín Noel había realizado los proyectos con reminiscencias españolas de la reforma de su casa en Belgrano, actual Museo de Arte Español, en 1916 y del casco de su estancia Acelain en Tandil en 1920-24, con lo cual, todo quedaba “en familia”.

Noel llega a España a principios de 1926 para hacerse cargo de las obras del pabellón y allí será colmado de honores como un representante del entonces “granero del mundo”. Será recibido por el Rey Alfonso XIII, designado miembro de la Real Academia de la Historia, de la Academia de Bellas Artes de Sevilla y catedrático en la Universidad de Sevilla. Simétricamente, durante los mismos días, la misión del Plus Ultra llega a Buenos Aires y su comandante, Ramón Franco, se aloja en la casa particular de los hermanos Noel, actual Museo de Arte Hispanoamericano, que fuera proyectada por Martín con el mismo estilo hispánico que lo caracterizaba.

A partir de 1930, regresa definitivamente y realiza diversas obras hasta la década de 1940. Martín Noel fallece en Buenos Aires en 1963.

Pasemos ahora a conocer la vida y obra de Alfredo Baeschlin. Había nacido en Shaffhausen, Suiza en 1883, estudió arquitectura en Zurich y ejerció como profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Berna.

A diferencia de Noel, Baeschlin no contaba con fortuna personal y vivió toda su vida de su trabajo como docente, traductor y autor de libros y artículos para diarios y revistas. Fue fundador de la Liga para la conservación de la Suiza pintoresca, lo cual pone de manifiesto su interés por un tema que lo acompañará en toda su carrera, una visión romántica de rescate de la arquitectura popular, especialmente viviendas de carácter rural, que veía amenazada por la irrupción de la estética modernista de las primeras décadas del siglo XX.

Viajó por diversos lugares de Europa, conociendo y dibujando viviendas rurales y especialmente se interesó por la casa popular española, país donde luego se instaló. En 1928, realiza un viaje alrededor de toda España y desde los lugares visitados va enviando al diario La Tarde de Bilbao diversos artículos centrados en las casas rurales. Muchos de sus estudios sobre este tipo de viviendas se reunirán luego en un libro titulado Arquitectura del caserío vasco (Ed. Canosa, Barcelona, 1930)

En 1930 decide instalarse definitivamente en Valencia, donde publica también diversos artículos sobre arquitectura popular valenciana y colabora habitualmente con el semanario El Camino. Ese mismo año se publica la obra que hoy nos ocupa, el libro Casas de campo españolas, prologado por Noel y editado en Barcelona por la editorial Canosa.

Casas de campo españolas no es ya un estudio sobre viviendas existentes, sino que constituye uno de los catálogos de diseños y proyectos tan frecuentes en su tiempo, destinados a alimentar la “inspiración” de los colegas arquitectos; estaba también dirigido al público general que, por no poder acceder a un profesional, elegía entre los modelos allí expuestos una casa de su gusto para resolver luego la construcción con maestros de obras.

La Guerra Civil Española lo encuentra, pues, radicado en Valencia. A causa del conflicto se limitaron sus posibilidades de vivir de sus investigaciones sobre vivienda, por lo cual se emplea en el Ministerio de Propaganda de la República. Fue seguramente esto lo que selló su destino, pues Baeschlin, un autor que, como luego veremos en su obra, tuvo siempre una posición de carácter conservador y creyente, será encarcelado por el franquismo en 1941, detenido en el campo de concentración de Miranda del Ebro y luego deportado a su Suiza natal en 1942.

Pasó los últimos años de su vida viviendo de traducciones y nuevos estudios sobre la casa rural suiza que publicaba en su país hasta su fallecimiento, en 1964.

Como hemos podido ver Baeschlin y Noel son absolutamente contemporáneos (el primero nace cinco años antes y fallece uno después) y ambos están interesados en la arquitectura regional española, aunque con perspectivas e intereses muy diversos.

“Lo español” en Noel y Baeschlin

Noel adscribía intelectualmente a la corriente nacionalista de su tiempo representada entre otros por Rojas, Gálvez y su amigo Larreta, corriente que buscaba en lo hispano una fuente para la construcción de la “identidad nacional” de una Argentina poblada entonces por un colectivo de inmigrantes de los más variados orígenes.

Desde su retorno, luego de sus estudios parisinos, Noel escribió diversos artículos proponiendo la “vuelta” a lo hispano como raíz originaria puesta en riesgo por los estilos internacionales y por el cosmopolitismo de la sociedad. Por otra parte y como hemos ya visto, lo más destacado de su obra construida se caracteriza por esta tendencia.

Pero, más allá de esta búsqueda de nuestras raíces, en el discurso de Noel subyace la reacción de las familias patricias reclamando la pervivencia de sus privilegios frente al alud inmigratorio. Desde esta concepción el “estilo español” es el que más adecuadamente representa a las “familias tradicionales” presentes en nuestro país antes de la llegada de los inmigrantes. El autor lo expresa muy claramente al ligar esta aspiración de recuperar los valores de lo hispano con la genealogía de sus defensores “...aspiraciones cuyo árbol genealógico procede del más rancio y preclaro linaje...”⁸¹

Por ello, esta propuesta de un estilo neohispano (al cual la crítica arquitectónica denominaría luego “neocolonial”) viene naturalmente a oponerse a la indiferencia frente a lo español y la preferencia por otros estilos más acordes a las modas internacionales de su tiempo que el arquitecto asigna a los inmigrantes por su opuesto carácter de noveles habitantes de nuestro suelo que obran “...con la indolencia propia de quien no participa de la pujanza real de los sentimientos...”⁸²

Como consecuencia de lo anterior, en la interpretación de Noel, la elección de lo español como fuente de inspiración trae aparejada una distinción propia de las clases altas e implica una “Rara elegancia, no a todos accesible, pero —en este caso individual— harto legítima.”⁸³

Planteadas sus motivaciones, pasemos ahora a la interpretación de Noel sobre el arte español: “...el románico y el mozárabe del septentrión se infiltre en el mundo agareno...para que todo ello se redima, unificado, en el orientalismo barroco de España, que será barroco-indianista en América.”⁸⁴ Se trata de una explicación muy comparable a la trama argumental de la novela de su amigo Larreta, La Gloria de Don Ramiro, donde las virtudes y la nobleza del cristianismo identificado con el norte de España y representadas por el hidalgo Don Ramiro entran en contacto con la sensualidad y el pecado del islamismo, identificado con el sur de la península y representado en la novela por la mora Aixa, resultando de esa unión un producto atractivo y novedoso (el “orientalismo barroco”) pero no libre del pecado originado por dicha infiltración, que solo se redimirá en la epopeya evangelizadora americana (en la novela a través de la acción de Santa Rosa de Lima y en el arte a través del “barroco-indianista”).

Desde la perspectiva de Noel entonces, no interesan tanto las particularidades regionales del arte peninsular, sino la idea por la cual esa diversidad se enriquece en una síntesis integradora de “lo español” cuya más clara expresión se encuentra en Andalucía, pues la blancura y la simplicidad de su arquitectura aportan como valor adicional una natural sintonía con la despojada estética de la modernidad europea de su tiempo:

⁸¹ Noel, Martín. España vista otra vez. Madrid. Editorial España: 1929, p 65

⁸² Noel, Martín. Op Cit, pp 269

⁸³ Noel, Martín. Op. Cit, p 285

⁸⁴ Noel, Martín. Op. Cit. p 224

*“Desde la abrupta serranía, hermética de tesoros arcaicos, por entre vegas y berrocales, hemos llegado a la planicie redentora del blanco andalucismo, tan acorde al sentido simplicista de la moderna sensibilidad. Resabio de almenas elementales, sombra morena de parras verdequeantes, aleros esquemáticos cobijando algún refulgir policromo de la corriente orientalista del Mediterráneo.”*⁸⁵

Pasemos a ver ahora la propuesta de Baeschlin sobre “lo español”. Caracteriza a este autor una actitud de reacción y denuncia frente a las tendencias internacionales en la cual coincide plenamente con Noel. Según su interpretación, las formas predominantes en la moda de su tiempo, provenientes del extranjero, son dañinas, en tanto exóticas y ajenas; pero ya desde el inicio se puede observar una diferencia en su postura frente a la del arquitecto argentino. Para Baeschlin, las virtudes de los motivos de inspiración locales no se asocian a una condición de linaje, sino a aspectos netamente técnicos, pues fundamentalmente residen en su óptima capacidad de adaptación a los materiales y el clima locales:

*“Hasta bien entrado el siglo actual se han construido en España casas de campo francesas, inglesas y suizas, pero muy pocas españolas. Cuanto más exótica, mejor le parecía a su propietario, quien ignoraba el triste papel que hacía pidiendo prestadas al extranjero las formas arquitecturales que el propio país brindaba en abundancia, incomparablemente mejores y mejor adaptadas a su clima.”*⁸⁶

En lo referente a las consideraciones de clase, surge la principal diferencia en la interpretación que de “lo español” hacen ambos autores; de manera absolutamente inversa a lo que sucedía con el argentino, para el cual lo internacional venía impuesto por las clases bajas de los inmigrantes y lo español representaba la reacción de la aristocracia local, para la lectura que desde España hace Baeschlin: *“La furia del exotismo empezó en la alta sociedad y fue ganando poco a poco a la masa,”*⁸⁷ Y es a este exotismo que viene desde arriba al cual se debe oponer la “sabiduría popular” representada por las arquitecturas vernáculas.

Explican claramente este contraste tanto la propia biografía de los autores, el primero proveniente de las clases altas; el segundo, un técnico de clase media, como el contexto desde el cual interpretan lo español. Noel lo hace desde la Argentina, que tenía un notorio contacto con gustos y costumbres extranjeras a través de la inmigración masiva de clases bajas, y Baeschlin desde la España que expulsa a esos emigrados mientras las modas del extranjero ingresan a través de los gustos de los ricos.

También se expresa otra diferencia entre ambos, en este caso tal vez más sutil. Por una parte, Baeschlin se encuentra enfrascado en una abierta lucha en defensa de la diversidad regionalista frente a la uniformidad modernista: *“Este movimiento que llamaremos regionalista encontró hace pocos años su peor enemigo en la arquitectura de vanguardia que lejos de caracterizar el modo de construir de cada región tiende a uniformarlo todo.”*⁸⁸

Por el contrario Noel, como hemos visto, propone lo andaluz por su afinidad con la estética moderna y descarta la diversidad regional seleccionando de ella el fragmento que más le sirva para contraproponer a la modernidad una opción que no abandone los valores locales, pero, que a la vez sea capaz de dialogar con el modernismo sin entrar por ello en franca oposición.

La diferencia entre ambos autores queda más claramente de manifiesto pues, mientras Noel proponía su versión del “barroco-andaluz-indiano” como fuente única de inspiración para el mundo hispánico en su conjunto, Baeschlin defiende a ultranza los localismos y desde su concepción de estrecha relación entre cada estilo regional con su geografía y su clima no puede aceptar los cruces: *“Hay también un regionalismo mal comprendido que no retrocede ante la herejía de emplear el estilo montañés, tan bello y francamente norteño, a orillas del Guadalquivir...”*⁸⁹

Incluso, Baeschlin va más allá, y de manera absolutamente paradójica, se contradice y justifica lo positivo de los estilos regionales españoles, cuya virtud según el autor residía en su íntima relación con

⁸⁵ Noel, Martín. Prólogo del libro *Casas de campo españolas*, de Alfredo Baeschlin, Barcelona. Editorial Canosa: 1930. p 11

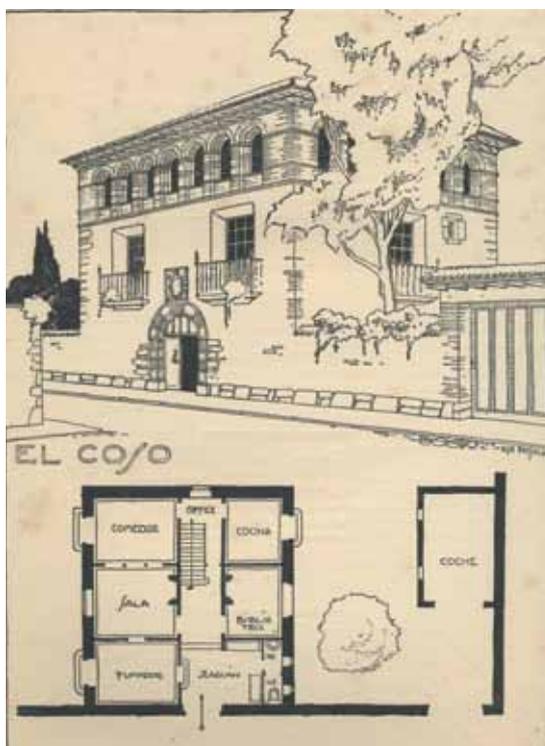
⁸⁶ Baeschlin, Alfredo. *Casas de campo españolas*. Barcelona. Editorial Canosa: 1930. p 9

⁸⁷ Baeschlin, Alfredo. Op. Cit. p 9

⁸⁸ Baeschlin, Alfredo. Op. Cit. p 10

⁸⁹ Baeschlin, Alfredo. Op. Cit. p 11

Y más allá de la aceptación de lo moderno en lo tecnológico, también se permite adoptar criterios de diseño contemporáneos en cuanto a la funcionalidad de las plantas: *“En su aspecto se parecerá a la solariega de aquella región, pero su planta será, desde luego, adaptada a la vida moderna.”*⁹³



El Coso. Perspectiva de Alfredo Baeschlin.
Abajo: planta baja de la vivienda

Por ello Baeschlin incorpora en sus proyectos garages, *roof gardens*, *solariums*, camas plegables y todo tipo de elementos propios del diseño moderno y, naturalmente, ajenos a sus modelos de inspiración vernáculos, en una concepción equivalente a la de las obras argentinas de Noel (como su propia casa o la de Larreta) donde los elementos ornamentales españoles se superponen a una distribución funcional y una utilización de elementos de confort como ascensores y sistemas de calefacción propios de las más modernas construcciones de su tiempo.

Por todo lo cual, la propuesta “regionalista” de Baeschlin que se justificaba al inicio en el uso de técnicas y materiales tradicionales y en una óptima relación con el clima y el sitio, se ve limitada a una mimesis en las fachadas destinada a no contrastar –o herir, según su palabras– con la arquitectura tradicional de cada región: *“Esta casa, estudiada para Galicia, se levantará sobre un fondo de verde arboleda –un pazo más– teniendo sobre sus hermanos antiguos la gran ventaja de su planta moderna, sin herir el carácter del país.”*⁹⁴

⁹³ Baeschlin, Alfredo. Op. Cit. p 166

⁹⁴ Baeschlin, Alfredo. Op. Cit. p 76



Pazo do Salgueiro. Perspectiva de Alfredo Baeschlin.
Abajo: planta baja de la vivienda

A manera de conclusión

Creemos que Baeschlin y Noel constituyen dos oportunos ejemplos para ilustrarnos acerca de las divergencias y convergencias en los criterios que sobre “lo español” existieron en la arquitectura de las primeras décadas del siglo XX.

Nos muestran por una parte una plena coincidencia en cuanto a la utilización de los referentes hispánicos como estilemas de ornamentación de fachadas absolutamente dissociados de la composición de las plantas y la resolución tecnológica. Paralelamente coinciden parcialmente en cuanto a su actitud reaccionaria frente a lo moderno, pues mientras Baeschlin postula una oposición radical basada en las virtudes localistas de la diversidad regional (aun cuando luego en sus proyectos contradiga estos criterios usando soluciones universales de su tiempo), Noel busca enfrentar lo moderno desde la elección de uno de dichos regionalismos, lo andaluz, entendido como una estética tradicional que por su simpleza es afín y no contrastante al gusto moderno.

Pero a la vez difieren diametralmente en la concepción por la cual para Noel, “lo español” como síntesis andaluza representa la reacción de la aristocracia criolla -curiosamente encarnada en un argentino de segunda generación descendiente de emigrantes vascos- frente al universalismo de la masa de inmigrantes, mientras para Baeschlin las diversas facetas de “lo español” en su variedad regional constituyen una reacción inversa del saber local de lo vernáculo -curiosamente también encarnado en un extranjero de origen suizo- y lo popular frente a un universalismo promovido en España por las elites económicas.

Por último ambos nos muestran cómo sus diferentes propuestas, aunque buscan remitir al rescate de valores tradicionales y ligados a estéticas del pasado son, cuando no modernas en su apariencia, por lo menos estaban claramente ligadas a problemáticas emergentes del presente y de las coyunturas del contexto histórico del cual cada uno de ellos emerge.

Para terminar, Baeschlin se preguntaba frente a uno de los proyectos de sus casas: “¿Es moderna? ¿Es antigua? ¿Restaurada? ¿Quién sabe?”⁹⁵. Creo que a la luz de lo que hemos visto hoy, podremos tener una respuesta a ese interrogante: como no pudo ser de otro modo, a su manera, era moderna.

Bibliografía

- o BAESCHLIN, ALFREDO. *Casas de campo españolas*, Barcelona: Editorial Canosa. 1930.
- o NOEL, MARTÍN S. *España vista otra vez*, Madrid: Editorial España. 1929

⁹⁵ Baeschlin, Alfredo. Op. Cit. p 88

Alejandro Sirio. “Arquitecto” de la Gloria⁹⁶

Lic. Patricia Nobilia, UBA / Museo Larreta

En *La Gloria de don Ramiro*⁹⁷, Enrique Larreta (1873-1961) evoca el Imperio de Felipe II en la segunda mitad del siglo XVI. Los hechos transcurren en España. Las ciudades más emblemáticas, Ávila, Segovia y Toledo serán el escenario de las principales acciones de los protagonistas. A través de su pluma, Alejandro Sirio se convertirá en el “arquitecto” que las inmortalizará en la estampa.⁹⁸

El artista de la Gloria

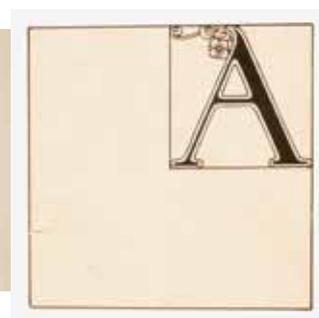
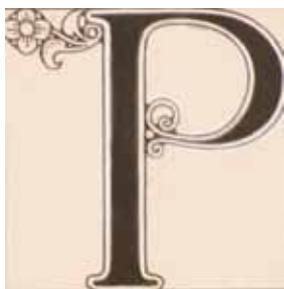
Alejandro Sirio nació en Oviedo (España) en 1890. Su nombre real era Nicanor Balbino Álvarez Díaz y viajó a Buenos Aires con 20 años de edad en busca de una mejor vida. Llegó en julio de 1910, en pleno festejo del Centenario. Al poco tiempo comenzó a trabajar como dibujante en *Caras y Caretas* y años más tarde hizo lo propio en Plus Ultra.

De todas sus producciones, sin duda el mayor de sus éxitos fue el que logró por las imágenes de *La Gloria de Don Ramiro*. Siendo ya un artista reconocido, alrededor de 1926 recibió la propuesta de Enrique Larreta (1873-1961) para ilustrar una nueva edición de su novela publicada por primera vez en 1908. Luego de realizar más de doscientos dibujos, en el año 1929, el libro se presentó con gran éxito en Buenos Aires bajo el sello de la editorial Viau y Zona. Ciento cuarenta y un ilustraciones acompañaron la lujosa edición.

El día que Sirio recibió este encargo sintió dudas acerca de su capacidad para concretarlo:

“Cuando don Enrique Larreta no conociendo de mis dibujos sino algunas ilustraciones de poesías me juzgó capaz de ilustrar ‘La Gloria de Don Ramiro’ le compadecí. ¡Creedme capaz de hacer veinte dibujos seguidos que tuvieran el mismo ambiente y con los cuales se pudiera ilustrar un libro! Si me hubieran dicho que acabaría por hacer más de doscientos (...) me hubiera sonreído. Con gran tenacidad traté de convencerlo de mi incapacidad para hacer veinte dibujos seguidos y en vista de que don Enrique Larreta insistía en que yo fuera su ilustrador pensé en contentarlo con algunas viñetas y unos cuantos figurines, pero cuando me puse a leer la admirable “Gloria de Don Ramiro” yo fui el que no quedó contento con ese plan”⁹⁹

Finalmente el artista aceptó el desafío y decidió “*tentar la aventura y hacer no ya los veinte dibujos sino los veinte mil que fueran necesarios*”. Recluido en su estudio, trabajó intensamente para realizar los cientos de dibujos, capitulares, orlas y viñetas que llevarían las casi cuatrocientas páginas del libro.



⁹⁶ Este trabajo fue presentado en el marco del Seminario de Doctorado “Urbes hispanas. Ciudades-Imágenes-Ideas s. XVII al XXI”, F. F. y L., UBA.

⁹⁷ *La Gloria de Don Ramiro. Una vida en tiempos de Felipe II*, novela escrita por Enrique Larreta, publicada en 1908.

⁹⁸ Los originales de Alejandro Sirio realizados para *La Gloria de Don Ramiro* pertenecen al Museo Nacional de Bellas Artes y están en guarda en el Museo de Arte Español Enrique Larreta desde el año 1962.

⁹⁹ SIRIO, Alejandro, *Mi primer éxito y Cómo se hacen los dibujos*. Transcripción de dos de los manuscritos que Sirio utilizaba en sus conferencias en Catálogo *Alejandro Sirio (1890-1953) dibujos*, Exposición Homenaje en el I centenario de su nacimiento, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, Octubre – Noviembre, 1990, p. 85

Entre los elementos que formaron parte del camino que fue desde la idea inicial a la obra terminada, ambos artífices tuvieron coincidencias. La búsqueda exhaustiva de documentación, los propios recuerdos y la confrontación con los escenarios reales fueron parte de esa ligazón que los dos creadores tuvieron presente a la hora de materializar su obra. En este proceso, también es sabido que a medida que Sirio desarrollaba su trabajo, recibía y valoraba los consejos que el escritor le daba:

“Mucho me ayudaron también los consejos de don Enrique Larreta que con un buen gusto me guiaba por los caminos de la evocación impidiéndome que cayera en la barroca selva de lo truculento y guiándome por el pedregoso camino de la emoción conseguida con la bella y austera sencillez (...) ‘Sirio, no se olvide usted nunca que es un dibujante que sigue la escuela realista de los españoles’, me decía Enrique Larreta a quien debo muchas luces en mi camino a oscuras por el arte del dibujo...”¹⁰⁰

Ubicada dentro de la categoría de novela histórica, *La gloria de don Ramiro* llegaría a constituirse en el modelo del género en el que Enrique Larreta, a través de la paciente reconstrucción de una época lejana, puso de manifiesto sus condiciones de escritor e historiador *reviviendo* a la España del Siglo de Oro en tiempos de Felipe II. Su erudición lo llevó a una precisa búsqueda de datos y documentación que le proporcionaron un terreno firme para su obra. Por su parte, Alejandro Sirio presentó sus imágenes teniendo en cuenta que el marco que contemplara esa historia ambientada en el siglo XVI debía ser el más auténtico posible. Él sabía que la novela a ilustrar estaba basada en la tradición histórica de España y necesitaba material sobre los trajes, mobiliario y construcciones de la época. Durante largas horas, trabajó sobre su tablero de dibujo documentándose pacientemente con fotografías y grabados que conservaba en su archivo de recortes que le aportaban los datos necesarios para representar aquellas imágenes. Para dar el toque de verismo y fidelidad que la novela histórica exigía, necesitaba un conocimiento profundo acerca de las modas, la arquitectura, las costumbres y los sitios históricos donde se desarrollaba la acción y así dar vida a los escenarios y personajes que Larreta había creado. Al igual que el autor de la novela, Sirio realizó una búsqueda minuciosa y “arqueológica” que contemplaba *los mínimos detalles para reconstruir ese pasado*.¹⁰¹

La exhaustiva documentación que Larreta recogió para la elaboración de su trabajo fue enriquecida por sus recuerdos, el amor hacia la tierra de sus mayores, las vivencias sensibles y los relatos escuchados en su infancia. Todo esto, actuará en la concepción de su novela dándole a la obra la dimensión humana que tan acertadamente supo captar Sirio en la creación de esos personajes. Al igual que el escritor, el ilustrador también evocó a sus memorias para la plasmación de los escenarios y su gente:

“Mucho me ayudaron para este propósito mis recuerdos de tierras de España, las callejas retorcidas que recorrí en mi niñez, la majestad de los pétreos escudos de las portadas palaciegas que recordaba admirado, la emoción religiosa de las bóvedas de las viejas iglesias sobre cuyas losas dije mis primeras plegarias, los muros de piedra que la luna empalidece, las lejanías de caminos que el sol blanquea, las oscuras torres que enrojece el crepúsculo (...) Recuerdos de lo que en mi niñez alcancé a ver de la vieja España, las procesiones nocturnas de disciplinantes, las romerías de endemoniados, los mercados de siervos que se alquilaban por un año y se elegían como animales de labor palpándoles los músculos, los mercados de lana y de monturas, las ferias de ganados y de telas (...) Las tiendas de pasiegos con sus viejos libros y sus mohosas espadas de tara, los antifonarios del archivo de la Catedral, las rejas, los cruceros de los caminos. Todo ello magnificado por la lejanía del tiempo y el espacio...”¹⁰²

Apelando a los recuerdos de su Asturias natal, el artista dejó aflorar su ser español, compenetrándose con la historia de una manera mucho más cercana emocionalmente.

2. Las ciudades de la Gloria

En el escenario de su novela Larreta presenta dos aspectos: el de España y el de Oriente. El contexto geográfico evocado allí es el de Castilla del siglo XVI y entre las ciudades que elige para su ficción, destaca a la más cautivadora: Ávila de los Caballeros. Ubicada en pleno centro de la meseta castellana,

¹⁰⁰ SIRIO, Alejandro, Op. cit., p. 86

¹⁰¹ JANSEN Andre, *Enrique Larreta. Novelista hispano-argentino. 1873-1961*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1967, p. 30-32

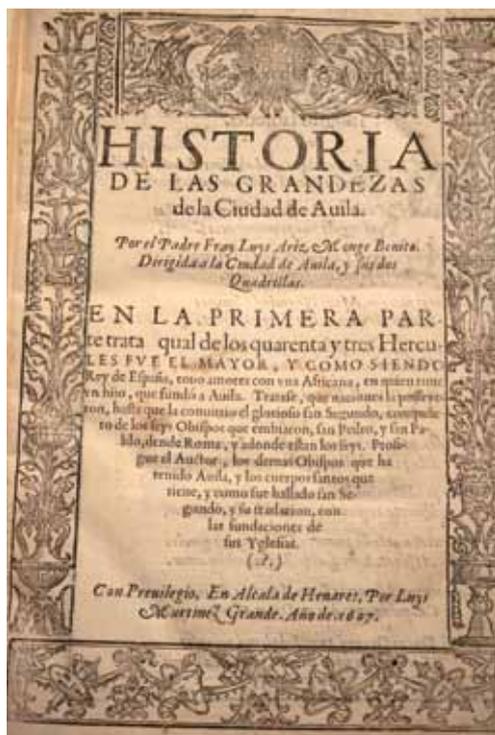
¹⁰² SIRIO, Alejandro, Op. cit., p. 86

rodeada por una gran muralla junto a sus ochenta y ocho torres almenadas, esta ciudad medieval conserva un aspecto exterior muy cercano a su distinguido pasado. Simboliza también el misticismo de Santa Teresa, como la virtud heroica y caballeresca. En las descripciones, Larreta ofrece sus aspectos más diversos y seductores. La ciudad se presenta dentro y más allá de sus murallas. Es importante señalar que cuando Larreta publicó *La Gloria de don Ramiro*, Ávila no tenía el aspecto que hoy conserva: sus muros se desmantelaban y las malas hierbas invadían las calles. Luego de la aparición de la novela, las cosas cambiaron, los abulenses volvieron la mirada hacia sus glorias y la ciudad comenzó a recuperar su antiguo esplendor.¹⁰³

Entre las fuentes que Larreta utiliza, se destaca el libro *Historia de Ávila, su provincia y obispado* escrito por Juan Martín Carramolino, hacia el año 1872.¹⁰⁴ Al respecto, el autor escribe en sus memorias:

“Pasé en Ávila de quince a veinte días. En una de mis correrías descubrí, en una tienda de libros del Mercado Grande, un libro providencial, sobre Ávila y su tierra, el libro de Carramolino. Ninguna ciudad de España ha tenido cronista tan minucioso. Es su historia, casa por casa, iglesia por iglesia, convento por convento. Fue desde entonces mi libro de Horas, mi Breviario.”¹⁰⁵

Entre los demás libros que formaron parte de la biblioteca del escritor, también se encuentran *Historia de las Grandezas de la Ciudad de Ávila*, escrito hacia 1607 por Fray Luys Ariz Benito y la *Historia, o Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo* escrita hacia 1554 por Juan Ferrer, fuentes que seguramente fueron utilizadas para documentarse acerca de esas ciudades.¹⁰⁶



En relación a la representación de estas ciudades, Sirio realizó su trabajo inspirado en las formas de otros tiempos pero evitando que tuviera el tono mustio que imperaba en las imágenes de entonces acerca de la “España de la conquista”. Para él, *La Gloria de Don Ramiro*,

¹⁰³ JANSEN Andre, Op. cit., p. 96

¹⁰⁴ Ricardo Valera, “Larreta y los libros” en *La Gloria de Don Ramiro. Escenarios de una novela 1908 -2008*, Museo de Arte Español Enrique Larreta, Buenos Aires, 2008, pp. 38-47.

¹⁰⁵ Larreta Enrique, *Tiempos Iluminados*, Ed. Espasa Calpe Argentina, Bs. As., 1939. p 61

¹⁰⁶ Ricardo Valera, Op. cit. “Aunque un autor escatime sus fuentes, sus borradores, alguna frase, un giro quizás, desnudará sus afinidades, traicionará sus adhesiones, sugerirá sus lecturas. No ha obrado así Enrique Larreta. Ni sus descendientes, de cuya generosidad da prueba la invaluable donación de sus manuscritos al museo que lleva su nombre”. p. 41

*“No era una ‘novela histórica’ más, era la historia de una Vida, de una época, de una Nación. Tenía que ilustrarla, no con viejas ciudades castellanas que entonces eran nuevas y fuertes, no con piedras mohosas sino con piedras recién labradas. ¡Nada de sombras misteriosas, nada de románticas hiedras! Claridad deslumbradora, detalle minucioso y acabado, virtuosidad de la línea de pluma que no permite misterios en su sombra. Y luego, para estar unidas a la obra, debían de ser las ilustraciones sin efectivismos, evitando lo “pintoresco” en el mismo tono solemnemente sereno de la prosa”.*¹⁰⁷

Es así como poco antes de la publicación, emprendió un viaje a España para recorrer principalmente las tierras de Castilla. Él sabía que para conseguir que sus imágenes tuvieran la resurrección histórica que Larreta había alcanzado con su obra, tenía que ceñirse lo más posible a la verdad. En este intento, el artista fue más allá de su propia exigencia y en una suerte de simbiosis, deambuló los mismos caminos que en sus dibujos habitaron los personajes creados por Larreta. Con los bocetos a cuestas, confrontó las fuentes documentales y los escenarios que el escritor había elegido para su obra: Ávila, Toledo, Segovia. Al llegar a esos lugares, tuvo temor de que habiendo realizado ya el trabajo, hubiera pocas posibilidades de variarlo en caso de que la realidad fuera demasiado diferente, pero enseguida se sintió aliviado al saber que sus dibujos habían recobrado las cualidades que esas ciudades iban perdiendo por la acción del tiempo.

Durante la génesis de su novela, Larreta también había recorrido esos sitios. En estos viajes, el autor había tomado centenares de fotografías que le ayudaron a definir e invocar los espacios en los cuales *Ramiro* tendría su historia. Esas fotos revelan, cómo desde el primer capítulo, el escritor le proporcionó a Sirio las escenas y escenarios que formarían parte de su narración visual.¹⁰⁸ Muchas de ellas, con los dorsos escritos con su puño y letra, aun conservan los trazos de lápiz de las retículas que seguramente el ilustrador utilizó para crear sus imágenes.



A través de estas fotografías no solamente observamos los interiores, enfoques, recorridos y espacios de la acción sino que también podemos percibir el sentido plástico que el autor le dio a su obra y que probablemente supo transmitir en su calidad de comitente al ilustrador. Seguramente, su proyecto inicial de escribir un libro sobre los grandes maestros de la pintura española incidió en esa mirada¹⁰⁹.

¹⁰⁷ SIRIO, Alejandro, Op. cit., p. 85

¹⁰⁸ Estas fotografías fueron tomadas por Larreta entre los años 1906 a 1912 y pertenecen al Archivo del Museo de Arte Español Enrique Larreta. Estos valiosos documentos forman parte de la generosa donación que los descendientes del escritor hicieron al museo en el año 2008.

¹⁰⁹ LARRETA, Enrique, *Tiempos Iluminados*, Ed. Espasa Calpe Argentina, Bs. As., 1939, pp. 43-45



Por otra parte, la interacción que existió entre ambos se ve reforzada a través de la permanente correspondencia que los mantuvo vinculados durante el período de creación de la obra:

*“No insistiré: en el mucho honor que me hace: al encargarme la ilustración de ‘La Gloria de Don Ramiro’, en el gusto que tengo de hacerlo con una obra tan bella y en la seguridad de hacer dibujos preciosos, pues ya el texto indica miles de hermosos motivos de ornamentación, en los cuales solo hay el trabajo de elegir. Desearía que V. colaborase y me ayudase en la tarea, expresándome con toda serenidad y franqueza su opinión acerca de los dibujos. Si encuentra que un dibujo no interpreta bien el libro o ‘desarmoniza’ con él, le agradeceré que me diga francamente que lo encuentra mal y porqué lo encuentra mal. Si después de unos cuantos dibujos ve V. que no acierto a ilustrar el libro y que no soy el ilustrador que V. cree, me lo dice y renunciaré a mis deseos de hacerlo, agradeciendo el honor que me ha hecho al encargarlo y sus buenos deseos para mí...”*¹¹⁰

Dentro de la ilustración de estos escenarios se destacan las representaciones arquitectónicas. Iglesias románicas, palacios medievales, catedrales, construcciones mudéjares, fachadas platerescas, son llevadas al papel con precisión miniaturista. La corrección con la que representa los edificios resalta la belleza de la arquitectura castellana, sus edificios son mostrados con un riguroso sentido realista que da cuenta de la documentación y conocimiento que guió al artista en su reconstrucción. En Ávila, muestra a la Catedral aún con los andamios de la construcción. En el caso de Toledo, la entrada a la ciudad se representa a través del puente de San Martín. Con un punto de vista alto, las líneas que dibujan cada piedra destaca la imponente de sus muros; por detrás aparece la iglesia de San Juan de los Reyes en las etapas finales de su construcción, tal como debió haber estado en aquella época.¹¹¹ La precisión y nivel de detallismo de este registro confirma la fidelidad que tienen sus imágenes. Alejandro Sirio ya había ilustrado una vista similar de la ciudad de Toledo en 1920, imagen que se publicó en Plus Ultra, acompañando un artículo de Eduardo del Saz.¹¹²

¹¹⁰ Carta de Sirio a Larreta, c. 1927, Archivo Museo de Arte Español Enrique Larreta

¹¹¹ Nobilia Patricia, “Un artista para la Gloria” en *La Gloria de Don Ramiro. Escenarios de una novela 1908 -2008*, Museo de Arte Español Enrique Larreta, Buenos Aires, 2008, pp.58-75.

¹¹² Plus Ultra, N° 54. Octubre 1920



En el caso de Segovia, la Casa de los Picos representa en la ficción la morada donde vivían Guiomar junto a su padre don Iñigo. Al acercarse el día del parto, cuyo fruto sería Ramiro, resultado de la pecaminosa unión que Guiomar había tenido con un morisco, don Iñigo resolvió cambiar de residencia, trasladándose a Ávila, donde Ramiro nacería el 21 de diciembre de 1570.

La corrección con que estos edificios castellanos fueron representados se puso de relieve en la *Revista de Arquitectura*¹¹³ bajo el título “La Arquitectura como marco de las grandes ficciones literarias”. Allí se publicaron imágenes y comentarios referidos a esta obra.

“Los dibujos que adornan esta página han sido ejecutados por Alejandro Sirio, el extraordinario artífice del lápiz, para ilustrar una edición de lujo de “La gloria de Don Ramiro”, creación literaria de Enrique Larreta (...) Todo el drama de superstición, misterio y fanatismo creado por Larreta, aparece, en efecto, corporizado en estos cuadritos de admirable realismo en su estupenda meticulosidad de detalles, en los que cada piedra capta, la tortura de la vida sahumada de incienso y sacudida reciamente por la angustia religiosa de la España morisca del siglo XVII. Y particularizándonos con las evocaciones arquitectónicas de Alejandro Sirio, no cabe duda que estilizan admirablemente el carácter, recio y místico de su época. Cuesta muy poco imaginarse sobre los torreones almenados de Sirio, frente a sus catedrales coronadas de cruces y marcadas de andamios, y ante las fachadas ásperas y sombrías de sus casas, el brillar de las lanzas, las muchedumbres posternadas al paso de las procesiones del Santo oficio (...) Hay arte, belleza, emoción y leyenda en la obra de Sirio, ya sea cuando traduce lo dramático del espíritu humano en sus figuras de caballeros, pajes y dueñas, como cuando fija en sus representaciones arquitectónicas el escenario apropiado para el desarrollo de la ficción.”¹¹⁴

Para Sirio la labor del ilustrador consistía en traducir visualmente las imágenes literarias que el escritor había creado. Por eso, sus interiores, fachadas o paisajes poseen una estructura tan poderosa que lograron alcanzar su propia autonomía independientemente del texto que ilustraban.

¹¹³ Thaidigsmann, Javier Barón, “Alejandro Sirio, ilustrador y dibujante” en *Catálogo Exposición Alejandro Sirio (1890 – 1953)*, Galería Nogal, Oviedo, España, octubre / noviembre, 1998.

¹¹⁴ *Revista de Arquitectura*. Nº 126, Junio de 1931. Buenos Aires, Argentina.

- Ávila



Puerta de San Vicente
Tinta sobre papel
44 x 44 cm.

“Así fue conociendo Ramiro la ciudad con sus arrabales y contornos. Era una revelación incesante para sus ojos (...) El antiguo soldado le ilustraba ante las cosas mismas, descifrando a su modo las inscripciones y marcando con desparpajo el sitio de los sucesos. (...) La famosa proeza de Ximena Blazquez fue referida sobre uno de los inmensos torreones de la Puerta de San Vicente; y ya Ramiro no alzaba los ojos a la muralla que no recordase el ardid de aquella hembra que, en ausencia de los caballeros, viendo llegar a los moros almorávides, subió a las almenas con las mujeres de la población, todas cubiertas de barbas y sombreros, consiguiendo amedrentar de esa guisa a los infieles que se alejaron a escape de la ciudad creyéndola bien defendida”¹¹⁵

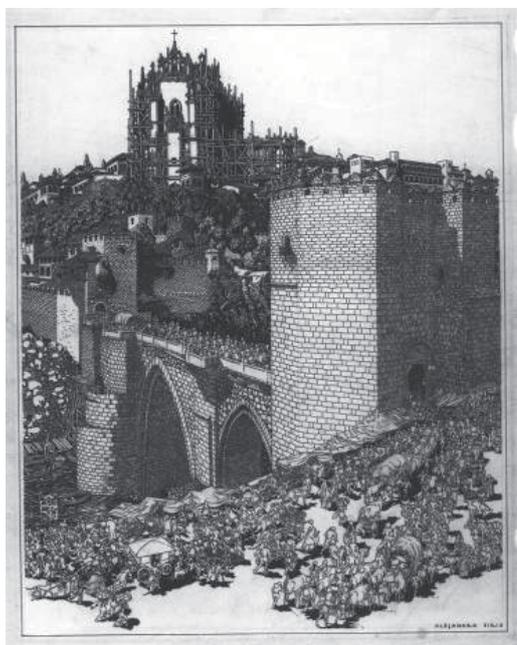


Catedral de Ávila
Tinta sobre papel
47,5 x 46,5 cm.

¹¹⁵ Larreta Enrique, *La Gloria de Don Ramiro*, Ed. Espasa-Calpe Argentina S.A., colección Austral, Argentina, 1949. Primera Parte, Capítulo 4, Pág. 27.

*“Ávila resplandecía en el oro húmedo y blanquecino de la mañana, como una pequeña Jerusalén. La religiosa emoción la perfumaba. (...) El templo estaba henchido de muchedumbre, y todo jaspeado en lo alto de sol y de incienso...”*¹¹⁶

- Toledo



Puente de San Martín
Tinta sobre papel
47,5 x 46,5 cm.

“Cruzando llanuras estériles y pardas (...) evitando los pueblos, y durmiendo a cielo abierto donde le tomaba la noche, llegó una mañana a la vista de la célebre ciudad de los concilios y espaderías, sin más incidente de importancia, en el camino, que una sorpresa de salteadores, cuyo jefe, el famoso golfín Avendaño, admirado de su valor, hízole devolver las joyas y el dinero, y ofreció recibirle en su banda como segundo. A la vez que la campana de la Catedral daba las doce badajadas del mediodía, su cabalgadura cruzaba, paso a paso, el asoleado puente de Alcántara. Estaba en Toledo.”



El Alcázar de Toledo
Tinta sobre papel
43,5 x 44 cm.

¹¹⁶ Larreta, Enrique. *La gloria de Don Ramiro*, Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 1944, Primera Parte, Cap. 26, p. 219-222

“Frente a él, en la margen opuesta, Toledo se extendía de naciente a poniente, escalonando sobre el alto peñón sus tejados grises, sus pálidas paredes, sus torres numerosas (...) En la parte más elevada, sobresalía el Alcázar, bañado en melancólico reflejo crepuscular. Ramiro recordó con misteriosa inspiración, que aquellos muros habían alojado a uno de los reyes más gloriosos de la historia, a un monarca que acabó por arrojar el cetro y la corona para refugiarse en escondido monasterio; y, al pronto, el fantasma del Emperador Carlos Quinto apareció ante sus ojos con el rostro medio oculto por la capilla de un hábito.”¹¹⁷



Casa de los Picos, Segovia
Tinta sobre papel
48 x 48 cm.

“Una tarde de verano, en Segovia, contemplando desde su habitación el rojo deshojamiento del crepúsculo sobre el valle del Eresma, vió pasar por la calle a un esbelto galán que se detuvo a mirarla (...) Aquella escena muda se repitió varias veces. Algunas noches una voz llorosa y sombría cantaba debajo de su ventana, al son de una guzla. El billete atado a una piedra no se hizo esperar. Por fin los garfios de una escalera de cuerdas se engancharon a su balcón, y su labio sorbió, sobre Segovia dormida, el deliquio del primer beso nocturno. Cuando se hubo rendido por entero al pecado y la arrancaron de su embriaguez los primeros anuncios de la maternidad, creyó enloquecerse. Sin esperar, reveló todo a su padre. Entretanto el seductor desaparecía de Segovia...”¹¹⁸

3. Palabras finales

A través de sus estampas, Alejandro Sirio logró captar la esencia de La Gloria de Don Ramiro: los paisajes, el interior y el drama de los personajes que habitaron sus escenas. Como toda novela histórica, Larreta se basó en una documentación rigurosa, que el dibujante supo trasladar a las imágenes. Ambos vivieron la presencia física e imaginaria de aquellas ciudades que junto a su arquitectura se transformaron en los escenarios de su obra. Fue la reinterpretación de una época que quedó plasmada en la composición de sus cuadros. Y fue tan grande la fascinación que esas imágenes alcanzaron, que el propio ilustrador resaltaba en uno de sus discursos las palabras de admiración de uno de sus colegas:

“Sirio, vous avez la sensualité de la pierre” me dijo un día mi amigo el excelente dibujante francés Forbiano viéndome dibujar una muralla de Ávila. No se puede dibujar tantos miles de piedras para dar emoción a una muralla si no se pone en cada piedra la sensualidad con que usted las hace”.¹¹⁹

¹¹⁷ Larreta, Enrique. *La gloria de Don Ramiro*, Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 1944, Tercera Parte, Cap. 4, p. 383-385.

¹¹⁸ Larreta, Enrique. *La gloria de Don Ramiro*, Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 1944, Primera Parte, Cap. 3, p. 29-30.

¹¹⁹ SIRIO, Alejandro, Op. cit., p. 84

Bibliografía

- o A.A.V.V., Catálogo *Alejandro Sirio (1890-1953) dibujos, Exposición Homenaje en el I° centenario de su nacimiento*, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, Octubre – Noviembre 1990
- o A.A.V.V., “La Arquitectura como marco de las grandes ficciones literarias.” en *Revista de arquitectura*, XVII, N° 126, Buenos aires, Junio 1931
- o A.A.V.V., *La Gloria de Don Ramiro. Escenarios de una novela 1908 -2008*, Museo de Arte Español Enrique Larreta, Buenos Aires, 2008
- o ALONSO AMADO, *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en La Gloria de Don Ramiro*, Instituto de Filología, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos aires, 1942
- o AMENGUAL, LORENZO JAIME, *Alejandro Sirio, el ilustrador olvidado*. Ediciones de la Antorcha, Buenos Aires, 2007
- o CAMPANELLA, HEBE, *Enrique Larreta: El hombre y el escritor*, Ediciones Marymar, Buenos Aires, 1987.
- o COPPOLA, NORBERTO, *Sirio en Pintores Argentinos del Siglo XX*, Serie complementaria: Dibujantes Argentinos del Siglo XX/13, N° 125, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982
- o GERCHUNOFF, ALBERTO, *Las ilustraciones de Alejandro Sirio a “La gloria de don Ramiro”*. Diario La Nación, Buenos Aires, 13-10-1929, p. 5
- o JANSEN ANDRE, *Enrique Larreta. Novelista hispano-argentino. 1873-1961*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1967,
- o LARRETA, ENRIQUE *La gloria de Don Ramiro, una vida en tiempos de Felipe II*, Editorial Viau y Zona, Buenos Aires, 1929
- o LARRETA, ENRIQUE, *La Naranja*, Ed. Espasa Calpe, Colección Austral, Bs. As., 1947
- o LARRETA, ENRIQUE, *Tiempos Iluminados*, Ed. Espasa Calpe Argentina, Bs. As., 1939
- o MARTINEZ NESPRAL, Fernando, *Un juego de Espejos. Rasgos Mudéjares de la Arquitectura y el habitar en la España de los siglos XVI–XVII*, Ed. Nobuko, Buenos Aires, 2007
- o PAGANO, JOSÉ LEÓN, *El arte de Alejandro Sirio*, Diario La Nación, suplemento literario, Buenos Aires, abril de 1936
- o RADAELLI ESMERALDA, *Alejandro Sirio*, Diario La Prensa, Buenos Aires, 25 de octubre de 1964, Secciones Ilustradas de los domingos – 1°
- o SUAREZ CONSTANTINO, *Escritores y Artistas Asturianos*, Índice bio-bibliográfico, Tomo I, Madrid, 1936
- o THAIDIGSMANN, JAVIER BARÓN, *Alejandro Sirio, ilustrador y dibujante* en Catálogo *Exposición Alejandro Sirio (1890 – 1953)*, Galería Nogal, Oviedo, España, octubre / noviembre, 1998

Una obra española de Horacio Baliero

Arq. Viviana Procupet

Introducción

El objetivo de este trabajo es analizar la obra de un arquitecto argentino formado en la Universidad de Buenos Aires, quien gana un concurso para construir una obra en Madrid y, a partir de allí, de los caminos de ida y vuelta entre los dos países y sus culturas.

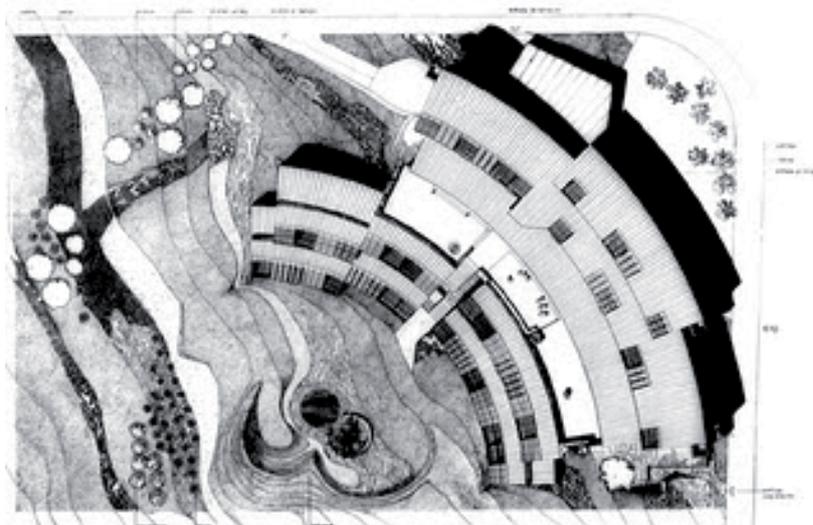
La obra será un exponente de la arquitectura moderna y un referente del patrimonio del Movimiento Moderno argentino de la década de 1960; también estudiaremos su probable conexión con obras desarrolladas por el arquitecto Eduardo Sacriste en la provincia de Tucumán.

Antecedentes de la obra

La historia comienza en 1947, cuando Juan Domingo Perón –en ese entonces presidente de la república– presenta la idea de crear un Colegio Mayor en Madrid mediante un convenio entre los dos países (Argentina-España). Pero no será sino hasta más tarde, recién en 1964 y bajo la presidencia del Dr. Arturo Illia, que el Ministerio de Educación –con el patrocinio de la Sociedad Central de Arquitectos– llama a concurso de anteproyectos para la construcción del Colegio, en un predio de la Ciudad Universitaria de Madrid cedido por el gobierno de España a título gratuito y por tiempo indefinido. Cabe señalar que esta Ciudad Universitaria, creada en 1927 por Alfonso XIII, ocupa una superficie de 320 hectáreas, de las cuales un 15% es superficie cubierta.

Se presentan 52 trabajos para un terreno de 70x 100 m. –o sea, 7000 metros cuadrados de superficie– y resulta ganador el anteproyecto de los arquitectos Horacio Baliero y Carmen Córdova (en ese momento matrimonio), quienes además realizarán la dirección de obra junto con los colegas españoles Javier Feduchi y J. García Vela. En su estudio madrileño se realizó la documentación de obra y el pliego de llamado a licitación que, por supuesto, iba destinado a empresas españolas.

La construcción estuvo a cargo de la empresa constructora Entrecanales y Tavora S. A., de Madrid, y duró dos años (1968-70) y actuó como asesor el Director General de Arquitectura del Ministerio de Educación y Justicia, arquitecto C. C. Chanourdie. La obra fue finalmente inaugurada el 22 de octubre de 1971, quedando adscripta a la Universidad Complutense de Madrid. Es el único Colegio Mayor para graduados de los cuarenta y dos que hoy existen en la Ciudad Universitaria de Madrid.



Vista aérea del Colegio Nuestra Señora de Luján

Su creación tiene como objetivo para proporcionar alojamiento con manutención completa a graduados argentinos y españoles (aunque también se admiten de otras nacionalidades) que realicen estudios de postgrado en instituciones españolas. Además, se erige en centro de difusión cultural, científico y académico de Argentina. Esto último con la intención de afianzar en esas áreas los vínculos con España.

Quién es el arquitecto Horacio Baliero

Horacio Raimundo Baliero nace el 15 de marzo de 1927, en Buenos Aires. En 1953 se recibe de arquitecto y, entre otras actividades, se dedica a la docencia: desde 1963 al 66, se desempeña como profesor adjunto de la FADU. En 1983, reinstalado el sistema democrático, vuelve a ejercer la docencia en el Taller de Arquitectura.

En 1950 funda el estudio OAM (Organización de Arquitectura Moderna) con los arquitectos F. Bullrich, J.M. Borthagaray, A. Casares, A. Cazzaniga, G. Clusellas, J. Goldemberg, E. Polledo y Carmen Córdova, quien fuera su esposa y socia por muchos años. Este estudio marcó toda una época. Realizaron gran cantidad de obras a partir de ganar concursos, tanto en el país como en el extranjero. Baliero también se desempeñó como jurado de concursos en múltiples ocasiones.

La obra que nos convoca fue incorporada al registro internacional del DOCOMOMO (International Committee for Documentation and Conservation of buildings, sites and neighbourhoods of the Modern Movement) en 2004.

Características del programa y memoria descriptiva

Según relata el arquitecto Baliero, dibujó los planos del Pabellón entre Bs. As. y Madrid. El terreno presentaba una hoya, similar a la que aparecía en el terreno del Cementerio Municipal de Mar del Plata, obra que estaban construyendo en ese momento.

La primera idea del proyecto apuntó a una identificación entre la composición del edificio y las formas propias del terreno: así vislumbró la obra. Viajó a España “*para conocer el lugar, su gente, sus gustos, sus casas, sus costumbres, su clima, el entorno*”, ya que sostenía que no se puede hacer un edificio en un lugar que no es propio.

Según sus palabras, la obra resultó sencillísima y muy económica. “*El corte transversal desde el terreno hacia arriba, se resolvió con 6 ó 7 detalles ya que las situaciones eran las mismas.*”

Según cuentan los autores:

“El programa de este edificio supone una parte social y una parte privada, si a éste le agregamos los servicios necesarios, no le encontraríamos mayor diferencia con un hotel. De aquí se desprende la mayor adaptación posible a la topografía del terreno, la existencia de un elemento dominante para todas las situaciones del proyecto, como son los techos y la forma envolvente, casi cerrada que se crea por la prolongación de las formas del edificio con las desarrolladas en el terreno. Este carácter envolvente, dado por el interior y el exterior, tiene cierta evocación de patio, de hemiciclo, que a nuestro juicio, diferencia este edificio de un hospedaje de otro tipo. La idea de comunidad se relaciona estrechamente con estas formas. Por eso, el frío anonimato ciudadano del hotel moderno no puede servir de modelo para el edificio que albergue a los becados de nuestro país. Sin embargo, no hemos querido tampoco conferirle un carácter puramente intimista y por eso, ya al entrar al hall se abre la vista, a través de las grandes vidrieras de la sala de estar y del comedor, hacia el paisaje con visión “Cinemascope”. La amplia terraza completa esta visión de horizonte.”

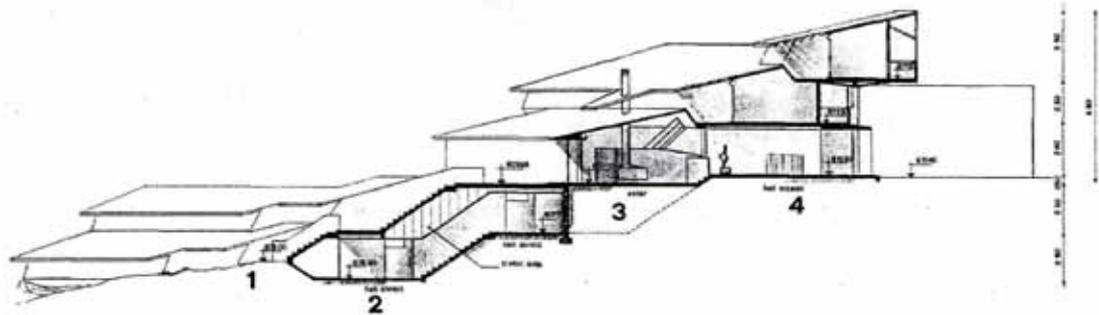
“Los dormitorios son, hasta por su forma, como cuñas abierta hacia el parque y abriendo a su vez a éste a través de sus logias protectoras de su intimidad. De esta forma, el carácter comunicable y casi espacial de la parte social, se contraponen al de estos dormitorios con sus logias con parasoles regulables. Se estudió también, con especial dedicación, los diferentes verdes del césped y colores de los árboles, así como su agrupación, para asegurar en el entorno próximo, la vivencia de una unidad vital formada por diferencias. La división de los dormitorios por la zona social y de acceso permite un recorrido vertical, en ambos sentidos, no mayor de cinco metros.”

El sector privado consistía en dormitorios proyectados para cuatro personas, que luego fueron modificados para dos personas cada uno. El sector social abarcaba comedor, cocina de autoservicio, auditorio, biblioteca, oratorio, lavadero y secadero, salón para visitas y terrazas de uso común. También requería de una vivienda para el director y otra para el mayordomo. Ésta forma un bloque con accesos propios y puede conectarse, en forma directa, con las habitaciones. La vivienda del director también tiene acceso propio, pero en relación con la zona administrativa cultural.

La obra presentó cambios: en su origen iba a ser revocada pero se realizó con ladrillo a la vista, que era más económico. La mampostería sobre tierra que soportaba la losa quebrada del techo y luego el aislamiento térmico, hidrófugo y láminas ó planchas de aluminio anodizado dorado cobrizo fue remplazado por una bóveda catalana, una losa cerámica pretensada, fina, con cinco capas de ladrillos huecos de máquina. Este cambio se produjo en resguardo de la climatización interior, ya que la alternativa previamente propuesta hubiera producido un exceso de calor en las logias.

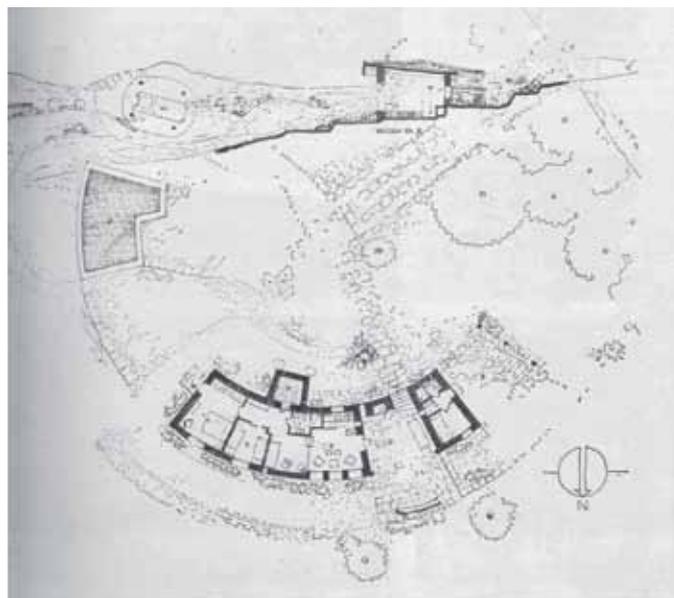
Todo el equipamiento interior fue diseñado por los arquitectos, ya que los muebles disponibles no les satisfacían. Así, se transformó en una segunda obra de puro diseño.

BALIENO



Corte transversal del colegio.

Relaciones posibles. La obra del arquitecto Sacriste en Tucumán



Planta y corte de la Casa García. Arq. Sacriste, San Javier.

Como dijimos anteriormente, el edificio del Colegio Mayor es un referente del Movimiento Moderno argentino de los años 60, en tanto adopta los principios internacionales de éste. Lo vemos en su implantación en arco de círculo, en cómo se adapta a las características del terreno, y en la original aplicación del sistema de construcción tradicional para responder a las necesidades funcionales y expresivas de un edificio del siglo XX.

En un entorno rural de la provincia de Tucumán, el arquitecto Sacriste construye, en 1964, la casa García, ejemplo de arquitectura orgánica. Sacriste basa la relación con el entorno natural en la adaptación del espacio al programa funcional y el empleo de materiales tradicionales.

Su obra revela el respeto por la geografía y las tradiciones espaciales y constructivas de una región del país. Mirando desde el terreno hacia el valle, éste asume una forma parabólica. Si se le hubiera enfrentado un volumen rectilíneo, “no calza”. Por ende, el proyecto sigue la configuración curvilínea sugerida por las cotas de nivel, adecuándose mejor al paisaje.

El elemento básico aquí es la galería: amplia, abierta al norte y cerrada a las otras orientaciones con aberturas controladas. Construye con piedra local, tabiques interiores de mampostería de ladrillo común y un techo de 20 cm. de tierra donde crece el césped que, además, funciona como aislante térmico y mimetiza la casa con su entorno.

Sacriste afirmaba que “*la forma es el resultado del clima dominante en un lugar*” y que “*a climas iguales corresponderán arquitecturas similares*”, y fue uno de los difusores del Movimiento Moderno en el país.

Las semejanzas entre ambas obras se dan en las siguientes características:

- 1) Volúmenes están asentados a distinta cota y losa plana como unificadora en altura.
- 2) Empleo de materiales autóctonos y tradicionales de cada zona: en Madrid, ladrillo; en Tucumán, piedra del lugar.
- 3) Cubierta materializada en una losa plana. En Madrid, se mitiga el calor con la bóveda catalana; en Tucumán, con la incorporación de un manto de tierra y pasto.
- 4) Módulo habitación como elemento dominante que da la tónica al conjunto.

Así se da un equilibrio entre la tendencia funcionalista del Movimiento Moderno y la identificación respecto de la región en la que se implanta.

Y para terminar, qué mejor que el arquitecto Baliero hablando de sí mismo: “*Yo no jugaba a ser español, era un argentino trabajando en España, haciendo el Pabellón Argentino en la Ciudad Universitaria de Madrid. No quería hacer mis obras allí, sino aquí, en el Río de la Plata, donde están mis raíces.*”

Bibliografía

- o AA VV. *Vanguardias Argentinas*. Tomo 03, AGEA, 2005
- o BALIERO, Horacio. *La mirada desde el margen*, 1993
- o Klizczkowski Guillermo y Kliczkowski Hugo. *Viviendas unifamiliares*, 1976
- o Libro Baliero. Fadu, 2006
- o NET, Manuel. *El maestro Eduardo Sacriste*. UBA, 1994
- o Revista 1:100. Sacriste, agosto 2007
- o SACRISTE, Eduardo. *El hombre y su obra*. Universidad de Morón, 2005
- o SCHERE, Rolando. *Concursos*. SCA, 2008.
- o Summa Temática, 34-35, abril 1990.
- o Summas 31, 98 y 220

Naturaleza Fantástica. Los viajes transoceánicos y su impacto en la obra de la artista española Maruja Mallo¹²⁰

Lic. María Laura Rosa , Universidad Complutense, Madrid/UBA

“(…) A veces
las altas
olas
traen
en la palma
de una
gran mano verde
un tejido
tembloroso:
la tela inacabable de las algas(…)”

Pablo Neruda, *Oda a las algas del océano*¹²¹

La artista gallega Maruja Mallo (Vivero 1902 - Madrid 1995) realiza en 1945 un viaje por las costas de Chile en compañía de Pablo Neruda. Entonces recorren Valparaíso y otras playas del Pacífico buscando fuentes de inspiración para la actividad poética y plástica.

Para Maruja es importante tomar contacto directo con la naturaleza marina y así enfrentarse a un ambicioso proyecto que la tiene como trama: la realización de tres grandes murales que decorarán el hall de un nuevo y lujoso edificio, el cine Los Ángeles de Buenos Aires.

El presente artículo tiene como objeto analizar la singular personalidad de la artista Maruja Mallo, tomando dos momentos históricos que atraviesan su vida y su obra: su vinculación a las vanguardias artísticas en la España anterior a la guerra civil y el impacto que tiene sobre su lenguaje plástico e iconográfico la decisión de establecerse en Argentina durante veinte años.

En la primera parte del artículo nos detendremos en el análisis de lo que significa ser mujer artista durante los primeros años del siglo XX en España. En este punto asociaremos la singular personalidad de Mallo con la de su amiga, la escritora Concha Méndez, y a ambas con el ambiente de las primeras modernas españolas. En la segunda parte nos centraremos en la obra que realizará Mallo para el cine Los Ángeles de Buenos Aires, única labor muralística que hizo a lo largo de su carrera, así como también en la posición incómoda que asume la artista gallega para la historiografía, tanto del arte español como del argentino.

Modernas y artistas en la España anterior a la guerra civil

Maruja Mallo forma parte de la primera generación de mujeres cultas, audaces, dedicadas a su vocación, con ánimos de conseguir la igualdad de condiciones negada al género femenino en los múltiples espacios de la vida pública española. Maruja, al igual que Rosa Chacel, María Zambrano¹²², Concha Méndez, Margarita Nelken, son todas —al decir de las historiadoras del arte feministas— excepciones positivas: aquellas mujeres que pueden sobreponerse al contexto histórico y social de su tiempo, siempre a un alto precio.

Para las mujeres, la España de los primeros años del siglo XX no dista mucho de aquella del siglo XIX. Como señala Estrella de Diego: “*La idea femenina decimonónica, regida por el binomio sumisión/caridad, es un concepto que ha pervivido en España bien entrado el siglo XX. Los clichés tradicionales*

¹²⁰ El presente trabajo fue presentado como ponencia en el Simposio “Ciudades-Imágenes-Ideas”, Universidad Iberoamericana, Santa Fe, México.

¹²¹ Pablo Neruda: “Oda a las algas del océano”, en Pablo Neruda: *Obras Completas*, Buenos Aires, Losada, 1973, vol. II, p.388.

¹²² Jesús Moreno Sanz señala “*Es una de las jóvenes [refiriéndose a María Zambrano] que —como Rosa Chacel, Concha Albornoz, Maruja Mallo, María Teresa León, Ernestina de Champourcin, Concha Méndez o Pilar Zubiaurre— figuran por derecho propio en los círculos intelectuales (masculinos)*”, Jesús Moreno Sanz: “Luz para la sangre” en José María Beneyto y Juan Antonio González Fuentes (coord): *María Zambrano. La visión más transparente*, Madrid, Trotta/Fundación Carolina, 2004, p. 18.

(la mujer buena y piadosa/el hombre honesto y trabajador) de la España de los años cuarenta son la esencia, maravillosamente conservada, del siglo XIX. El mundo de ensoñaciones y la espera del príncipe azul de la postguerra son conceptos heredados del pasado siglo".¹²³

Estas nociones confluyen en el estereotipo fuertemente arraigado del ángel del hogar: la buena mujer es la que dedica su vida a velar por su familia. Señalada en la bibliografía como "*un bicho raro, un caso aparte*"¹²⁴, Maruja es una de las artistas más importantes de la vanguardia española anterior a la Guerra Civil. Constituye a su vez una de las pocas artistas que desarrolla un estilo propio, pudiendo salir de la mera repetición de los lenguajes plásticos gestados en París, que tanto dictaron el panorama de la plástica española. Pero, aunque su actuación como mujer artista de vanguardia es prácticamente única en los círculos que frecuenta -sólo podemos mencionar a Ángeles Santos o a Remedios Varo, con quien no aparenta haberse cruzado- su amistad con las escritoras y las poetisas del momento enriquecieron sus obras y juegos vanguardistas. En particular nos referiremos a la relación con la escritora y cineasta Concha Méndez.

La artista gallega nace en Vivero (Lugo) en 1902¹²⁵, año en que Alfonso XIII es declarado mayor de edad y accede al trono, y año en el que se inicia la fase final del sistema político de la Restauración, consumido por el personalismo de sus dirigentes. Si bien podría pensarse que se gesta una nueva época, a las mujeres no les afectan estos nóveles aires. Hacia 1900 España cuenta con una tasa de analfabetismo masculino del 55,8%, mientras que el femenino es del 71.5%¹²⁶. Voces como la de Emilia Pardo Bazán y la de Concepción Arenal denunciarán estas diferencias.

El escritor José Prat refiere en 1904 a la marginación que se ejerce sobre las mujeres en relación a su status social: "*En la clase proletaria el hombre halla en seguida compañera, en la clase aristocrática los enlaces se organizan también con cierta facilidad, porque ellos inducen a tradiciones de familia y mutuas conveniencias [...]. El dolor se siente en las clases intermedias [...] en las cuales las rentas medianas no dan para que las hijas puedan constituir, por recursos propios, hogares pudientes; por lo cual necesitan esposos con fortuna o profesionales que logren abundantes ingresos*".¹²⁷

Este peso caerá negativamente sobre las señoritas de la clase y la generación de Maruja Mallo a la hora de poder elegir y desempeñar una profesión.

El nacimiento de Mallo coincide también con un nuevo modelo de mujer que irrumpe en Europa y que llega a su plenitud durante la década de 1920: la llamada mujer moderna. Propio de sociedades urbanas, las modernas se definen por incorporarse a sectores culturales y de formación profesional¹²⁸. Sean de la burguesía o la aristocracia, estas mujeres ostentaban, como señala Pilar Muñoz López: "*una formación cultural que reflejaba las nuevas oportunidades educativas que se habían generalizado en los países occidentales, y mostraba una nueva conciencia política, generalmente liberal. Eran también defensoras de los avances tecnológicos, el cine o el deporte, y reflejaban su modernidad en su aspecto físico, haciendo en ocasiones gala de costumbres consideradas escandalosas en la época, como fumar, salir solas, o defender el derecho de las mujeres a la enseñanza o a la realización de obras personales de creación, en literatura o en artes plásticas. Sin embargo, este prototipo de mujer, al que pertenecerían, algunas escritoras y artistas importantes de nuestro país [se refiere a España] (Concha Méndez, María Teresa León, María Zambrano, Rosa Chacel, o Maruja Mallo entre otras), así como otras mujeres relevantes del mundo pedagógico o de la esfera política, fue duramente combatido por los poderes hegemónicos, como una amenaza a la "feminidad" de la mujer, y al orden establecido*".¹²⁹

¹²³ Estrella de Diego: *La mujer y la pintura del siglo XIX español. (Cuatrocientas olvidadas y algunas más)*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 13.

¹²⁴ Francisco Rivas: "Maruja Mallo, pintora del más allá" en *Maruja Mallo* (cat. expo.), Madrid, Galería Guillermo de Osma, 1992, p. 15.

¹²⁵ Aunque numerosas obras afirman que nació en 1909, dato aparentemente divulgado por la artista, su biógrafo Juan Pérez de Ayala señala que nació el 5 de enero de 1902. Ver *Ibid.*, p.77.

¹²⁶ Miguel Martínez Cuadrado: *La burguesía conservadora (1874-1931)*, Madrid, Alianza Universidad, 1974, p.124

¹²⁷ José Prat: *A las mujeres*, Biblioteca de la Juventud Libertaria, Barcelona, 1904 cito en Pilar Muñoz López: *Mujeres españolas en las artes plásticas*, Madrid, Síntesis, 2003, p. 127

¹²⁸ María Laura Rosa: "Una presencia silenciada. Mujeres de las vanguardias históricas" en Graciela Sarti (comp.): *Vanguardias revisitadas. Nuevos enfoques sobre las vanguardias artísticas*, Buenos Aires, Van Riel, 2006, p. 32.

¹²⁹ Pilar Muñoz López: "Interacciones e influencias entre artistas plásticas y escritoras españolas" en *Escritoras y escrituras*, Número: 5, Junta de Andalucía y Universidad de Sevilla, Noviembre 2006, p. 8

1902 es señalado por José Carlos Mainer¹³⁰ como el momento en que se inicia lo que él llama Edad de Plata, proceso cultural que culmina en 1939. Dicha situación engloba lo desarrollado en el campo artístico por la *generación del '98* -cuya actividad más significativa se da entre 1898 y 1914- con el inicio de un nuevo grupo de artistas y escritores reunidos bajo el nombre de *generación del '27*.

Mientras la *generación del '98* conforma una respuesta cultural de rechazo a los valores oficiales de la España de la Restauración, en las primeras décadas del siglo XX se agrega el intento de relacionar el desarrollo técnico –el cual lentamente comenzaba a sostener la península– a valores propiamente españoles. En este sentido son fundamentales las figuras de Federico García Lorca, Manuel de Falla, Pablo Picasso, José Ortega y Gasset y Juan Ramón Jiménez, o sea, artistas, compositores y escritores que se encuentran bajo el denominador *generación del '27*. Éstos se diferenciaron de la *generación del '98* al buscar la intelectualización de la cultura intentando influir sobre el nivel general del país. La excepción, quizás, es la figura de Ortega y Gasset, quien creía en una élite selecta como conductora de las masas.

El comportamiento trasgresor de estas mujeres que vivieron bajo la órbita de la *generación del '27*, como señalan sus propios colegas, se entiende en la atmósfera educativa y cultural que rodea al género femenino de la península. Señala Margarita Nelken en *La condición social de la mujer* que a las españolas les falta “una emancipación moral que las liberase de sus convencionalismos”¹³¹, que sólo aspiran al matrimonio, y que, ante la falta de educación, ni siquiera pueden ser compañeras asociadas al hombre en el trabajo. Esta es la situación con la que chocan *las modernas*: mujeres con iniciativa que luchan contra el estereotipo arraigado de la mujer *ángel del hogar*.

Es por ello que, cuando la poeta, cineasta y editora Concha Méndez participa de la formación del *Lyceum Club* -primer centro cultural femenino con carácter feminista de Madrid, situado en la calle Infantas, y que permanecerá abierto desde 1926 hasta el estallido de la guerra civil bajo la dirección de María de Maeztu- llueven críticas de diferentes sectores, ya sean amigos como enemigos.¹³²

Méndez y Mallo se conocen a mediados de los años '20. La familia de Mallo se halla en Madrid desde 1922, hecho que posibilita a la artista iniciar, junto a su hermano Cristino, estudios de Bellas Artes en la Academia de San Fernando. El ambiente intelectual de la época le es cercano a los Mallo y, gracias a su hermano Justo -muy unido a Maruja-, la artista conoce a Federico García Lorca, Salvador Dalí, Rafael Alberti, José Bergamín y a las “emancipadas” Concha Méndez, Rosa Chacel y María Zambrano.

Maruja y Concha son gratas compañeras en tertulias y verbenas, asistencia trasgresora para la época. La afición al deporte de la Méndez la lleva a ser representada como una mujer liberada y moderna en las obras de Mallo. Ambas encabezarán –ante el escándalo de la madre de Méndez– el movimiento *sin sombrero*, el cual reivindicaba el deseo de las mujeres a llevar la cabeza descubierta, hecho antidecoroso y mal visto por entonces.

En la *Mujer de la cabra*¹³², Maruja representa el paseo de una mujer indígena de Canarias, quien viene de pastar. A su paso es saludada por una entrañable amiga –Concha Méndez– desde una ventana. De fondo, un paisaje tan montañoso como marino recuerda la isla de Tenerife, lugar donde se dirige Mallo en 1927, luego de que la poeta la convenza de conocer el “*Sol de oro caliente*”.¹³⁴ Suculentas y palmeras contrastan con las flores blancas que rodean a las mujeres. El cuerpo de las figuras presenta formas tan voluminosas como geométricas, hecho que anuncia el lenguaje plástico que desarrollará la artista más adelante, ya en el *Cono Sur*.

En *Dos mujeres en una playa*¹³⁵, Mallo presenta a dos féminas por entrar al mar, una totalmente vestida y velada, la otra desnuda. Las diagonales de los paños acompañan el movimiento de las piernas. Hay una necesidad de liberación de las ataduras de su ropaje por parte del personaje desnudo. Es Concha

¹³⁰ José Carlos Mainer: *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1983.

¹³¹ Roberta Quance: *Hacia una mujer nueva* en “Revista de Occidente”, n°211, Madrid, Diciembre de 1998, p. 105.

¹³² Ver la crítica de Ernesto Giménez Caballero: *Las mujeres de Cogul*, en “La Gaceta Literaria”, núm.119, 1 de diciembre de 1931.

¹³³ *La mujer de la cabra*, 1927, óleo/lienzo, 110 x 110 cm., Colección Fundación Pedro Barrié de la Maza.

¹³⁴ Shirley Mangini: *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2001, pp.172-173.

¹³⁵ *Dos mujeres en una playa*, 1928, óleo/lienzo, 100 x 122 cm., Colección Particular.

peleando su lugar como poeta y nadadora, en una sociedad en donde la poesía era cosa de hombres y la natación no estaba bien vista para el cuerpo de las señoritas.¹³⁶

En 1928 la artista recibe la propuesta de exponer sus obras en la *Revista de Occidente*. Este hecho es sin lugar a dudas insólito, puesto que Ortega y Gasset, a quien Maruja conoce un año antes, no invita a colaborar a ninguna de las poetas mujeres de la época, esgrimiendo el término “*poesía femenina*” como sinónimo de lo cursi y lo sentimental. A su vez, Ortega publica en *Revista de Occidente* parte de la obra del Doctor Marañón y de George Simmel, quienes sostienen diferencias intrínsecas entre los sexos y, en consecuencia, les adjudican diferentes funciones. Según Geraldine Scalon, “*Para Ortega, la mujer es esencialmente un ser confuso. [...] El hombre, por otra parte, ‘está hecho de claridades’. La mujer es ‘constitutivamente secreta’, no porque no quiera decir lo que siente, sino porque no puede hacerlo: todo es secreto también para ella. La segunda característica fundamental de este ser de cabeza confusa es que ‘representa una forma de humanidad inferior a la varonil’ (p. 162), situación que constituye la ‘sin par delicia que es para el hombre masculino la mujer (...)*’. A pesar de su desprecio por la biología basa su tercera característica femenina primaria en un argumento biológico. El cuerpo de la mujer, dice, está dotado de una sensibilidad interna mucho mayor que el del hombre. El hombre suele olvidar su cuerpo excepto en los momentos de extremo placer o sufrimiento, y no existe barrera entre su ‘yo psíquico’ y el mundo exterior (...)”.¹³⁷

El motivo por el cual Ortega se interesa por la obra de una joven pintora como Mallo, quizás se deba a la relación que encuentra entre su pintura y las ideas por él expuestas tres años antes en *Deshumanización del Arte*. A esto debemos sumar la personalidad de Maruja¹³⁸ que embelesó al filósofo. Esto terminó por convencerlo de organizar esta única exposición llevada a cabo en *Revista de Occidente*.

Por su parte la artista gallega señala que: “[...] Cuando estuve ante la presencia de Ortega, exclamó: ¡Si es una adolescente! Y al visitar mi casa y conocer mi obra pronunció: *Revista de Occidente nunca realizó una exposición, pero ante este caso precursor, la revista dará a conocer esta obra original y polifacética. En la inauguración conocí a la aristocracia culta de España y América [...] Unamuno, Ramón Gómez de la Serna, Machado, Marañón, Fernández de los Ríos, etc. Centro donde se enarbolaba la conciencia cívica y las nuevas tendencias humanísticas –amistades que perduran durante mi vida–. Revista de Occidente marcó un hito en mi vida militante arte-conocimiento, abriéndome las puertas del mundo cultural en tres capitales: París, Nueva York, Buenos Aires y todo el continente de habla castellana*”.¹³⁹

Maruja no exagera al señalar los contactos que le da *Revista de Occidente*. Allí, sin saberlo, ve por vez primera a intelectuales argentinos vinculados con Amigos del Arte y a quienes reencontrará años después en Buenos Aires, al escapar de la guerra civil. Este reconocimiento le da un nuevo impulso a su trabajo, a la vez que contactos inéditos para una incipiente artista mujer. Es por entonces cuando se inicia en la ilustración de libros de poesía, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, de Rafael Alberti, y en los decorados para una obra de teatro infantil de Concha Méndez, estrenada en el *Lyceum Club Femenino* en la Navidad de 1929. También serán tiempos en los que incursiona en la realización de viñetas para la revista que dirige Ortega. Pronto viaja a París y se conecta con los surrealistas. Expone con éxito ante la mirada sorprendida de André Breton, quien adquiere una obra suya.

Por estos años -1930 / 1931- y al calor de los sucesos de la República, su amiga Concha se establece en Buenos Aires, motivada por los comentarios que llegan a la península sobre el movimiento cultural de la ciudad. La poeta cree que aquí va a tener más suerte en la realización de sus proyectos filmicos y teatrales. Colabora en *La Prensa*, entabla relación con Norah Borges, Alfonsina Storni y publica su libro *Canciones de mar y tierra*, pero no consigue llevar a cabo su proyecto de filmar una película.

¹³⁶ Ver Roberta Quance: *Hacia una mujer nueva*, ibíd.

¹³⁷ Geraldine M. Scalon: *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Madrid, Siglo XXI, 1976, p. 189-190. Las comillas y la paginación entre paréntesis son del original.

¹³⁸ Shirley Mangini señala: “*Mallo era insólita por muchas razones, y una de las más importantes era su aparente confianza en sí misma [...] Era una persona de acción, capaz de llevar consigo a los otros, de convencerles de que su percepción del mundo era la acertada, la única*”, en Shirley Mangini: *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Op. Cit., p.120.

¹³⁹ *Maruja Mallo* (cat. expo.), Galería Guillermo de Osma, Op. Cit, p. 77.

En *Canciones de mar y tierra* la escritora dedica el poema *Al nacer cada mañana a su amiga Maruja Mallo*: “Al nacer cada mañana/ me pongo un corazón nuevo/ que me entra por la ventana/ Un arcángel me lo trae/ engarzado en una espada,/ entre lluvias de luceros/ y de rosas incendiadas/ y de peces voladores/ de cristal picos y alas/ Me prendo mi corazón/ nuevo de cada mañana;/ y al arcángel doy el viejo/ en una carta lacrada”¹⁴⁰.

Sin embargo, el hecho de no encontrar buena recepción para filmar así como los acontecimientos de la República española la motivan a regresar a España, con la certeza de que el clima de la península va a ser más propicio para las mujeres. Este pensamiento no fue tan herrado. La II República trajo cambios en el status legal de la mujer, situación que lleva a sentar las bases para la autonomía femenina con respecto al hombre: se obtiene el derecho al voto junto a la posibilidad de ser elegidas a Cortes, y la garantía de la igualdad formal teórica con el hombre en la nueva Constitución.

Ambas amigas, Concha y Maruja, participan del proyecto cultural y social de la II República: la primera como editora, la segunda como docente del Instituto Escuela de Madrid y de la Escuela de Cerámica que dirigen los hermanos Alcántara. Pero ninguna imagina que apenas unos años más tarde deberán emigrar al calor de las bombas de la Guerra Civil Española: Concha a México y Maruja a Argentina. Es el inicio de lo que Mallo define como “(...) *la clase cerebral atacada por la casta craneal*”.¹⁴¹

-“*Todo esto es estúpido. Este pobre chico, creyendo que el universo está pendiente de sus metáforas. Mi amiga Gloria, que es una burguesa sin espíritu, empeñada en tener talento y hacer poesía deportiva. Hay ahora una masonería del snobismo, una internacional de ocio ilustrado, que me da asco. Yo me iría de Europa.*

-Y yo.

La pintora apretó las manos.

-*Lo peor es que... estos cochinos son los que tienen el dinero y el poder. En fin, écheme usted otro poco de té.*”¹⁴²

Maruja Mallo ante los océanos

La Maruja que llega al Cono Sur es una artista reconocida dentro de la vanguardia española. Su conocimiento de los principales movimientos artísticos es profundo, puesto que participa en ellos: es el caso de su cercanía al surrealismo, su intervención en la Escuela de Vallecas y su inclusión en 1933 como integrante del Grupo Constructivo, dirigido por el uruguayo Joaquín Torres García.

Durante los primeros años de la década de 1930, el lenguaje de Torres García influye en la artista; hecho éste que determina una nueva etapa plástica. Así, Maruja deja atrás la etapa cercana al surrealismo, donde un mundo de fósiles y despojos marca la serie *Cloacas y campanarios*, y se lanza a la búsqueda de un orden universal. En una España que se torna caótica la artista apela a la armonía; así le explica años más tarde a Ramón Gómez de la Serna: “*Esta manifestación destructora [se refiere a su etapa anterior] se transforma en el deseo de edificación, en el anhelo de llegar a construir de nuevo ese conjunto de cosas que responden a la materialidad y conciencia universal, así como el ansia de hallar un nuevo lenguaje formal para representar la realidad con la que nos sentimos íntimamente solidarios.*”¹⁴³ La Guerra Civil la encuentra trabajando para las Misiones Pedagógicas en Galicia: “*Yo estaba en ese momento viviendo con mi tío que era el alcalde de Vigo, en una casa preciosa, en el barrio de Lavadores, frente a las Islas Cíes, que era donde fusilaban en Vigo. En el jardín de la casa teníamos micos y patos y, antes de oír el sonido de lo disparos, los animales empezaban todos a chillar.*”¹⁴⁴ Allí se queda sólo unos meses hasta

¹⁴⁰ Concepción Méndez Cuesta: *Canciones de mar y tierra*, Buenos Aires, 1930, pp. 81-82.

¹⁴¹ Juan Pérez de Ayala: “Vida Vibrante”, en *Maruja Mallo. Naturalezas Vivas 1941-1944* (cat. expo.), Madrid-Vigo, Galería Guillermo de Osma-Fundación Caixa Galicia, 2002, p.21.

¹⁴² José Díaz Fernández publica en Madrid en 1929 la novel titulada *La Venus mecánica*. En esta describe un diálogo entre intelectuales, en los cuales se puede reconocer en la deportista Gloria a Lili Álvarez y en la pintora Maruja Montes a Maruja Mallo. Párrafo cito en José Carlos Mainer: *La edad de plata...* Op. Cit, pp. 232-233.

¹⁴³ Ramón Gómez de la Serna: *Maruja Mallo*, Buenos Aires, ed. Losada, , 1942 cito en Ana Vázquez de Parga: “¿Maruja Mallo surrealista?” en *Maruja Mallo* (cat. expo.), Ob. Cit, p. 40.

¹⁴⁴ María Escribano, “Maruja Mallo una bruja moderna” en *Maruja Mallo* (cat. expo), Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1994, p.52.

que consigue pasar a Portugal, donde Gabriela Mistral la ampara hasta su partida a Buenos Aires: una invitación de Amigos del Arte en esta ciudad justifica su salida.

A principios de febrero del año 1937 Maruja Mallo llega a Buenos Aires. El recibimiento es afectuoso, ello se refleja en una entrevista que le realiza Pablo Rojas Paz para el diario *Crítica*¹⁴⁵ a tan sólo diez días de su llegada. La artista señala: “*La aplicación monumental es el sentido que le doy a mi pintura, con interpretación sintética. Trato de que mi plástica tenga la magnitud heroica, la grandiosa presencia del pueblo español. La función del arte es apoderarse de la nueva realidad: una nueva sociedad se impone, una nueva humanidad, un nuevo tipo físico. Para representar todo ello, aún inédito aunque latente y presentido, necesitamos nuevas formas, nuevas palabras para exteriorizar esta realidad naciente*”. *Arquitectura humana*,¹⁴⁶ es la última obra que he realizado y la primera que ha nacido en la Argentina. *Bajo el signo de esta tierra fértil y buena en que ahora me cobijo, espero que mi producción esté a la altura de la una y la otra*”.¹⁴⁷

Unos meses después -en el mes de abril- Amigos del Arte de Montevideo la invita a dar una conferencia, la cual titula “Proceso histórico de la forma en las artes plásticas”. Por entonces ya se encuentra Joaquín Torres García radicado en la ciudad. A través de la Asociación de Arte Constructivo, sus clases y conferencias, él marca a la plástica de la región. Por otro lado, unos meses antes, en noviembre de 1936, se lleva a cabo una exposición de artes plásticas a beneficio de los intelectuales españoles en el Ateneo montevideano. Las obras se donan a la Asociación de Intelectuales y Artistas Pro España. Así, el clima uruguayo fue más que acogedor para Maruja Mallo.

La presencia de la artista también tiene buena recepción en los medios argentinos. Quizás la estancia de amigos de Mallo en Buenos Aires haya influenciado en su decisión de radicarse en el país. Sin embargo, viajera incansable, los casi veinticinco años que pasa en Argentina la llevan a conocer todo el Cono Sur, siendo sus lugares favoritos para veranear las playas uruguayas y chilenas.

De las espigas a las estrellas de mar y las grandes algas

El trigo y el mar son los nuevos protagonistas de las obras de Mallo. *La sorpresa del trigo*¹⁴⁸, última obra española -muy relacionada con la poesía de su amigo Miguel Hernández- inicia el ciclo de la poética del alimento. El trigo, bienpreciado en la España del '36, es símbolo nutriente que brota de los dedos de una mujer, en relación a la fertilidad de la naturaleza y de lo femenino. Al cruzar el océano la artista llega a la Argentina, por entonces, uno de los graneros del mundo y es allí donde inicia su serie de *La religión del trabajo*.

Si para Torres García los símbolos hablan de las culturas precolombinas, de su tradición astronómica y de la ciudad de Montevideo, su puerto y su movimiento, en Mallo los símbolos se relacionan con el alimento; allí se sitúa esa necesidad de crear un lenguaje universal. El trabajo en relación a la subsistencia aparece como sagrado en su obra. Fruto del estudio que realizara a principios de la década de 1930 del matemático y tratadista del Renacimiento italiano Luca Paccioli, la artista emplea la sección áurea para la construcción interna del cuadro.

En la figura humana también busca la universalidad, acudiendo a arquetipos hieráticos que la relacionan con el lenguaje del muralismo, tan presentes en la plástica latinoamericana. Esto se refleja en el grupo de obras que integran los *Retratos bidimensionales*, iniciado por esos años.

La serie *La Religión del trabajo*, desarrollada entre 1937 y 1939, está transitada por la creencia de que América refleja un nuevo orden, un nuevo espíritu. Su naturaleza -la que conocerá muy bien a través de viajes- le revela una fuente de energía insuperable. El descubrimiento de las culturas precolombinas, su desarrollo de las matemáticas y geometría, el valor del muro en la arquitectura y en las artes plásticas, abonarán cambios.

¹⁴⁵ Periódico argentino dirigido por N. Botana, célebre por su actitud muy favorable a la II República Española.

¹⁴⁶ *Arquitectura humana*, 1937, óleo/lienzo, 84x100 cm., Colección Particular, Mallorca.

¹⁴⁷ *Maruja Mallo*, 1937 en “Maruja Mallo” (cat. expo.), Ob. Cit., p. 83.

¹⁴⁸ *La sorpresa del trigo*, 1936, óleo/lienzo, 66x100 cm., Colección Particular, Madrid.

La geometría del espacio se puede apreciar en la distribución de las figuras. Este grupo de trabajos prácticamente no tiene profundidad, se insinúa un segundo plano a través de franjas que compartimentan el espacio. Los personajes se recortan en él, acentuando su linealidad y planitud y, a modo de un fresco egipcio, sus cuerpos están de frente y su rostro de perfil o a la inversa. El cuerpo humano también se reduce a la geometría: esfera, cubo, cono, construyen la corporalidad. Las manos son protagonistas de las obras: ellas permiten el trabajo laborioso en la tierra y el mar.

*“El verdadero sentido que hacen a un arte nuevo e integral es, además de un conocimiento científico sólido y de un oficio manual seguro, la aportación de una iconografía, para una religión viva, para un nuevo orden”*¹⁴⁹, señala la artista. Este entusiasmo -hasta místico, podríamos decir- la vincula a cultos religiosos americanos, donde podemos encontrar un sincretismo de elementos africanos, españoles e indígenas. Es así como en los *Retratos bidimensionales* encontramos elementos del folclore y la magia del continente, combinados con tipos raciales del futuro. Los últimos años de la década de 1930 y los inicios de la de 1940 reflejan el desarrollo de lo expuesto también en relación a una naturaleza fantástica.

En 1941 la artista gallega viaja a las costas chilenas. *“Durante mi estancia en Chile, [escribe Maruja ese año] de Santiago me trasladé a conocer la costa del Pacífico. Esta extraordinaria costa de Chile está llena de sorpresas...ese violento océano Pacífico baña unas playas cuyas arenas son piedras de colores; en estas playas brotan las palmeras; el mar arroja piedras calcinadas por los volcanes, pulidas por las aguas, que se mezclan con los enormes geranios y las esféricas hortensias que florecen en las playas (...).”*¹⁵⁰

Para Estrella de Diego, la artista *“(...) está expresando seguramente la sorpresa de alguien que, pese a creer conocerlo todo sobre el mar –como a menudo sucede con aquellos que han nacido cerca de la costa–, se da de bruces con un mar que no es mar, sino océano. De hecho, todo el que haya visitado el Pacífico alguna vez suscribiría palabra por palabra, casi con seguridad, el testimonio de Mallo: qué visión tan prodigiosa y tan extraña la que se aparece en esas playas.”*¹⁵¹

Y pese a, o quizás porque el mar le era familiar, cae en la seducción del océano. Es por entonces cuando inicia la serie *Naturalezas Vivas*. Colores brillantes, saturados, contrastan con la paleta austera anteriormente empleada por la artista. Ejemplo de ello es la *Naturaleza Viva* de 1942¹⁵² que conserva el trazado plástico con el que la artista construye la obra. Todo está ajustado y medido en los trabajos de Maruja Mallo, no se apela al inconsciente ni al azar. El arte para la artista española es cálculo: *“El orden es la arquitectura íntima de la naturaleza y del hombre, la matemática viviente del esqueleto. En la naturaleza clarividente y misteriosa, espontánea y construida, desprovista de fantasmas anacrónicos, analizo la estructura de los minerales y vegetales, la diversidad de formas cristalinas y biológicas, sintetizadas en un orden numérico y geométrico; en un orden viviente y universal”*,¹⁵³

El recuerdo del mar perdura. En 1943, mientras descansa en Punta del Este, realiza una serie de óleos dedicados a las algas. Pequeñísimas obras en donde las formas del vegetal marino son una excusa para jugar con los colores. Los nervios surgen de trazos sueltos del pincel, el color se vuelve de mar y arena. Algunas algas se sintetizan en líneas, otras se vuelven manchas. Dice Pablo Neruda: *“(...) Sí, las flores,/ las algas,/ las arenas,/ pero detrás de todo/ el mar como un caballo/ desbocado/ en el viento,/ caballo azul, caballo/ de cabellera blanca,/ siempre/ galopando,/ el mar,/ marmita/ siempre/cocinando,/ el mar mucho más ancho/ que las islas,/ cinturón frenético/ de tierra y cielo. (...).”*¹⁵⁴

Pero el recuerdo del mar sigue apareciendo en su vida. Es el motivo que trabajará para el proyecto de arte mural en el cine Los Ángeles de Buenos Aires. Los arquitectos Abel López Chas y Federico J. Zemborain convocan a Mallo para la decoración del edificio. Destinan el centro, con una gran vista desde el exterior, para que el espectador disfrute de la obra. Es un desafío para la artista que no había trabajado

¹⁴⁹ Maruja Mallo: “Posición” en *Hombre de América*, n°21, VIII, p. 43.

¹⁵⁰ Maruja Mallo (cat. expo.), Ob. Cit, p. 84.

¹⁵¹ Estrella de Diego: “Cosas que el mar devuelve” en *Maruja Mallo. Naturalezas Vivas 1941-1944* (cat. expo.), Ob. Cit., p15.

¹⁵² *Naturaleza Viva*, 1942, s/datos.

¹⁵³ Ramón Gómez de la Serna: *Maruja Mallo*, Buenos Aires, Losada, 1942 cito en Ana Vázquez de Parga: *¿Maruja Mallo surrealista?*, Ob. Cit., p. 40.

¹⁵⁴ Pablo Neruda: “Oda al espacio marino” en Pablo Neruda: *Obras Completas*, Ob. Cit, p.260.

tales dimensiones –dos paneles de siete metros de ancho por cuatro de alto, ubicados a ambos lado de la puerta de acceso, y un tercero de un metro y medio de altura que se extiende entre aquellos dos–, desafío y reconocimiento.

Para tal empresa Maruja regresa a visitar el océano, esta vez de la mano de Pablo Neruda. Ambos visitan las playas chilenas y llegan a la Isla de Pascua en 1945. Así escribe a su amiga Concha Méndez el 25 de agosto de ese año: *“Este año pasé el verano en la costa del Pacífico Chile, que es extraordinario, como el viaje aéreo sobre los Andes, sobre todo el Aconcagua. Fui este año allí a tomar documentales en la costa para un encargo de tres muros, 6’75 x 4 cada uno, para un edificio público de Buenos Aires que acaba de realizarse el mes pasado. Este edificio es un monumento arquitectónico situado en las dos más céntricas calles de aquí. Es de vidrio su fachada, así que queda como una exposición permanente e internacional.”*¹⁵⁵

En sus recorridos por las playas recoge caracolas –las que luego inundarán su taller de Buenos Aires– y las algas crecerán sobre su cuerpo. Así lo documentan las fotos de la artista y el poeta, ambos jugando a fundirse con el mar.



Pablo Neruda con M. Mallo en las playas de Chile, 1945. Foto intervenida por la artista.

*“Qué sereno sería/ si yo te navegara,/ si mi cuerpo o mi nave/ condujera/ a través de las olas y la luna,/ mar doblemente mío,/ hasta llegar donde me está esperando/ mi casa junto al manantial marino.”*¹⁵⁶

Y entre las estrellas y el mar, las algas y las piedras, Maruja va construyendo en su mente lo que será meses más tarde, aquel mural para el cine Los Ángeles. Un mundo armónico y marino constituye los tres paneles: caracolas, conchas, medusas, estrellas, se entremezclan entre ondulados bailarines que -con aires lejanos de la India- danzan al ritmo de los astros.

Los paneles fueron destruidos en 1980, pero las ilustraciones que nos quedan reflejan una obra estructurada y ordenada que posee un ritmo sinuoso. En uno de ellos se pueden apreciar cinco bailarines

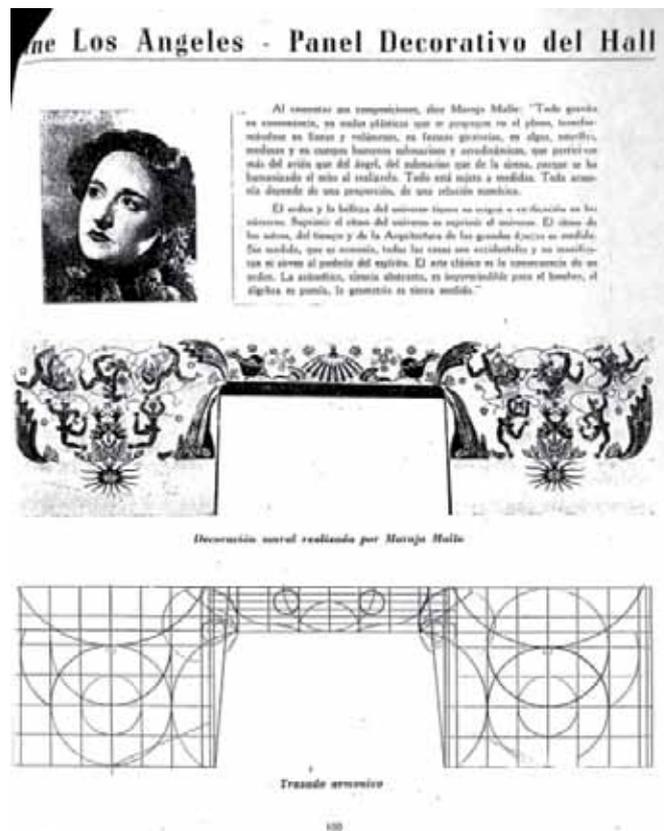
¹⁵⁵ Juan Pérez de Ayala: “Vida vibrante” en *Maruja Mallo: Naturalezas vivas. 1941-1944* (cat. expo.), Ob. Cit., p.29.

¹⁵⁶ Pablo Neruda: “Oda a un solo mar” en *Pablo Neruda: Obras Completas*, Ob. Cit, p.792.

danzando en torno a una naturaleza fantástica centralizada: estrella de mar que engendra conchas marinas, que engendran algas, que a su vez engendran manos de las cuales surge una flor, ésta última se multiplica rotando por todo el mural. Es una cadena fértil de seres que reproducen otros. Señala la crítica de entonces, Melva Luna: “Los cuerpos emergen con el verde y el azul de las diferentes profundidades oceánicas (...) desde ese útero en donde se realiza la metamorfosis (...). Las cinco razas están aquí representadas en paralelo movimiento circular con el cósmico de rotación. Las cintas que los unen vendrían a ser vínculos de fraternidad para el hombre de este siglo”¹⁵⁷.

La técnica empleada fue totalmente innovadora. Poco acostumbrada Argentina al desarrollo del arte mural si la comparamos con otros países del continente como México -quedando aquí mayoritariamente como emprendimientos de privados- la artista no practica ni en lo temático ni en lo técnico el realismo como compromiso social del que hablaron Siqueiros o Berni. Maruja va más allá, el concepto humano que maneja se basa en lo fantástico, así señala: “Todo gravita en consonancia, en ondas plásticas que se propagan en el plano, transformándose en líneas y volúmenes, en formas giratorias, en algas, estrellas, medusas y en cuerpos humanos submarinos y aerodinámicos, que participan más del avión que del ángel, del submarino que de la sirena, porque se ha humanizado el mito al realizarlo. Todo está sujeto a medidas. Toda armonía depende de una proporción, de una relación numérica.”¹⁵⁸

La propuesta arquitectónica plantea el disfrute de la obra como hecho central integrado en el edificio. El espectador debe verse afectado al llegar al cine “(...) por un efecto directo de alegría sana y una intensa emoción estética. En medio del gris-celeste de los muros, las armonías plásticas de Maruja Mallo estallan y crepitan con dinamismo y gracia. Las figuras tienen fuerza y candor, soltura y orden, sana y poderosa juventud, profundidad y alegría a la vez, resultado de los severos trazados matemáticos de que la artista se sirve (clásica del siglo XX) para “re-crear” los elementos naturales, su forma de decirnos lo que siente nos obliga directamente a sentirlo, y es un canto de esperanza. Más todavía, es un anticipo de la posibilidad de un mundo feliz y sano, liberado de sus miserias por la inteligencia.”¹⁵⁹



Revista Arquitectura, Buenos Aires, marzo de 1946.

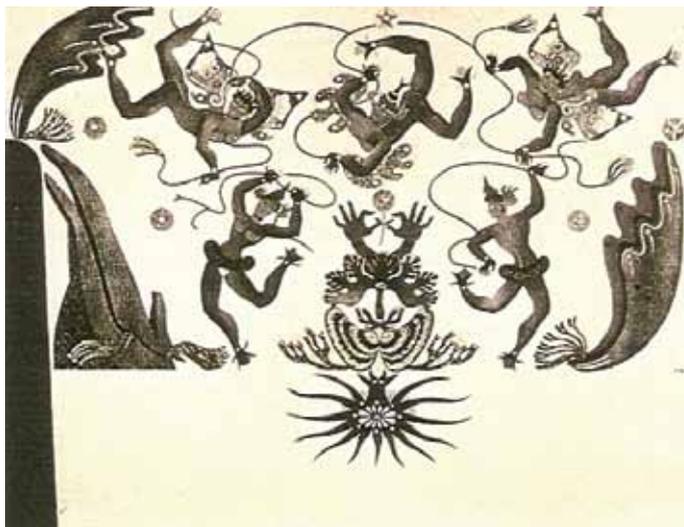
¹⁵⁷ Maruja Mallo (cat. expo.), Ob. Cit., p.1945

¹⁵⁸ Juan Pérez de Ayala: "Vida vibrante" en Maruja Mallo: Naturalezas vivas. 1941-1944 (cat. expo.), Ob. Cit., p.28-29.

¹⁵⁹ Ibíd, p.29.

Maruja Mallo trabaja con una técnica innovadora en el campo del mural: los paneles están realizados con decoupages, empleando papel fotográfico, papel celofán, ambos en clara alusión al soporte fílmico, botones, bombillas de colores, conchas, estrellas de mar incrustadas, en fin, elementos integrados plástica y temáticamente a la obra.

Estos personajes que se mueven en un ritmo dinámico y audaz recuerdan los inicios del cinematógrafo: aquellas imágenes que entran en movimiento al hacer rotar una manivela. Ya sea desde lo técnico como desde lo temático, Maruja expresa su admiración al séptimo arte y lo vincula con el origen de una nueva raza que interrelaciona a todas las ya existentes. A un nuevo arte que une armónicamente a todos los seres humanos con objeto de conocer la tierra, el mar y lo fantástico.



Panel derecho, Mural Cine Los Ángeles, 1945.

A finales de la década de 1940 y durante los años '50, Maruja Mallo va quedando excluida del ambiente de la plástica nacional. El ascenso del peronismo al poder determina el alejamiento de muchos de los apellidos de la aristocracia porteña, quienes compraban y coleccionaban su obra. Muy de a poco comienza a salir del Cono Sur en busca de mecenas que permitan nuevas exposiciones. En 1948 expone en la Carroll Carstairs Gallery, de Nueva York, y en 1950 en la Galerie Silvagni, de París.

Entre 1952 y 1959 la inestabilidad política de Argentina afecta a su círculo de amigos y a su obra. Las exposiciones que realiza en Argentina y en Uruguay pasan desapercibidas; por ello, la artista se retira de la vida pública, planeando lentamente su regreso a España.

La situación de Maruja Mallo en la historiografía del arte argentino es cuanto menos injusta. Partiendo de la idea de que la historia del arte argentino sigue determinada por un discurso masculino, blanco y burgués y dentro del discurso canónico de la disciplina –aunque nuevos aires están dejando entrar muy de a poco a otros protagonistas–, la presencia de artistas mujeres es muy menor en comparación a los artistas varones. Son aquellas –una vez más– excepciones positivas las que se van filtrando entre la pluma de los críticos y aparecen de manera tímida.

Sin embargo, o por considerarla extranjera o por considerarla un ave de paso –si es que estar veinticinco años en un país es “estar de paso”– la obra de Maruja no es mencionada en la historia del arte argentino. Hecho sorprendente, si se quiere, puesto que es reconocida por Julio Payró –el gran padre de la historia del arte de nuestro país– y Córdova Iturburu en las críticas que realizan en la prensa porteña, durante los años '30 y '40¹⁶⁰. Los medios de divulgación de su obra más importantes en el panorama de la plástica argentina son los aportes de la colectividad gallega, que la incluye en cuanta muestra realiza, y la exposición antológica llevada a cabo en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, en 1994.

¹⁶⁰ Nos referimos a: Julio Payró: *Otra Maruja Mallo* en “La Nación”, 29 de mayo de 1938 y Córdova Iturburu: *Una inteligencia a la caza de la armonía: Maruja Mallo* en “El Sol”, 9 de noviembre de 1939.

La situación es más grave, si se quiere, en España. Allí se ha difundido la idea de que Maruja Mallo es surrealista, hecho cuanto menos discutible. Esto se da por dos motivos que van de la mano: cuando la artista regresa a España, en el año 1961, impera el lenguaje plástico del informalismo; su obra no es tenida en cuenta y sólo es rescatada como un hecho del pasado, aquella sobreviviente de la *generación del 27*. En segundo lugar, por el propio mito que construye la artista por entonces, en el que reivindica su actuación frente a personajes como Lorca, Dalí, Breton, entre otros, para obtener cuanto menos interés como figura del pasado.

Es en aquel momento homenajeadada como participante de las vanguardias, sin meditar todo lo que la artista revisa del propio lenguaje plástico de esas mismas vanguardias y sin valorar sus últimas obras. Como señala Shirley Mangini: *“A pesar de las muestras de la suprema importancia de Maruja Mallo en los años veinte y treinta, el silencio sobre ella en el mundo cultural vanguardista ha sido un fenómeno extraño. No fue sólo a causa de su exilio o al hecho de ser mujer, sino sobre todo porque era una mujer transgresora, en su vida y en su obra. Además, después de la guerra civil fue preciso borrar las huellas de las modernísimas. Pero también es evidente que aun sus coetáneos dejaron que se perdiera la memoria histórica de su influencia en aquella época”*.¹⁶¹

Hay que esperar a 1990, cuando recibe la Medalla de Oro de la Comunidad de Madrid, y al año siguiente, con la Medalla de Oro de la Xunta de Galicia, para que este personaje imposible de encuadrar en la plástica española sea estudiado con más detenimiento. Las exposiciones antológicas de la Galería Guillermo de Osmá de Madrid, realizada en 1992 y la organizada por la Xunta de Galicia, que llega a Buenos Aires en 1994, son fundamentales para la revisión conceptual del trabajo de la artista gallega. Como señala Rafael Squirru en la reseña crítica de la exposición del '94 del Museo Nacional de Bellas Artes: *“Nuestra tradición patria, bueno es recordarlo, se inicia en materia de arte con Carlos Morel, nacido durante la Asamblea del Año XIII, quien era hijo de gallegos, así como lo han sido alguno de nuestros más grandes artistas contemporáneos, al estilo de Leopoldo Presas, y Deira en tanto pintores o Albino Fernández como grabador, sin olvidar que reclamamos aunque sea tan solo una parte del portentoso Luis Seoane”*.¹⁶²

No obstante, ¿esto no cae de la misma manera para el talento de Maruja? Sostiene Estrella de Diego, criticando a la historiografía del arte español: *“Aunque quizás llamamos surrealista a Maruja porque no supimos cómo llamarla, porque su viveza personal y pictórica nos dejó, a nosotros también, sin etiquetas convincentes. ¿Qué pasaría si María Mallo –María y no Cristino– fuera, sencillamente, Mallo?”*.¹⁶³

Lo mismo cabe preguntar para la Argentina, ¿qué pasaría si Maruja Mallo fuera valorada por su obra y su rico aporte en el panorama de la plástica argentina de los años '30 y '40, más que por su género? Vuela Maruja entre las armonías plásticas del cosmos.

*“Pájaro extenso, inmóvil
parecías
volando
entre los continentes
sobre mares perdidos,
un solo
temblor de ala,
un ágil
golpe de campana y pluma:
así cambiaba apenas
tu majestad el rumbo
y triunfante seguías
fiel en el implacable,
desierto
derrotero.*

Pablo Neruda. *Oda a un Albatros viajero*¹⁶⁴

¹⁶¹ Shirley Mangini: *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Ob. Cit., pp. 128-129.

¹⁶² Rafael Squirru: *Genio gallego de M. Mallo* en “La Nación”, 15 de marzo de 1994.

¹⁶³ Estrella de Diego: “María, Maruja, Mallo” en *Revista de Occidente* n°168, Mayo de 1995, pág. 76.

¹⁶⁴ Pablo Neruda: “Oda aun albatros viajero” en Pablo Neruda: Ob. Cit, p.381-382.

Gaietà Buigas i Monravá. Un arquitecto modernista catalán en Buenos Aires y Montevideo

Arq. Horacio J. Spinetto

El Centenario de las Fiestas Modernistas

El 23 y 24 de octubre de 1993 se celebró en Sitges, con diversos actos y la participación de más de 450 artistas de muchas partes del mundo, el Centenario de las Fiestas Modernistas. Los invitados fueron convocados *“Por amor al Arte”*, de acuerdo a las palabras del alcalde don Jordi Serra i Villalbí.

Yo fui uno de los invitados y tuve la suerte de ser alojado en el bello hotel El Xalet, en la calle Isla de Cuba 35. Un edificio modernista, proyectado en torno a un magnífico jardín, con una particular torre-mirador, que sobresale por sobre los edificios contiguos, dando un carácter definitorio a esa zona de la costa catalana. Fue construido como vivienda (*“Villa Avelina”*), en 1901, para el indiano Buenaventura Blay, por el arquitecto catalán nacido en Cerdanyola (Barcelona), Gaietà Buigas i Monravá (1853-1919).

Las Fiestas Modernistas en Sitges

Recordemos que en octubre de 1891 el pintor y dramaturgo catalán Santiago Rusiñol i Prats (1861-1931) y su amigo, el pintor Eliseo Meifrén habían partido de Barcelona rumbo a Vilanova i La Geltrú para visitar, allí, el museo fundado por el político e historiador Víctor Balaguer. Debido a las dificultades del camino y lo fatigoso del traqueteo de la tartana que los transportaba, luego de 36 kilómetros de viaje se detuvieron a descansar en Sitges. Rusiñol quedó conmovido por el pequeño pueblo marinero, y poco después de su casual descubrimiento comenzó a alternar a París, donde pasaba gran parte del año, con Sitges.

En 1893 compró una casa, y al año siguiente la vecina. Eran viejas moradas de pescadores. Rusiñol encargó al arquitecto Francesc Rogent (1861-1898) la reforma de las mismas. El resultado de la intervención fue llamado por su propietario Cau Ferrat, igual que el taller que había tenido en Barcelona en la calle Muntaner junto con el escultor Enric Clarasó i Daudí (1857-1941), donde solían reunirse los adictos al Modernisme.

Rusiñol decidió organizar las Fiestas Modernistas en Sitges. Estas resultaron claves para el desarrollo del movimiento y transformaron la localidad en sitio de peregrinaje modernista. La primera Fiesta, en 1892, fue en realidad una exposición de pinturas donde se presentaron obras de Arcadi Mas i Fondevila, Joan Roig i Soler, Modest Urgell i Anglada, Modest Teixidor i Torres, Meifrén, Ramón Casas y del propio Rusiñol.

La segunda, en 1893, resultó la verdadera consagración del Modernisme. Se llevó a cabo en el Teatro Prado. Allí se representó *La Intrusa*, de Mauricio Maeterlinck. Hubo también un concierto dirigido por Enric Morera, con obras de Popper, Goelar y César Franck. El discurso de Rusiñol tuvo aristas de verdadero manifiesto. Despreciaba *“el arte poco sincero, escrito con suspiros retóricos y lágrimas prestadas...”* La Fiesta resultó un éxito al lograr agrupar a los intelectuales y artistas modernistas en torno a una idea y objetivos presentados de modo categórico: un repudio generalizado a lo académico y al acartonamiento con que empezaba a revestirse lo clásico.

Al año siguiente se celebró la tercera Fiesta, con un concurso de poesía y con la llegada a Sitges de dos pinturas del Greco, que Rusiñol había comprado en París. Desde la estación del ferrocarril fueron llevadas en procesión hasta el Cau Ferrat.

“...Queremos ser poetas y despreciamos a los que no sienten la poesía, ...preferimos ser desequilibrados e incluso locos y decadentes a decaídos y mansos; que el sentido común nos afixia; que en nuestra tierra sobra prudencia; que no importa pasar por Quijotes allí donde pacen tantos Sanchos Panza; ni leer libros de hadas, allí donde no se leen libros de ningún tipo...”

En 1895 visitó Sitges la ya consagrada escritora Emilia Pardo Bazán, entre la tercera y cuarta Fiesta. Para muchos su presencia significó el aval oficial para este movimiento excéntrico y ciertamente marginal.

En 1898 se realizó la quinta y última Fiesta, ya casi no tenía razón de ser, el Modernisme catalán se encontraba en pleno auge. El Art Nouveau, y su versión catalana, representaban la vanguardia estilística de fines del siglo XIX y principios del XX.



Hotel El Xalet. Calle Isla de Cuba 35. Sitges

Cayetano Buigas i Monravá

Nació en Barcelona el 21 de julio de 1851, y en la propia ciudad cursó sus estudios primarios y secundarios. Debido a su excelencia como dibujante desde la infancia, su padre lo alienta para viajar a Madrid para estudiar arquitectura. Su carrera se vio interrumpida por circunstancias políticas, siendo alistado en el ejército Carlista hasta el año 1875. Allí alcanzó el grado de coronel de ingenieros. Tras una corta estadía en Francia, donde desarrolló el tendido de la línea ferroviaria entre París y Orleáns, regresó a España, y en la Escuela de Arquitectura de Barcelona continuó sus estudios. Finalmente, recibió su diploma de arquitecto el 13 de mayo de 1879. Fue contemporáneo, en su formación, con otros arquitectos destacados como el genial Antoni Gaudí, Cascante Colom, Leandro Serrallach i Mas, Camil Oliveras i Gensana y varios de los demás modernistas catalanes.

Su carrera profesional puede dividirse en tres etapas. La primera puede enmarcarse entre la obtención del diploma y su partida a América (1879-1903). Comienza su actividad en Sentmenat (municipio situado en la comarca del Vallés Occidental) y en Pobla de Lillet (municipio de la comarca del Berguedá), provincia de Barcelona. También actuó como tasador de impuestos en la región de Cataluña. En 1861 fue arquitecto municipal en Masnou (en la costa del Maresme), y se desempeñó como perito tasador de las fincas "Bienes Nacionales", de las ciudades catalanas, excepto Barcelona.

Durante el año 1882 fue nombrado arquitecto municipal de Sitges. Allí construyó la escalinata frente al mar, a los pies de la iglesia santa Tecla y San Bartolomé. El 3 de octubre de ese año se le comunicó que había sido distinguido con el premio del concurso para el monumento a Cristóbal Colón, entre 47 participantes. Las obras del monumento se iniciaron en 1883 y terminaron en 1888.

En la Exposición Universal de Barcelona de ese año, Buigas i Monravá se convirtió en uno de los protagonistas. Fue director de la Sección Marítima, y tuvo a sus órdenes a los jóvenes arquitectos Buenaventura Bassegoda y Gabriel Borrell.

Con respecto al monumento de Colón, Juan Bassegoda Nonell dijo:

“El monumento al gran almirante, la reproducción de la carabela Santa María y el Museo Naval son tres puntos que recuerdan el gran descubrimiento y el prólogo de la incorporación de América a la historia del mundo occidental a través de la Corona de España. Colón, desde lo alto de su férrea columna, señala hacia el Nuevo Mundo, indiferente a los comentarios que su presencia en el lugar ha suscitado desde que, en vísperas de la I Exposición Universal, fue colocado en su sitio merced a un famosísimo andamio metálico preparado por el arquitecto Juan Torrás Guardiola. Tan famoso fue aquel andamio, que parece haber oscurecido la personalidad del arquitecto que proyectó y dirigió el monumento don Cayetano Buigas Monravá, padre del merecidamente famoso ingeniero y académico don Carlos Buigas, bien merece un comentario a su obra, que, si en el monumento a Colón halla su punto más brillante...”

Gracias a un especial sistema estructural, Buigas ubicó la estatua del almirante sobre una imponente columna de fundición de 60 metros de altura. El monumento generó opositores severos, como el pintor y crítico Sebastián Junyent quien, en 1902, propuso su demolición; por otro lado, la mayoría de los habitantes de Barcelona lo consideraron como un verdadero símbolo de la ciudad, y hasta Pablo Picasso realizó pinturas, como El Paseo de Colón (hoy en el Museo Picasso de Barcelona), donde la columna de Buigas aparece como protagonista junto a una bandera española.



El Monumento a Colón en Barcelona y la recreación El Paseo de Colón, de Picasso

Entre 1889 y 1898 Gaietà Buigas i Monravá realizó obras como el mercado de Sitges, el Convento de Concepcionistas, el Palacio la restauración del castillo de Cerdanyola, y el Balneario de Vichy Catalán en Caldas de Malavella. También realizó trabajos en la localidad barcelonesa de San Ginés de Vilasar y en Cardona. Asimismo, construyó varios edificios de gran porte, como una iglesia en Manacer, el mercado de Sitges y el Palacio Comella en Vic.

Cabe destacar que en esos tiempos, durante el año 1900 el argentino Julián García se graduaba en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, donde había sido un alumno destacado del gran Lluís Domènech i Montaner.

Buenos Aires y Montevideo

La segunda etapa de la obra de Buigas i Monravá corresponde a su estadía en Sudamérica, entre Buenos Aires y Montevideo (1903-1913).

Su llegada a la capital argentina, a principios del siglo XX, también se correspondió con la presentación de proyectos en Concursos públicos. Fue así que fue galardonado con una medalla de plata por

sus proyectos para edificios hospitalarios. En 1904, en Buenos Aires, diseñó la iglesia y convento de los Misioneros del Sagrado Corazón.

No obstante, su mayor despliegue profesional se concretó en la ciudad de Montevideo (Uruguay), donde construyó la residencia del señor Ramón Mora Magariños (Pocitos, 1906), el Banco Popular (1907), la Caja Mutua Internacional de Pensiones, y los pabellones para la Asociación Rural (1909), tal vez estos fueron sus edificaciones más reconocidas. Con el apoyo gubernamental la Asociación Rural acondicionó un predio en el Prado en el que, además se construyeron tres pabellones destinados a albergar los animales mejorados. Buigas desarrolló diversas y sobrias combinaciones con el ladrillo visto calcáreo, tratando de suavizar las aristas de estos galpones. Realizó el zócalo inclinado para reducir la marcada verticalidad de los muros, y también utilizó las ventanas y la resolución de ángulos para alivianar la dureza del cruce de planos. La ornamentación está emparentada con el lenguaje gaudiniano: uso del trencadís y mucho color. En la ciudad de Minas realizó la sede de la Unión Católica (hoy Teatro Lavalleja).



Asociación Rural. Montevideo

En 1910, durante los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo, Buigas habría estado nuevamente en Buenos Aires, esta vez por unos días, con el objeto de visitar la Exposición Internacional realizada para tal conmemoración. Parece ser que allí conoció personalmente al máximo modernista local, el arquitecto Julián García, autor del proyecto de Pabellón Español en dicha muestra.

A través de la obra de Buigas i Monravá, la capital uruguaya pudo tener una serie de ejemplos de verdadero Modernisme, los que pasaron a formar parte de su significativo patrimonio cultural.

La etapa final de su obra abarca desde su vuelta a España, en 1913, hasta su muerte. Allí se presentó al concurso para el monumento a Miguel de Cervantes Saavedra de Madrid. De este proyecto publicó una detallada memoria, tal como lo había hecho anteriormente con el de Colón, la que permite descubrir la sensibilidad y calidad del dibujo de Buigas.

Falleció en Barcelona, el 7 de noviembre de 1919 a los 68 años de edad y 40 de profesión, de los cuales diez transcurrieron en tierras americanas.



Cayetano Buigas i Monravá en Buenos Aires. 1904

Carlos Buigas i Sanz

El hijo de Cayetano Buigas i Monravá fue Carlos Buigas i Sanz (Barcelona 1898-1979), ingeniero catalán, creador de la monumental fuente luminosa de Montjuich. Durante algunos años de su infancia vivió con su familia en Uruguay. En 1925 construyó las tres primeras fuentes luminosas para el palacio real de Pedralbes. Un año después realizó las fuentes de la plaza de Cataluña y la del paseo de Gracia. Durante la Exposición Internacional de Barcelona, de 1929, el ingeniero Buigas desarrolló una importante función en la preparación técnica del recinto. Así, la avenida de María Cristina fue iluminada con 116 obeliscos de cristal con tonos cambiantes, intercalados por 42 fuentes luminosas. Entre los proyectos que realizó fuera de España caben destacar un teatro de agua-luz sobre el Sena, para la Exposición Internacional de París (1937); en esa muestra, en el Pabellón Español pudo verse por primera vez la pintura Guernica, de Pablo Picasso; la gran fuente luminosa de la plaza del Imperio, en Lisboa; el teatro de agua-luz Angelita, en Ciudad Trujillo (México), en 1955, y la fuente luminosa y musical para la plaza de las Naciones Unidas de Casablanca (Marruecos), construida en 1967. En 1969, el Ayuntamiento de Barcelona concedió a Carlos Buigas la medalla de oro al Mérito Artístico. En 1953 el Círculo de Bellas Artes de Madrid le otorgó la medalla de oro extraordinaria, con la leyenda: «A don Carlos Buigas, creador del arte de la luz.» Luego llegaría el reconocimiento masivo, junto con los diplomas, condecoraciones y agasajos por parte de instituciones españolas y extranjeras. Falleció en 1979, a los 81 años.

Bibliografía

- o BASSEGODA NONELL, Juan. *La personalidad y la obra del arquitecto Cayetano Buigas i Monravá*. Ediciones Cátedra Gaudí. Barcelona 1973.
- o GUTIERREZ, Ramón, y otros. *Españoles en la arquitectura rioplatense, siglos XIX y XX*. Cedodal. Buenos Aires. 2006.
- o PONS, Agustí. *Homes, terres, paisatges...* Editorial hmb, sa. Barcelona. 1981.
- o VALLES, Edmon. *La cultura Contemporania a Catalunya*. La Caixa de Catalunya i Balears. 1977.

Tony Díaz/Antonio Díaz del Bó: Continuidades temporales y espaciales

Mg. Arq. Juan Trabucco, UB

La trayectoria profesional y académica de Tony Díaz, su formación en distintas casas de estudio, su producción en la Argentina y luego en España, abren un territorio de reflexión que merece ser explorado. En este trabajo se pretende hacer un desarrollo teórico crítico de tres conceptos presentes en su pensamiento y producción, para luego verificar cómo dichos conceptos se han articulado con las preexistencias locales con las que debió actuar primero en Argentina y, luego, en España. Los conceptos que se desarrollarán son: la composición arquitectónica, la planta como estructuradora del objeto arquitectónico, y la distribución unida a la tradición compositiva.

La Composición Elemental

La arquitectura y las ideas de Tony Díaz están inscriptas dentro de una tradición compositiva desarrollada y perfeccionada durante los últimos 590 años. Dentro de esta larga tradición, debe señalarse la adopción por parte de Díaz de una de las últimas síntesis compositivas producidas por el clasicismo: la Composición Elemental teorizada y sistematizada por Jean-Nicolas-Louis Durand. Según Alfonso Corona Martínez, la Composición Elemental sería aquella instancia en que se solidifica la filiación de los espacios con la noción de elemento y, a su vez estos se articulan con una red o retícula circulatoria que, a partir de determinadas leyes, estructuran y unifican las posibilidades compositivas y distributivas del edificio¹⁶⁵. Esta forma de componer, que usa a la circulación como el elemento conectivo de otros elementos entendibles como lugares o espacios, se basa en la necesidad de otorgar a los elementos algún valor analógico que sea capaz de justificarlos como elementos; o sea, como partes de un principio formal organizativo de la composición arquitectónica. Para la solución propuesta por Durand, esas partes o elementos estaban unidas al empleo tradicional de la geometría de las formas puras y de las relaciones proporcionales entre las partes y el todo. Luego, con el correr de los cambios modernos, vendrían otro tipo de analogías, más mecanicistas, o más biológicas, o, en pleno siglo XX, simplemente fragmentaristas. En el caso de Díaz está claro que su arquitectura adhiere a la analogía tradicional adoptada por Durand: geometría de formas puras y relaciones proporcionales. Su arquitectura se aleja de las analogías organicistas -biológicas y mecánicas- siguiendo la lógica de la descripción de lo natural inaugurada por Platón, y alejándose por oposición de la lógica del organismo funcional planteada por Aristóteles¹⁶⁶. Pero esta decisión no significa que su arquitectura sea atemporal o ideal. Su producción se articula con el continuo devenir del hombre, pero a la vez se resuelve unida a su presente. Como lo expresa en su artículo "El proyecto de arquitectura: transgresión y tipología", se puede reelaborar esta analogía casi inmemorial por medio de la transgresión de la lógica implícita en sus tipos¹⁶⁷. Una vez esclarecida esta filiación de la arquitectura de Díaz con la tradición de la Composición Elemental, surge la necesidad de saber cómo llega Díaz a esta manera de concebir la arquitectura; y si esta posición teórica y de proyecto es ajena o no a los contextos académicos y profesionales en que debió actuar, tanto en Argentina como en España.

La tradición de la Composición Elemental llega a nuestro país con el ingreso de los arquitectos académicos que proyectaron y construyeron edificios monumentales entre fines de siglo XIX e inicios del siglo XX. A la vez, en ese proceso también se formaron las primeras camadas de arquitectos educados en la Academia Nacional de Bellas Artes de acuerdo con el método compositivo de la École des Beaux-Arts francesa. Durand está presente en la enseñanza de la arquitectura, como lo demuestra Corona Martínez comparando un proyecto en Buenos Aires de 1936 con un dibujo de Durand de 1824¹⁶⁸. Debe también considerarse la experiencia de Alejandro Bustillo, que tanto impactó a Díaz¹⁶⁹. Los profesores de Díaz habían recibido esta enseñanza, y la excepción de Wladimiro Acosta provenía de una forma de proyectar

¹⁶⁵ Corona Martínez, Alfonso. 1990, pp. 27 a 37

¹⁶⁶ De Zurko, Edward R., 1957, pp. 27 a 38.

¹⁶⁷ Díaz, Tony, 1987 (1986) pp. 107 a 111.

¹⁶⁸ Corona Martínez, Alfonso, op. cit., p 78

¹⁶⁹ Alejandro Bustillo fue un arquitecto de difícil digestión para los arquitectos modernos. Además de plantear una arquitectura opuesta, fue asociado con el ala conservadora de la disciplina. A pesar de ello, en 1980, en La Escuelita, se hace una exposición retrospectiva y valorativa de su obra.

arquitectura moderna que estaba unida en sus operatorias de proyecto al sistema de Durand filtrado y procesado por los arquitectos modernos europeos¹⁷⁰. Arquitectos con los que se desarrolló e interactuó Díaz -como Justo Solsona- también otorgan un valor prioritario a la Composición Elemental, demostrando en sus edificios y proyectos el valor fundamental de la red circulatoria y la importancia de una analogía que sea capaz de sostener la integridad de los elementos constitutivos del edificio¹⁷¹.

Nada indica algún tipo de alejamiento de la Composición Elemental en la formación de Díaz, aunque la lógica y la analogía de origen clasicista elegidas serían indudablemente distintas a la lógica moderna de sus contemporáneos en la Argentina. De todas formas, si se analizan las plantas de vivienda en altura de Mario Roberto Álvarez, se podrá comprobar la existencia de un trazado Durand sumamente explícito; tampoco faltan ejemplos sugestivos en esta misma dirección en los proyectos del estudio de Solsona (ATC, plantas tipología de torres, etc.).



Lámina 1: comparación de plantas basadas en la Composición Elemental: Estudio M/SG/S/S/V, planta de Argentina Televisora Color (ATC), Mario Roberto Álvarez; Planta tipo del Panedile y Tony Díaz, planta de Escuela FONAVI en Barrio Centenario. Dibujos: Arq. Juan Trabucco

De la obra realizada de Díaz antes de radicarse en España sobresalen, sin lugar a dudas, tres edificios: la casa en Maschwitz, el conjunto de viviendas Centenario y el Balneario Pinamar Golf Club¹⁷². Los tres presentan una rigurosa Composición Elemental basada esencialmente en la definición de una forma base que es susceptible de ser repetida, sea de a dos, como en la casa de Maschwitz y el Balneario, sea varias veces como unidad amanzanada, como en el conjunto Centenario de Santa Fe. Los tres ejemplos se recuestan en el empleo de la geometría del cuadrilátero, tan utilizada por Durand en sus dibujos. Los tres utilizan una rigurosa trama circulatoria, geoméricamente articulada con las formas puras y los principios de jerarquía y economía compositiva desarrollados por Durand. En términos de leyes geométricas, el

¹⁷⁰ Wladimiro Acosta expone su herencia decimonónica al concebir la arquitectura como una cuestión biológica. En este pensamiento están la analogía biológica y la concepción adaptada de Durand en que sigue habiendo una red circulatoria y elementos; en este caso los propios de un aparato biológico, "La nueva vivienda viene a ser no sólo una máquina de vivir sino también un aparato biológico que sirve a las necesidades del cuerpo y del espíritu... construir es la organización consciente de los procesos de la vida... Para ello hay que poner consideración atenta a las tensiones de los individuos, los sexos, la vecindad, la comunidad, así como las relaciones geofísicas" extraído de: Gaité, Arnoldo, Wladimiro Acosta, 2007.

¹⁷¹ La relación privilegiada entre red circulatoria y elementos en la concepción de los proyectos forma parte indispensable de la manera de proyectar de varios arquitectos modernos; entre varios y muy relacionado con Díaz, debe considerarse a Solsona que afirma en una entrevista refiriéndose a ATC: *En realidad, no es que el proyecto cambie radicalmente, sino que lo que cambia es su arquitectura (por proyecto se está refiriendo a la planta que es la que traduce el programa y por arquitectura se refiere a los elementos que materializan la planta; lo que es sumamente Durand). Esta segunda idea de inclinar la cubierta hasta hacerla tocar el suelo en el extremo que daba sobre el parque, perforándola con los cuatro prismas de los estudios principales, surge a lo largo de una noche de discusiones casi desesperadas y seguramente violentas.* SOLSONA, Justo, 1997, pag. 117.

¹⁷² Díaz, Tony, op. cit. 1987, pp. 43 a 48, 71 a 88 y 161 a 168

contrapunto o transgresión al sistema Durand reposa en el empleo de giros a 45°. Pueden considerarse como referentes locales para el empleo de la diagonal, los proyectos urbanos como las diagonales norte y sur de Buenos Aires y las diagonales empleadas en La Plata y tantas ciudades del país. También, en relación con la idea de dos volúmenes implantados, hay relaciones directas -lo aclara el mismo Díaz- entre el Balneario de Pinamar y el Casino y Hotel Provincial de Mar del Plata, realizado por Alejandro Bustillo.¹⁷³

El sorprendente giro de la Casa de Maschwitz es quizás el único ejemplo que no se basa en pre-existencias locales, sino que probablemente lo hace en las experiencias de los '60 desarrolladas por John Hejduk y Peter Eisenman. Pero la organización del terreno y sus sistemas circulatorios pueden ser interpretadas como un fragmento de una variante de analogía urbana de ciudad ideal. Los elementos de Díaz se soportan fuertemente en una condición analógica que conjuga las formas puras, los sistemas geométricos académicos y la idea de elementos urbanos a la escala del edificio. Los tres ejemplos exaltan una arquitectura que se presenta articulada, pero exenta; y exponen claramente su naturaleza elemental.

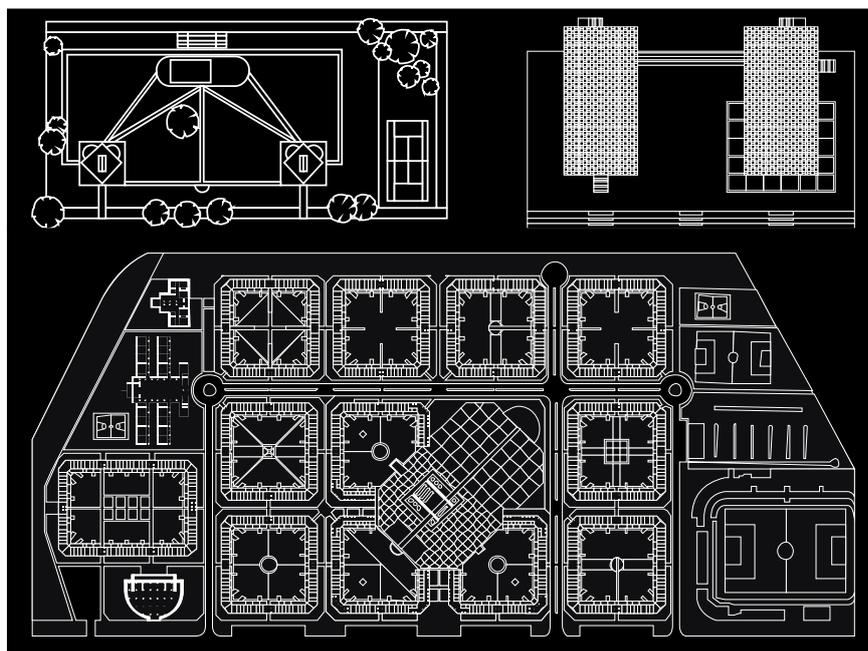


Lámina 2: casa de Maschwitz, conjunto de viviendas
Centenario y Balneario Pinamar Golf Club.
Dibujos: Arq. Juan Trabucco

La llegada de Tony Díaz a España en 1988 coincide con un contexto favorable para los arquitectos, en el que la producción de proyectos de calidad estaba en uno de sus mejores momentos. Ya comprobamos que Tony Díaz había empleado la Composición Elemental, y que esta actitud no se encontraba desprendida del contexto en el que la venía empleando. ¿Existían corrientes arquitectónicas que coincidieran en este aspecto cuando Tony Díaz llegó a España? ¿Es posible señalar algunos fenómenos que refuercen la hipótesis de que, efectivamente, existía un contexto favorable?

Retrocediendo un poco en el tiempo, y buscando arquitectos que hayan decidido incorporar adrede la Composición Elemental, debe considerarse ese proceso de revisión de la arquitectura moderna que ocurrió a partir de la postguerra. Sobresale en esta exploración Louis Kahn, quien a partir de los '50 desarrolló conceptos afines a la tradición compositiva, y en particular a la Composición Elemental de Durand¹⁷⁴. Durante los '60, la tendencia italiana -en especial Aldo Rossi y Giorgio Grassi- construye una teoría arquitectónica cuya naturaleza radica en el proceso histórico y la detección de constantes o tipos

¹⁷³ Díaz, Tony. Op. cit. 1987, pp. 161 a 168.

¹⁷⁴ Kahn, Louis, pp. 55 a 61

que sean capaces de sustentar una visión racional de la arquitectura. Esta racionalidad histórica encontró en la Composición Elemental de Durand un sostén teórico muy efectivo¹⁷⁵. Estos pensamientos y procedimientos de proyecto afines a la utilización de la Composición Elemental continúan presentes inclusive en la arquitectura de hoy; tal es el caso de las arquitecturas de contenedores neomodernos, partidos unitarios o de fuertes leyes de subordinación jerárquicas de los elementos respecto de uno dominante, las implantaciones suburbanas que favorecen edificios exentos, etc.

Para entender cómo llega a España de postguerra el empleo explícito de la Composición Elemental de Durand deben tomarse en cuenta a críticos, historiadores y teóricos tan distanciados en el tiempo como Chueca Goitía y Carles Martí Arís, ambos preocupados por encontrar pautas culturales que resistan el paso del tiempo. Chueca Goitía hablaba de invariantes para señalar constantes formales que sobrevivían en el tiempo y se relacionaban con la cultura española. Esta constante planteaba una sugestiva proximidad con el concepto de *Kunstwollen* o voluntad de forma de Worringer, limitando las similitudes a cuestiones étnicas o culturales. En el caso de Arís, la búsqueda de *variaciones de identidad* es más universal y se asocia con toda la especie humana, proponiendo una reflexión sobre el proyecto arquitectónico concibiéndolo dotado de una naturaleza tipológica, lo que por fuerza implica la existencia de elementos tipológicamente articulados en el tiempo y el espacio. En la reflexión tipológica de Arís están contenidos no solamente los tipos tradicionales del pasado pre-moderno, también están presentes los desarrollos tipológicos posteriores a la aparición de la Composición Elemental de Durand. Además, otros teóricos y arquitectos más próximos a la tradición del Movimiento Moderno, como por ejemplo Helio Piñón, afirman que existe una estructura formal que es subjetivamente recompuesta en cada edificio o proyecto, lo que exige nuevamente esta relación espacial y formal que articula y recompone elementos y redes circulatorias.¹⁷⁶

Esta coexistencia conceptual entre arquitecturas de apariencias opuestas –postmodernas y modernas– no debe sorprender en el mundo preocupado por estudiar los procedimientos de proyecto. Las corrientes arquitectónicas del siglo XX no se encuentran tan divorciadas en el empleo de los dispositivos de proyecto, como desde el punto de vista de las teorías arquitectónicas y sus repertorios formales se nos presentan en las narraciones históricas. En este plano de convergencia, es vital recordar lo dicho por Alfonso Corona Martínez en su libro *Ensayo sobre el Proyecto*: “*Nada negaría la revolución formal del siglo XX, su liberación de la carga de los estilos. Pero importa constatar la falta de una parecida revolución metodológica en el proyecto.*”¹⁷⁷

La metodología de proyecto no es indiferente respecto de los fundamentos arquitectónicos que debe trasladar al edificio, y en este sentido queda claro que al no haberse producido grandes cambios al respecto, tampoco se logró un alejamiento radical de los preceptos teóricos de aquella arquitectura.

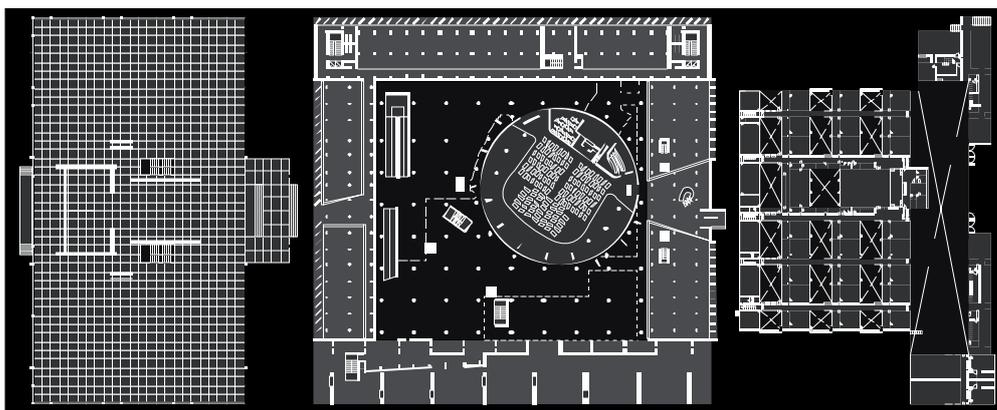


Lámina 3: Presencia de la composición elemental en distintos tiempos: Planta del Crown Hall de Mies Van der Rohe, planta del Palacio de Chandigarh de Le Corbusier y Colegio Munkegard, en Copenhague, de Arne Jacobsen. Dibujos: Arq. Juan Trabucco

¹⁷⁵ Rossi, Aldo, 1975, pp. 231 a 236.

¹⁷⁶ Piñón, Helio, 1997, pp. 30

¹⁷⁷ Corona Martínez, Alfonso. Op. cit. pp. 25

La red circulatoria es un elemento estructurador de la composición elemental, tanto en el siglo XIX como también en el siglo XX. De esta manera, la concepción espacial y formal, por más novedosa que sea, no se alejará de la misma. Esta continuidad metodológica de proyecto dará lugar a la aparición de nuevas tipologías y estrategias de resolución de la Composición Elemental que estarán imbricadas -todas ellas- en las soluciones y variaciones de la arquitectura subsiguiente. Por estos motivos la metodología de proyecto de Díaz, sustentada en la Composición Elemental, no resulta ajena a la tradición racionalista de España ni tampoco está distanciada de las experiencias revisionistas de la modernidad.

La planta como estructuradora del objeto arquitectónico

A partir de las nuevas ideas del siglo XV renacentista, los arquitectos habían logrado dilatar el tiempo de ideación del edificio, haciendo palpable lo que hoy conocemos como el proceso de proyecto. En esa nueva instancia revolucionaria se pusieron en juego una serie de diagramas también nuevos que permitieron reflexionar acerca del edificio y sus propiedades formales y constructivas. Estos diagramas son definidos hoy como los medios de proyecto, un kit de herramientas de proyecto que permiten calibrar diversos aspectos objetuales, constructivos y perceptivos a definir para el futuro edificio.

Decir que los medios de proyecto hicieron que la arquitectura cambiara respecto de la anterior puede resultar una obviedad; pero tal vez resulte menos obvio reconocer que la lógica implícita en los medios de proyecto promovió el alcance de ciertos objetivos, a la vez que restringió el universo de posibilidades que la arquitectura posee. La planta tiene mayor capacidad que el corte para garantizar la composición general del edificio; si este se expresa como un elemento único o si la composición se explica por los llamados elementos de composición que se articulan en horizontal, esta capacidad de la planta crece sensiblemente. La planta también permite establecer disposiciones interiores del edificio, lo que comúnmente se define como "la distribución". Si esta distribución espacial -definida en planta- es a la vez consecuente respecto de la composición del edificio, la planta se convierte en el dispositivo principal empleado para proyectar. Pero también puede ocurrir que a través de la planta se controlen parcialidades del edificio, sectores definidos como partes de la totalidad. Esas partes pueden ser identificadas como consecuencias del desarrollo irregular de un terreno, o de las exigencias de un programa, o como resultado de un crecimiento diferenciado en altura, o simplemente pueden existir por voluntad expresiva del proyectista. En esos casos, la planta actuará más como un dispositivo parcialmente articulado con otro u otros dispositivos más importantes para definir el proyecto.

En Argentina, con la llegada de las nuevas ideas modernas, el empleo del corte permaneció en un lugar secundario. Esto ocurrió por existir una tradición académica preocupada por la jerarquía de la planta y, también, por coincidir esta tradición con esa valoración de la planta que el mismo Movimiento Moderno, en su fase internacional, desarrolló. Los arquitectos modernos argentinos tendieron a mantener la valoración de la planta y ubicarla jerárquicamente por sobre el corte; aun cuando existieron algunas excepciones puntuales, como Amancio Williams y Clorindo Testa. La tradición moderna, si se puede generalizar semejante expresión, siempre trató de imaginar la totalidad del edificio como algo independiente del terreno, razón por la cual el ideal de terreno era el que permitía una edificación libre de bordes, exenta. En general, los arquitectos modernos trataron de imaginar una totalidad emergente del programa, antes que de otra cosa. Esta premisa dio como resultado un sobrepeso en la importancia de la planta; además, esta actitud es la consecuencia lógica del sistema ideado por Durand. La llegada de la arquitectura moderna a Buenos Aires y otras ciudades de Argentina, como a tantos otros lugares, exigió domesticar esta premisa tan poco articulada con un territorio ya conformado. Algunos arquitectos modernos, siguiendo la tradición académica, tomaron partido por lo exento; y, llegado el caso, si el terreno no lo permitía trataron de generar una retórica referida a la solución exenta aunque esta no existiera en el edificio. En Tony Díaz el despliegue distributivo de sus plantas reafirma la idea de una composición elemental en lo posible exenta. Pudiendo aparecer parcialidades distributivas articuladas en horizontal con la composición, como en el Balneario de Pinamar, o similitudes distributivas destinadas a la repetición, como la casa Maschwitz y el conjunto Centenario. En sus edificios en altura promueve la planta tipo, evitando así la crisis de la Composición Elemental y reservando el corte para funciones secundarias.

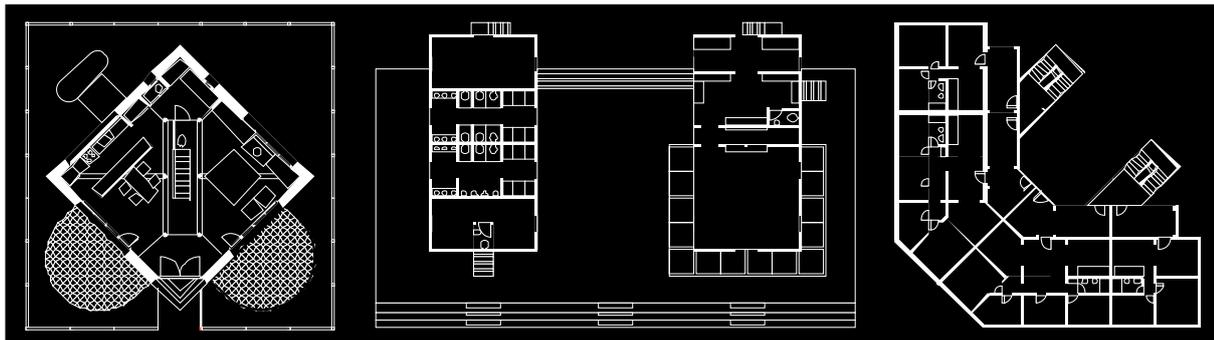


Lámina 4: Formas de despliegue de la Composición Elemental en la arquitectura de Tony Díaz: Planta baja casa Maschwitz, planta baja del Balneario Golf Club de Pinamar y Distribución habitacional en la esquina de la unidad de bloque del Conjunto Centenario. Dibujos: Arq. Juan Trabucco

Al respecto del valor de la planta, la experiencia española no escapa a lo ocurrido en la mayor parte de los países impactados por los efectos de la modernidad. A los efectos de rastrear continuidades más directamente referibles a Tony Díaz, debe considerarse de vital importancia el aporte intelectual y arquitectónico de Giorgio Grassi en España, y desde ya y en articulación con Grassi, el aporte de Carles Martí Arís. Ambos arquitectos han expresado en sus libros y obras un pensamiento acorde con las ideas de Díaz. Influidos por el pensamiento de la *Tendenza italiana*, todos ellos vieron en la planta la expresión racional de los elementos de ordenamiento abstracto de una forma a-histórica, que garantizaría la continuidad del saber arquitectónico. Para Grassi, la planta actúa como una herramienta de análisis privilegiada capaz de clasificar y sintetizar aspectos arquitectónicos que sustentan su entendimiento teórico¹⁷⁸ La planta sostiene en gran medida la explicitación racional de rasgos y constantes que hacen a la lógica de la forma arquitectónica, dando lugar a una taxonomía capaz de anular las diferencias en el tiempo histórico en pro de constantes que explicitan cadenas tipológicas. Si la forma arquitectónica resulta cifrada en la planta, entonces las partes descriptas y localizadas en su espacio bidimensional responden a categorías que se corresponden con un repertorio elemental —la iconografía de cada elemento cortado o visto en proyección—. Resulta entonces una relación de elementos a partir de una tradición que se reafirma de manera tipológica más allá del tiempo y del lugar. Para Arís, esta forma de constancia arquitectónica y sus necesarias adaptaciones a la contingencia son las variaciones de la identidad, tan cuidadosamente explicadas en su texto, *Las variaciones de la identidad* (1993). El texto es la consecuencia de su trabajo de tesis de doctorado y lleva un prefacio escrito por el mismo Giorgio Grassi. De esta forma queda explícitamente expresada la fuerte relación existente entre ambos arquitectos.

Sabemos que Díaz mantuvo siempre proximidad con la *Tendenza italiana*, y en particular con Aldo Rossi. Desde su viaje de perfeccionamiento a Italia, donde realizó cursos de postgrado, hasta la llegada de Aldo Rossi a *La Escuelita*¹⁷⁹, su particular preocupación por explorar las ideas de origen rossiano, tanto en la enseñanza como en la producción arquitectónica, son constantes. No faltan artículos como “*El proyecto de arquitectura: transgresión y tipología*”, escrito en 1986 para un seminario en la cátedra Wladimiro Acosta en la UBA, en el que entre varias cuestiones Díaz se encarga de definir la trascendencia de Aldo Rossi y sus ideas para la contemporaneidad. Pero estas relaciones tienden a completarse cuando, en el libro de Martí Arís anteriormente mencionado, el mismo Arís cita el artículo de Díaz al referirse al juego existente entre la lógica del tipo y la trasgresión del mismo. Si se analizan cuidadosamente las representaciones gráficas del libro de Arís, en su gran mayoría son plantas. Llegamos, de esta manera, a confirmar el papel protagónico de la planta en estos autores italianos, españoles y también, como en el caso de Díaz, argentinos. Debemos también recordar la trascendencia de Grassi en España, con la Biblioteca del Nou Campus de la Universidad de Valencia y la restauración del Teatro de Sagunto. En el contexto español, las ideas de Díaz encuentran territorio fértil en España.

¹⁷⁸ GRASSI, Giorgio, 1980, pp. 60 a 72

¹⁷⁹ La Escuelita aparece como un lugar alternativo a la Universidad de Buenos Aires, para pensar y proyectar arquitectura. Fue concebida inicialmente por Antonio Díaz y Rafael Viñoly en marzo de 1976, luego se incorporaron otros arquitectos, principalmente Justo Solsona y Ernesto Katzenstein. Después de 7 años de actividad, cierra en 1983 con el advenimiento de la democracia.

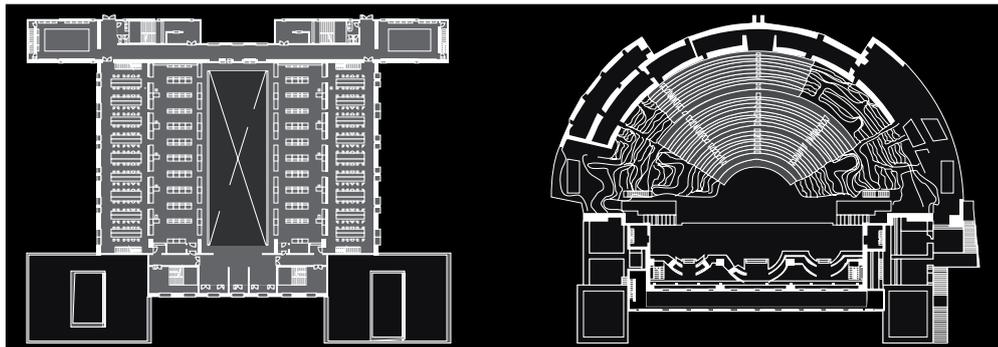


Lámina 5: Obras de Giorgio Grassi en España: Biblioteca del Nou Campus de la Universidad de Valencia y la restauración del Teatro de Sagunto. Dibujos: Arq. Juan Trabucco

La distribución unida a la tradición compositiva

El problema de las partes en la arquitectura se encuentra afectado por dos dispositivos: composición y distribución. El primer dispositivo asociado con la composición surge a partir de las reflexiones conscientes sobre la Unidad, desarrolladas en el Renacimiento por León Batista Alberti, y de la experiencia de proyecto como composición implícitamente planteada por Andrea Palladio en el siglo XVI¹⁸⁰. Con el correr de los siglos, estos conceptos -unidad y composición- irán desembocando en lo que se denominó, durante el siglo XIX en la *École des Beaux-Arts*, la Teoría de la Composición. La composición puede ser entendida de una manera más aséptica partiendo de la definición que emplea Marcelo A. Trabucco al inicio de *La Composición Arquitectónica*: “... modo como forman un todo diferentes cosas”¹⁸¹. También es posible definirla desde un desarrollo histórico-crítico centrado en su explicación teórica y su imbricación en la enseñanza del proyecto entre mediados del siglo XVIII e inicios del siglo XX, como lo hace Alfonso Corona Martínez en su libro *Ensayo sobre el Proyecto*¹⁸². Allí despliega sucesivas interpretaciones de la composición realizadas entre fines del siglo XVIII e inicios del siglo XX.

El segundo dispositivo está relacionado con la distribución, esto es, la manera en que se distribuyen las partes interiores del edificio. Este dispositivo aparece como reflexión teórica de a poco y con el correr de los siglos. Las primeras consideraciones sobre la distribución pueden encontrarse en Rafael Sanzio y, luego, en Andrea Palladio. La distribución adquirirá enunciación explícita durante el siglo XVIII en la *École des Beaux-Arts*. Entre el siglo XVIII y el siglo XIX y a partir de la aparición de elementos específicamente circulatorios, se gesta una profundización en el tema de la distribución. Luego de la aparición del pasillo-corredor en Inglaterra¹⁸³, se expande esta posibilidad de hacer “convivir” el interior del edificio y sus salas con los elementos circulatorios de manera tal de poder mantener las consignas compositivas. Como señala Corona Martínez, la exploración de la estructura circulatoria se puede rastrear con bastante claridad si se compara “... una sucesión de plantas de edificios complejos a lo largo de los siglos que

¹⁸⁰ La sucesión Alberti-Palladio fue ampliamente desarrollada en función de explicar los cambios que se producen dentro del Renacimiento con el paso del siglo XV al siglo XVI manierista. El concepto de unidad o *concinitas* desarrollado por Alberti responde a una concepción formal que tiende a ser cerrada; como contrapartida, Palladio desarrolla en sus villas un sistema que permite proyectos diferentes y adaptables a partir de una serie de pautas proporcionales y tipológicas; un sistema compositivo capaz de responder a programas, clientes y territorios muy diversos.

¹⁸¹ TRABUCCO, Marcelo A., 1996 p 9

¹⁸² CORONA MARTÍNEZ, Alfonso, pp. 15 a 21

¹⁸³ En la época jacobina, fundamentalmente a partir de la obra de John Thorpe, surgió una arquitectura de transición en la que la estructuración tradicional de las *Manor houses* dio lugar a la aparición del corredor. Dicho dispositivo consistió en comenzar a proyectar y construir edificios de vivienda que incorporaron una circulación independiente de los cuartos llamada pasillo o corredor, cuya particularidad fue lograr separar las actividades estancas de la circulación general del edificio. De esta manera, se incrementó el grado de privacidad y restricción de los cuartos a la vez que se incrementó también la conectividad. A partir de ese momento fue posible llegar “rápido” a una sala, siempre y cuando se tuviera la llave o el permiso de quien la habita. El corredor actúa como un dispositivo opuesto al de la grilla de conectividad circulatoria de las villas italianas. Aparentemente, resulta más entendible su aparición como una consecuencia de la idiosincrasia medieval inglesa que como el resultado del impacto de ideas externas que, en el caso italiano, apuntaban a una cuestión opuesta. Como indica Robin Evans, la primera casa con corredor distribuidor fue la Beaufort House diseñada por John Thorpe en 1597, que a su vez, fue consecuencia de una larga cadena de *manors* similares que por medio de pequeñas transformaciones geométricas y programáticas, dieron lugar a la aparición del corredor.

van entre 1650 y 1850, es como si viésemos nacer progresivamente identificada esa entidad que es la red circulatoria del edificio.”¹⁸⁴. Pero, no por aparecer progresivamente nuevas maneras de organizar la circulación del edificio se descartan definitivamente los sistemas distributivos anteriores: circulación en suite, corredor, grilla de articulación circulatoria palladiana, etc.

Los dispositivos permanecen estratificándose y combinándose de manera diversa a lo largo del tiempo. Desde mediados de siglo XIX -y hasta el día de hoy- se agrega el dispositivo contenedor, basado en la definición de un espacio total que puede ser distribuido a posteriori de varias formas, dicho dispositivo involucra una tecnología que solo comenzó a existir a partir de la Revolución Industrial¹⁸⁵. En las primeras décadas del siglo XX, el Movimiento Moderno impulsa la idea de funcionalidad, que implica el empleo de un dispositivo organigrama¹⁸⁶, que es en gran medida una consecuencia de trasponer modelos organizativos de origen económico productivo al campo del proyecto arquitectónico.

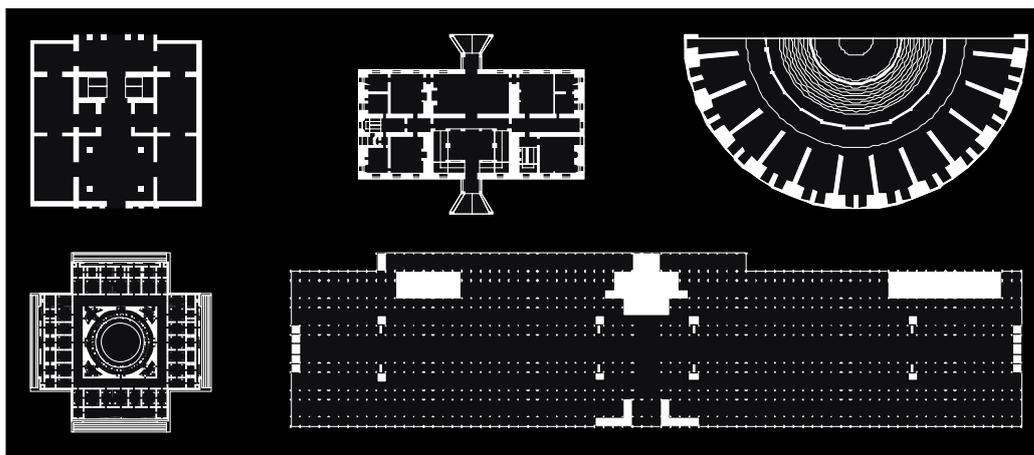


Lámina 6: Esquemas de dispositivos de distribución: grilla palladiana, corredor, panóptico, retícula circulatoria Durand y contenedor. Dibujos: Arq. Juan Trabucco

¹⁸⁴ CORONA MARTÍNEZ, Alfonso. Op. cit. p. 31

¹⁸⁵ El dispositivo contenedor puede ser entendido como la potenciación al infinito del recinto único. Con la aparición de tecnologías que permiten generar lugares enormes, protegidos y climáticamente regulados se vuelve a plantear la lógica de generar un espacio que pueda servir para diferentes actividades. Se otorga un nuevo significado a los lugares sin definición específica en su uso, llamándolos ahora espacios flexibles. De esta manera se produce el gran contenedor, que luego será ocupado por actividades a veces muy planificadas y otras no tanto. El concepto heterotópico del contenedor reside en la idea de un espacio que permita que las prácticas tengan libertad para variar. El edificio podría sobrevivir a los cambios de programa, las nuevas tecnologías y las nuevas costumbres. También esto implicaría que los usuarios estarían en condiciones de elegir cómo usar el espacio, poner sus propios límites y establecer sus propias negociaciones de convivencia. Esta opción que arranca con las primeras megaestructuras para ferias internacionales de exposiciones e invernaderos, será desarrollada por arquitectos modernos como Mies van der Rohe en una infinidad de otros temas: universidades, oficinas, museos, viviendas, etc. El dispositivo contenedor sigue siendo hoy una estrategia utilizada en mucha arquitectura. En él se entrelazan los siguientes dispositivos fundamentales, la heterotopía de los espacios sociales flexibles, con los dispositivos tecnológicos del acero y el vidrio y también el conjunto de herramientas de proyecto precisas heredadas de la tradición racionalista del proyecto académico de entre fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX.

¹⁸⁶ El panóptico permitía regular los lugares de acuerdo a ciertas pautas sociales de conducta muy específicas, las distribuciones funcionales se proponen el mismo objetivo. Organizar lugares de manera tal que sean usados de cierta manera y no de otra. Para lograrlo se emplea el dispositivo organigrama funcionalista que se define entre mediados del siglo XIX e inicios del siglo XX. Es inventado fuera de la arquitectura y responde a la filosofía funcionalista, en la que el objetivo es primordial y debe ser definido de manera absolutamente racional. Con un fin que responde a una explicación racional, se desencadena un proceso organizativo de la actividad que es en sí, la manera más directa, económica y efectiva de alcanzar dicho fin. Existieron dos personas claves para definir en qué consiste la organización: Frederick Taylor y Henri Fayol. Para los arquitectos, Taylor tuvo una influencia directa, dando lugar a la incorporación del organigrama organizativo en las fases iniciales del proyecto. El pensamiento de Taylor llega a pioneros como Louis Sullivan, y luego, a todos los arquitectos modernos. Básicamente deciden aplicar la teoría de la organización como soporte del programa, y luego trasladar estos requisitos a diagramas de relaciones que prefigurarán la estructura distributiva del edificio. Esta manera de pensar el problema engloba todas las anteriores, ya que todos los dispositivos existentes son pasivos de ser requeridos para determinado fin. A pesar de ser peligrosamente reduccionista respecto a las prácticas de los habitantes, este dispositivo no podrá ser soslayado en ciertos temas y complejidades. Walter Gropius y Le Corbusier lo emplearon, y esto les permitió producir arquitecturas que influyen hasta el día de hoy. Cuando Le Corbusier desarrolla sus distribuciones de vivienda como “espacios máquina”, entrelaza en ellos varios dispositivos con el objetivo de alcanzar un control total de las prácticas de los futuros habitantes de dichos edificios. Por un lado, un ideal heterotópico de sociedad moderna mecanizada vehiculizado en la arquitectura por medio de una analogía mecánica, por otro, un mecanismo ideado para controlar las relaciones entre los espacios que los arquitectos denominan organigrama, y finalmente, un conjunto de herramientas de proyecto precisas heredadas de la tradición racionalista del proyecto académico del lapso que se da entre fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, que dan por resultado un sistema de proyecto.

Estos dispositivos llegan a Argentina con la enseñanza académica de la arquitectura -entre fines del siglo XIX e inicios del siglo XX-, y con la aparición de construcciones infraestructurales relacionadas con el desarrollo de las vías de comunicación a nivel nacional y los equipamientos urbanos de la ciudad de Buenos Aires. Las construcciones anteriores básicamente sustentadas en la tipología de casa de patio y sus versiones reducidas –casa vagón y casa chorizo–, se basaban en la conexión en suite entre habitaciones, siendo este el único dispositivo distributivo existente hasta ese momento.

La arquitectura académica, empleada como expresión de los monumentos representativos del Estado Nacional, aportó a la cultura porteña los dispositivos distributivos derivados de la tradición compositiva del siglo XVIII basada en el desarrollo de las secuencias espaciales y compositivas dentro del edificio por medio del empleo de una distribución adiestrada en la superación de las tensiones urbanas y los requisitos programáticos de áreas de servicio. También aportó la retícula Durand en varios edificios monumentales y programas de usos educativos, políticos, de seguridad y militares. Luego, el segmento social pudiente, asociado con el progreso y enriquecimiento del país y su proyecto agrícola-ganadero, incorpora tipos de vivienda nuevos, como el palacio, el hotel particular y sus derivaciones tipológicas adaptadas al lote angosto de Buenos Aires. En estos programas se aplicarán, con sus más y con sus menos, 400 años de experiencia distributiva desarrollada en Europa, principalmente en Italia y Francia. Los arquitectos formados en la primera mitad del siglo XX manejaban este conocimiento de proyecto, a pesar de que muchos de ellos, sobre todo los formados a partir de mediados de la década de 1930, decidieron producir una arquitectura que, estilísticamente, no es necesariamente definible como “académica”. Sin embargo, y aun proyectando arquitectura moderna, se deja entrever en estos proyectos la presencia de dispositivos distributivos de origen académico. Las edificaciones industriales e infraestructurales dieron lugar al ingreso de tecnologías como la del hierro y el hormigón armado, pero también hicieron palpables nuevas escalas, nuevos programas y, desde ya, el dispositivo contenedor. Se verifica el contenedor en las estaciones, los centros de exposiciones, los mercados (en particular en el Mercado Central del Abasto). En aquellas décadas, llegaron también nuevos dispositivos de la mano de varios arquitectos e ingenieros venidos de países europeos.

Buenos Aires está ya prefigurada en su compleja y rica realidad arquitectónica para cuando llegan los arquitectos intérpretes de la modernidad, por ello la modernidad debe articularse -si o si- con un tejido cultural y un saber proyectual que no se presta a una fácil sustitución. En este contexto de compleja tradición local, las ideas de revisión histórico-críticas de la modernidad no resultaban hostiles, de hecho resultaban hasta razonables para blanquear una tradición que no debía ser sustituida y que, inclusive, contenía a la misma modernidad en sus diferentes fases de aplicación en la ciudad. Díaz formó parte de los arquitectos preocupados por este proceso. Su arquitectura intentó interpretar los dispositivos compositivos de las diversas tradiciones, los dispositivos distributivos de los complejos programas y realidades espaciales; y sobre todo, intentó entenderlos dentro de una realidad imbricada. Composición y distribución, retroalimentándose en la historicidad. Sus exploraciones arquitectónicas en el proyecto de la vivienda individual y colectiva expresan preocupaciones de este tipo. En ellas se involucra con diversas tipologías de vivienda: en tira, de patio, compactas, etc. Estudia los cambios tipológicos emergentes de la interpretación en su presente y las constantes que mantienen el tipo. En su experiencia de proyecto, a partir de la vivienda, se desglosa un territorio de conocimiento que se expande a otras temáticas y escalas. Estas maniobras de transformación se soportan y se vuelven posibles en gran medida gracias a la condición favorable para construir una lógica espacial entre composición y distribución. Lo que podría interpretarse como una reconciliación de una modernidad diversa y construida en la tensión permanente entre la continuidad y la revolución. El diagrama en planta que presenta Díaz para explicar una parte de este problema es aquel que realizara para justificar el partido del conjunto Centenario; en él Díaz nos demuestra que está trabajando con varios dispositivos potenciales presentes en su mente, listos para ser evaluados y empleados según sea el caso. La elección de uno de ellos es, en su proceso de proyecto, un esfuerzo por articular un programa con una realidad ambiental y cultural que lo termina de hacer existir.

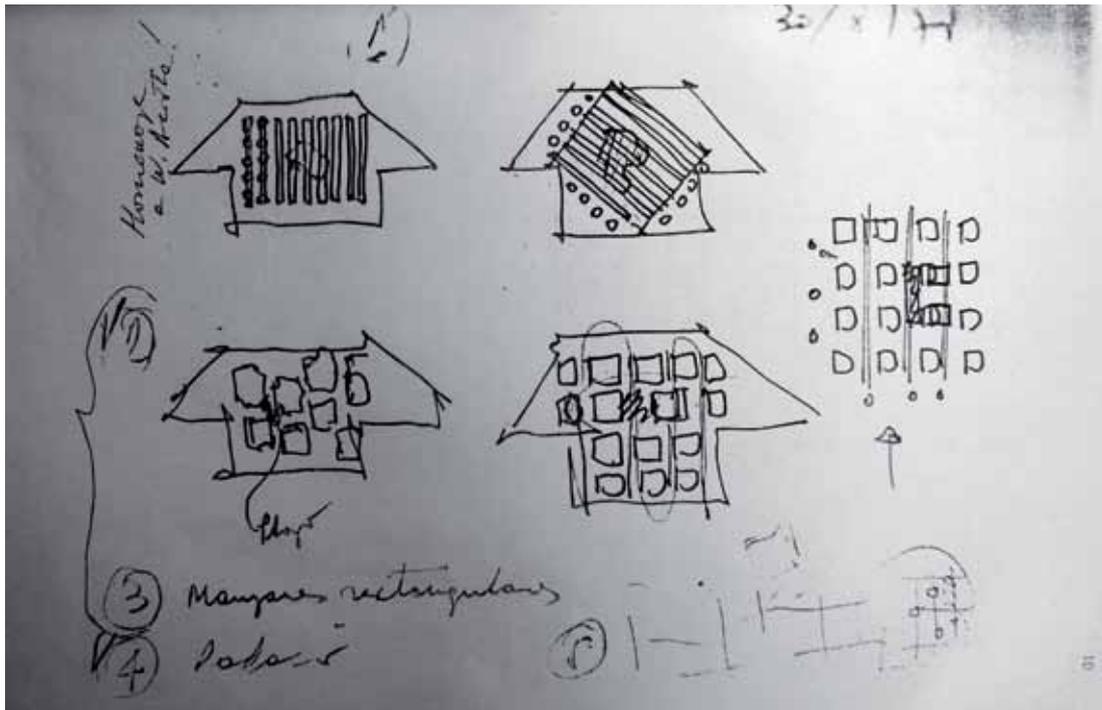


Lámina 7: Tony Díaz, Esquemas de ocupación posibles a partir de la tira de viviendas y el bloque amanzanado, en DÍAZ, Tony, Textos de arquitectura. Ed CP 67. Bs. As., 1987

De otro modo, las propuestas para la Bienal de Venecia encarnan el mismo problema. Un intento de comprobación de la lógica de la ciudad en el sentido cultural inverso. "...nos decidimos a aplicar, en Venecia, la arquitectura de nuestra realidad, nuestra arquitectura cotidiana: casas, calles, plazas, etc."¹⁸⁷, dice Díaz en 1984. La cultura urbana europea, y en particular esa cultura de los siglos XV y XVI influida por las ideas humanistas, es la que decide hacer ciudades nuevas en América. Ahora, a modo de fragmento, aterrizan en territorio veneciano los dispositivos compositivos y distributivos emergentes de las ideas renacentistas, el largo proceso colonial y la riquísima transculturación de la inmigración italiana en Buenos Aires. De esta forma actúa la propuesta: como una experiencia cultural y poética de lo biunívoco.

Cuando Díaz retorna a Europa y decide radicarse en España, esta manera de entender la arquitectura y proyectarla no se detiene. En este sentido, escritos como *Recuerdo y proyecto* y *Notas sobre la resonancia temporal en la arquitectura* explicitan su compromiso y esfuerzo por construir un imbricamiento cultural que teja sus experiencias porteñas con múltiples escalas perceptivas y temporales, capaces de decantar con alguna lógica la continuidad del ser urbano. Dentro de la producción arquitectónica, el Alcorcón representa una continuación de esta forma de pensar y hacer la arquitectura. La decisión de trabajar con una recreación de la manzana a partir de tiras que no son indiferentes respecto de la preexistencia cultural de la manzana, retoma una opción planteada hace varios años, cuando se discutió la forma de ocupación y conformación de la manzana en el Conjunto Centenario. En Díaz hay coincidencia con varios planteos teóricos emitidos por europeos; principalmente en el planteo de la manzana del Alcorcón no dejan de percibirse las reflexiones sobre el bloque y la conformación cultural del espacio urbano planteadas por Jean Castex, Philippe Panerai y Jean-Charles Depaule en *Formas urbanas: de la manzana al bloque*.

¹⁸⁷ DÍAZ, Antonio, op. cit. p 169

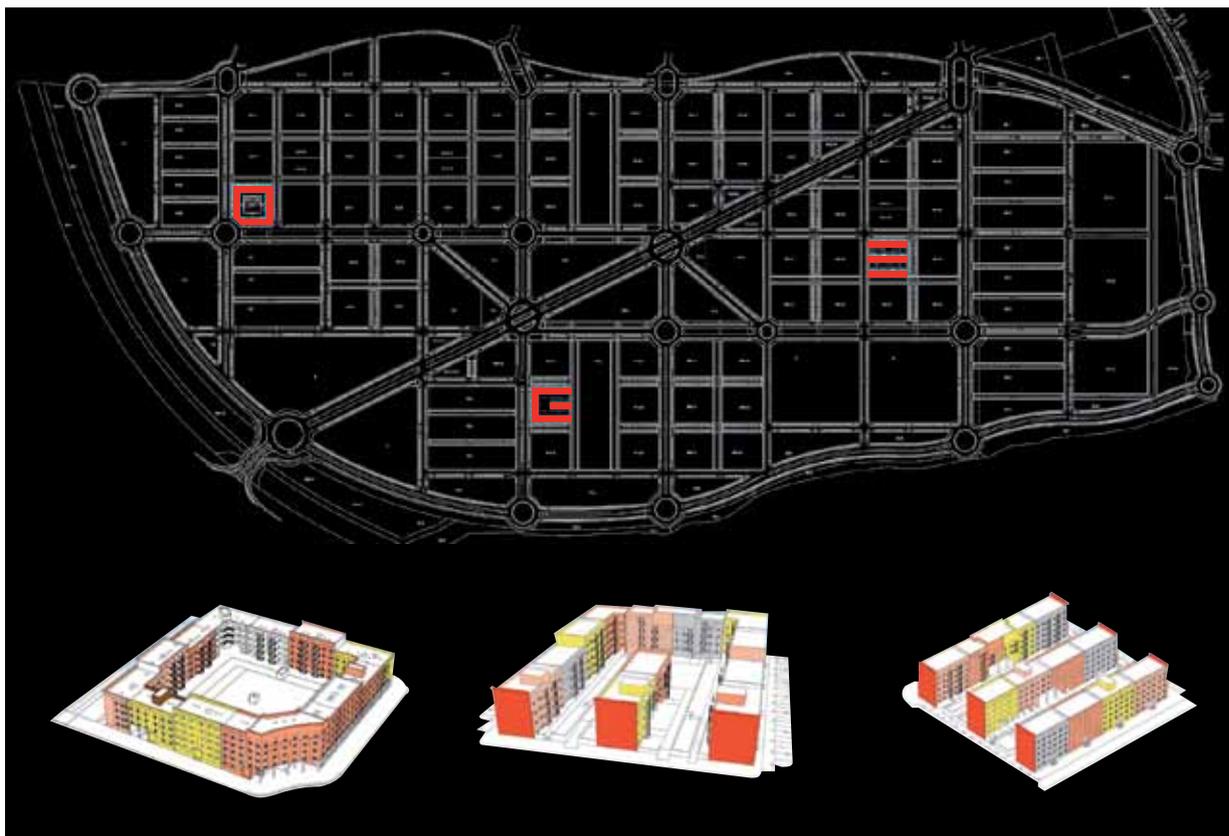


Lámina 8: Conjunto de viviendas en el Alcorcón, Madrid. Fuente: SILVESTRI, Graciela. La ciudad que fue olvidada, en www.diazdelboyasociados.com

Bibliografía

- o CASTEX, Jean, PANERAI, Philippe y DEPAULE, Jean-Charles, *Formas urbanas: de la manzana al bloque*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1986
- o CHUECA GOITIA, Fernando, *Las invariantes castizas de la arquitectura española*, Editorial Dossat, España, 1981 (1966)
- o CORONA MARTÍNEZ, Alfonso, *Ensayo sobre el proyecto*, Editorial CP67, Buenos Aires, 1990
- o DE ZURKO, Edward R., *La teoría del funcionalismo en la arquitectura*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1957
- o DÍAZ, Tony, *Textos de arquitectura*, Editorial CP67, Buenos Aires, 1987
- o DIEZ, Fernando, *Buenos Aires y algunas constantes en las transformaciones urbanas*, Editorial Universidad de Belgrano, Buenos Aires, 1997.
- o GRASSI, Giorgio, *La arquitectura como oficio*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980
- o KAHN, I. Louis, *Forma y diseño*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1984 (1961)
- o MARTÍ ARÍS, Carles, *Las variaciones de la identidad*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1993
- o PIÑÓN, Helio, *Teoría del proyecto*, Editorial UPC, Barcelona, 2006
- o ROSSI, Aldo, *Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1975
- o TRABUCCO, Marcelo A., *La Composición arquitectónica*, Editorial Universidad de Belgrano, Buenos Aires, 1996

