

02

Ensayo teórico-proyectual de un problema «histórico»



La Casa Paz en Tafí del Valle, Tucumán, edificada por el Arq. Hilario Zalba en 1977, representa un interesante ejemplo de modernidad americana. El objetivo es contribuir a una reflexión sobre la tensa convivencia entre la tradición y la modernidad. Se adoptan como modelos teóricos el «regionalismo» de Kenneth Frampton y la tesis de Paul Ricouer en lo concerniente a cómo hacerse modernos y volver a los orígenes. También se exploran los conceptos de hibridación, mestizaje, sincretismo y creolización.

En suma, el planteo, más que esbozar conclusiones cerradas, pretende formular nuevas preguntas sobre un problema que desde el presente se proyecta hacia la historia: la contemporánea oscilación del campo cultural entre lo *global* y lo *local*.

The Casa Paz in Tafí del Valle, Tucumán, built by the architect Hilario Zalba in 1977, represents an interesting example of American modernity. Based on this case, new discussions about the tense relationship between tradition and modernity are provided herein. Kenneth Frampton's «regionalism», and Paul Ricouer's thesis concerning the way to become modern by coming back to the origins, are adopted as theoretical models. The concepts of hybridizing, mixture, syncretism and creolization are also explored. This proposal, more than delineating close conclusions, formulates new questions about a problem which is thrown from present time to History: the contemporary oscillation at cultural field between what is global and what is local.



Autor

Arq. Martín Carranza

Instituto de Historia, Teoría y Praxis
de la Arquitectura y la Ciudad
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Universidad Nacional de la Plata
Argentina

Palabras clave

Arquitectura
Cultura
Identidad
Moderno
Regionalismo

Key words

Architecture
Culture
Identity
Modern
Regionalism

INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS

Este artículo de reflexión pretende indagar problemas culturales del hacer americano partiendo del supuesto que plantea Paul Ricoeur: «*es un hecho: no cualquier cultura puede absorber el choque de la civilización moderna. La paradoja es: como llegar a ser moderno y regresar a los orígenes; como revivir una vieja civilización aletargada y participar en la civilización universal*» (Ricoeur, 1965:276-277 [Frampton, 1990:9]). Esta búsqueda ubica la reflexión histórica como un camino a recorrer, libre de imitación de modelos, a los efectos de formular nuevas preguntas sobre la identidad y la arquitectura moderna latinoamericana, adoptando como estudio de caso: la Casa Paz diseñada por el arquitecto Hilario Zalba.

MATERIALES Y METODOLOGÍA

El trabajo se centra en el estudio de una obra de arquitectura que, en tanto objeto entendido desde su condición heterónoma, es analizado a partir de una mirada tendiente a integrar perspectivas históricas a marcos conceptuales vinculados a la teoría y la crítica cultural. Así, y siguiendo el método de las «aproximaciones múltiples», la historiografía de la arquitectura y los abordajes específicos sobre la obra en sí, se entrecruzan con el uso de documentos planimétricos (planos de obra) para abordar un objeto de estudio que es interpelado y a su vez busca interpelar problemas vinculados a la modernidad y el regionalismo en la Argentina.

DESARROLLO Y PLANTEO DEL PROBLEMA

La discusión del tema se centra en la dimensión amplia del campo cultural y el caso de estudio que se interpe-la remite a las décadas de mayor crisis de la modernidad, es decir, entre los años '60 y '80 del siglo XX. Asimismo, en las postrimerías de este período comenzaba a ganar espacio el concepto de *culturas híbridas o proceso de hibridación*.

«Las mezclas interculturales son tan antiguas como las diferencias y los contactos entre sociedades. Se acentuaron a medida que la creciente complejidad social generó formaciones culturales distintas y las hizo interactuar dentro de cada país, y, sobre todo, desde los viajes, los intercambios económicos, las tecnologías mediáticas y las migraciones intensificaron en la modernidad los contactos transnacionales.» (García Canclini, 2008:123)

Los estudios sobre hibridación contribuyeron a reformular viejos temas de las humanidades y las ciencias sociales: identidad, diferencias, multiculturalismo, autenticidad cultural y racismo, además de establecer nuevas pautas que han aportado a la construcción de categorías de análisis «alternativas» en un intento por comprender la compleja realidad polisémica del mundo global, movimiento pendular que oscila entre la homogeneización universal y la diversidad cultural.

Si bien en esta oportunidad no ahondaremos en particular sobre estas teorías, es indudable la existencia de una relación intrínseca en términos del diseño arquitectónico, lo que podríamos traducir en un maridaje entre las invariantes de la tradición (lo local) y el componente innovador de la modernidad en su estadio global. Siguiendo esta idea, surge un nuevo problema cuando intentamos indagar la historia de la arquitectura, en especial cuando nos referimos a la historiografía sobre esta temática, la que «históricamente» ha estado construida sobre una mirada eurocéntrica de la cultura occidental, a pesar del brote de renovadas miradas del hacer americano que son reflejo en su arquitectura y configuración urbana.

«Su pretensión moralizadora desde vertientes locales y aun con las discrepancias que puedan depa- rarnos, presentan la cuestión en un plano de entidad al cual, más constructivamente, han aportado en el medio latinoamericano ensayistas como A. Toca Fernández y E. Alva Martínez, de México, C. Fernández Cox, M. Moreno, H. Eliash y E. Browne de Chile, el uruguayo Arana, el brasileño C. Días Comas, o los colombianos A. Saldarriaga y S. Arango, entre otros, en lo que comenzó a conformarse como el origen de un movimiento de (re) culturización positiva de la arquitectura, en tanto contribución esencialmente prevista para la consolidación de las culturas 'micro' de regiones y ciudades concretas, sin perder de vista los desafíos de inserción en una modernidad a la que no es posible negarse sin desventajas para la calidad de vida de nuestras sociedades.» (Fernández, 1996:125)

Entonces la pregunta que nos urge es: ¿qué hacer al respecto? A fin de transparentar nuestro discurso y alimentar polémicas, tomamos para esta investigación el cuerpo teórico elaborado por el arquitecto inglés Kenneth Frampton, conocido como *regionalismo crítico*, dado que, más allá de las supuestas contradicciones¹, rescatamos el potencial de sus ideas a fin de poder indagar nuestra arquitectura.

Por ejemplo, la poca espectacularidad que se le reconoce a nuestro objeto de estudio: la Casa Paz (1977), pareciera ser homologable a la de un «rancho» e incluso pareciera se encontraría lejos de los cánones que signaron a la Arquitectura Moderna (AM). Sin embargo, el hacedor de esta vivienda, Hilario Zalba, fue un pionero representante de la «modernidad argentina», por lo que a priori sería difícil pensar que buscara representar algún tipo de resonancia gauchesca.

Entonces, a los efectos de poder descifrar estos planteos, establecimos un estudio tipológico comparado entre la «modernidad» de la Casa Paz y la «tradición» local de un rancho criollo. Sobre el último objeto mencionado, se adoptó el Rancho Fidel Cortéz, ubicado dentro de un espacio geográfico similar a la Casa Paz

(Lomitas Blancas, Santiago del Estero, Argentina), sumando también en este análisis el imaginario pampeano que ofrecen algunos pintores argentinos. Finalmente, utilizamos ciertas constantes de análisis e interpretaciones conceptuales en clave «moderna».

EL REGIONALISMO CRÍTICO COMO MODELO TEÓRICO

Como primera medida, hacemos una defensa del *regionalismo crítico* que propone Frampton, ya que dicho concepto pretende desde su nacimiento tomar posición frente al peligroso relativismo de la cultura posmoderna². Y si bien el regionalismo es una expresión de relativismo y supuestamente sin relativismo no hay regionalismo, Frampton asume las contradicciones del caso y propone volver a las «certezas» del Movimiento Moderno aunque reconsiderando las vertientes³.

El crítico inglés parte de la negación conceptual de «lo vernáculo» como interacción combinada entre el clima, la cultura, el mito o lo artesanal, y, aunque reconoce esta forma y lenguaje constructivo, las categorías de análisis que utiliza intentan profundizar estas variables y hacer una salvaguardia en clave de *resistencia*. Estas ideas se encuentran tras la búsqueda e identificación de aquellas «escuelas» regionales cuyo propósito ha sido representar y servir un fuerte deseo de afirmar una identidad con un sentido crítico, lo que denomina *creación enraizada*, a las limitadas áreas en que están asentadas. La raíz cuestionadora del pensamiento *framptoniano* encuentra claras empatías con la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, la cual, según él, lo ha hecho «muy consciente del lado oscuro de la ilustración⁴ que, en nombre de una razón irrazonable, ha llevado al hombre a una situación en la que comienza a estar tan alienado respecto a su propia producción, como respecto al mundo natural» (Frampton, 1981:9). Asimismo, trabaja el problema de la cultura local o nacional, afirmando que no es posible limitarse «a la obvia antítesis actual entre cultura arraigada y cultura universal», sino también reconocer que en su esencia perduran todas las culturas, «tanto antiguas como modernas», las cuales parecen haber dependido para su desarrollo intrínseco «de cierta fecundación cruzada con otras culturas». Esto nos lleva al concepto de *hibridación*, que con-

1. Acerca del emerger múltiple de los regionalismos, el regionalismo crítico de Frampton es cuestionado debido a su "cómodo" origen europeo que propone llamar a la "resistencia" cultural de los países periféricos desde la cúspide del imperialismo mediático.

2. Sus ideas fueron elaborándose en los albores de 1970, en plena diáspora de tendencias que alimentaron el posmodernismo arquitectónico.

3. Pensemos en Frank LI. Wright, Alvar Aalto, la tercera etapa de Le Corbusier, pero también en las nuevas generaciones de arquitectos modernos emergentes en la segunda posguerra, como Oscar Niemeyer,

4. Movimiento filosófico y cultural del siglo XVIII que acentúa el predominio de la razón humana y la creencia en el progreso humano.

tiene en su construcción un proceso de entrelazamiento extendido en el tiempo (mestizaje, sincretismo, creolización) que ha dejado una huella muy profunda en América. Pero, ¿por qué interesa el regionalismo crítico como concepto? Porque sugiere una clave de pensamiento que nos permite indagar problemas actuales en perspectiva histórica, al que se le suma un sesgo crítico que en una época dominada por los medios masivos de comunicación, pretende oponerse «a la tendencia de reemplazar la experiencia por la información» (Frampton, 2009:332), considerando de esta manera a la cultural regional no como algo dado y relativamente inmutable sino más bien como algo que debe cultivarse empíricamente de manera consciente y constante frente al mediatizado lenguaje arquitectónico contemporáneo. También alude a la posibilidad de desarrollar una cultura arquitectónica crítica, en oposición consciente a las formas de dominación universal que, aunque acepta el impulso emancipatorio de la modernización, se resiste a ser absorbido totalmente por la maximización de la producción y el consumo. En definitiva, «una de las causas de la cultura regionalista es un sentimiento anticentrista, una aspiración a alguna forma de independencia cultural, económica y política» (Frampton, 1985:20).

No obstante, además de la herencia *frankfurtiana*, Frampton retoma las ideas vertidas por el filósofo francés Paul Ricouer, quien desde los inicios de la segunda mitad del siglo XX viene manifestando que:

«Una cultura mundial híbrida sólo llegará a existir a través de una fecundación entre cultura enraizada, por un lado, y la civilización universal por otro. Todo dependerá, en un último análisis, de la capacidad de la cultura regional para recrear una tradición enraizada y de apropiarse, al mismo tiempo, de influencias extranjeras, tanto a nivel de la cultura como de la civilización. Asumiendo la idea de que tal proceso de fecundación y reinterpretación es impuro por definición». (Ricouer, 1965 [Frampton, 1985:20])

Este problema se manifiesta en todo el mundo contemporáneo aunque es aún más claro en el campo de la arquitectura, y es desde el cual Frampton plantea los «cinco puntos para una estrategia de resistencia»: espacio/lugar; tipología/topografía; arquitectónico/esce-nográfico; artificial/natural; visual/táctil. Estos pares de oposiciones, sostiene el autor, deben ser vistos como un

lugar de confrontación entre la concepción total y la realización de la forma arquitectónica, aclarando que «no deben constituirse como términos positivos o negativos, en el sentido moral, sino más bien como polos irreductibles que no pueden resolver el estado de tensión que surge de su conjunción» (Frampton, 1990:11). A pesar de no manifestarse de manera directa, llega a establecer un paralelo con Ricouer, confrontando las categorías de civilización y cultura. En definitiva, ¿es posible encontrar un «auténtico diálogo» entre el sutil *modernismo*⁵ civilizatorio de la Casa Paz de Hilario Zalba y la tradicional cultura local que emana el paisaje tucumano de Tafí del Valle?

LA CASA PAZ DE HILARIO ZALBA

Hilario Zalba (1912-1995) fue uno de los actores que integró la generación de arquitectos modernos argentinos en la década de 1940. Profesional impregnado desde sus inicios del influjo y reinterpretación de los postulados teóricos del Movimiento Moderno europeo, además de ser uno de los protagonistas del Grupo Austral, pequeño cenáculo gestor de una apertura hacia estas nuevas ideas traducidas en clave local.

Dedicó su mayor esfuerzo a la función pública en el campo de la vivienda social aunque también se destacan las obras particulares. Paralelamente, desarrolló una extensa labor docente en distintas universidades del país, destacándose su participación en La Plata⁶ (Longoni et al., 2008) y como miembro del equipo docente que comenzó a cultivar la enseñanza moderna de la arquitectura en Argentina en la próspera *escuela tucumana*, iniciada en el Instituto de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Tucumán en 1946 (Marigliano, 2003). También en esta provincia realizó numerosas obras particulares, ejemplos de una arquitectura integrada a su entorno. Justamente la Casa Paz forma parte de este último repertorio.

A primera vista, nuestro objeto de estudio se manifiesta sin atractivo alguno, aunque pareciera también que estuviésemos frente a un gran ejemplo de adaptación al sitio, con sencillez, pero unida a un especial cuidado por los detalles, valoración que Mies van der Rohe llegó a adjudicarle el carácter de sagrado a través de su famosa frase «Dios está en los detalles» (ver Fig. 1).

5. Basado en afirmaciones de Jurgüen Habermas y Marshall Berman, adoptamos con cierta flexibilidad las ideas de modernidad, modernización y modernismos. La modernidad será entendida como etapa histórica (siglo XVI y mediados del XX), la modernización como un proceso socioeconómico (industrialización) que va construyendo esa modernidad, y los modernismos como los proyectos culturales que renuevan sus prácticas simbólicas desde una concepción experimental y crítica.

6. Si bien Hilario Zalba no es quien inicia la enseñanza moderna de la arquitectura en La Plata, contribuye a la continuidad de este perfil formativo desde el campo de la teoría de la arquitectura, al ir pregonando en el proceso de aprendizaje del alumno el rol social de la disciplina.

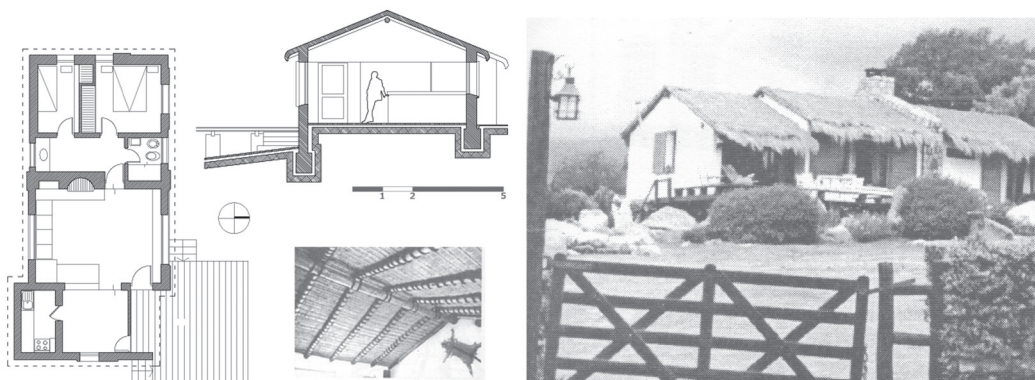


Figura 1 | Planta, corte transversal, detalle de techo y vista exterior, Casa Paz (Cosogliad, 2003:56-57)

Ahora bien, en un intento por recorrer el camino propuesto por los polos irreductibles framptonianos, el par dialéctico *espacio/lugar* de esta obra se constituye como parte indisoluble del paisaje, dado que Zalba toma la geografía del valle como soporte para desarrollar su obra. Estas apreciaciones permiten ir acercándonos a la producción de la obra, al proceso de concreción, además de poder percibir la adaptación al terreno, utilizando materiales y sistemas constructivos de la región:

Una terraza de madera, que nos habla de otras arquitecturas en madera («a iguales latitudes, iguales arquitecturas», decía Sacriste), puesta para que se pueda tomar sol en invierno, en esa tierra fría donde calienta mucho el sol. (Cosogliad, 2003:56)

Utilizó zócalos [pirca] de apoyo para un muro de piedra del lugar, que estructura el espacio interno y la expresión exterior. Esto se complementa con muros encalados [de adobe], cubierta tradicional de paja [cabriada como sistema estructural], madera [troncos] y ataduras mediante tientos de cuero. (Cosogliad, 2003:102)

En este sentido, es clave el par *artificial/natural*, ya que, como bien sostiene Frampton:

Más que ninguna forma de arte, la construcción y la arquitectura tienen una relación directa con la naturaleza. La naturaleza comprende no sólo el topos (el lugar dado), sino también el clima y la luz, aspectos de la naturaleza a los que la forma arquitectónica responde. (Frampton, 1990:13)

Asimismo, es posible interpretar esta obra a la luz de lo *visual/táctil*, ya que:

la arquitectura posee una capacidad única para ser percibida por todos los sentidos (...) que afectan nuestra sensación de los espacios, y las superficies son obviamente parte de la percepción táctil de la arquitectura, como lo es lo visual.

(Frampton, 1990:14)

De alguna manera, Zalba recoge su experiencia en proyectos de casas rurales cuando formaba parte del grupo Austral, dándole una preponderancia a la cultura *tectónica*⁷ como poética de la construcción en la arquitectura. También resulta pertinente hacer uso de la relación dialéctica *arquitectónico/escenográfico*. Si bien el término genérico *arquitectónico* que propone Frampton, refiere a los medios técnicos para soportar un edificio, directa o indirectamente, un trabajo arquitectónico revela la manera en la que un artífice interactúa con la naturaleza, no sólo en términos de que resista a la fuerza de la gravedad y la forma de mantenerse sobre la tierra, sino también en términos de su durabilidad con respecto al clima y al tiempo. Mientras que el significado de «escenario» es de naturaleza esencialmente representacional. Aunque a menudo los *arquitectónico* y lo *escenográfico* pueden complementarse, frecuentemente son también antitéticos, en tanto es nuestro objeto de estudio un claro exponente de esta última visión.

7. Este concepto alude a la naturaleza constructiva de una obra arquitectónica, a partir de la relación entre los materiales y las técnicas para la producción de la misma, aunque entrelazando esta visión con una concepción estética que responde a una poética constructiva, a una materialidad, elaborada como diseño evolutivo a través del tiempo. Véase Frampton (1999:11-38).

Finalmente, aludiendo al par opuesto *tipología/topografía*, según Frampton, tipología es un término que admite tanto la civilización como la cultura y señala que «el acto de construir ha tendido invariablemente a oscilar entre la universalidad de la civilización y lo enraizado de la cultura». Por otro lado, «*la topografía es obviamente específica del lugar, sea éste natural o artificial o mezcla de ambos*» (Frampton, 1990:12). Tal vez ilumina con mayor claridad este concepto Martin Heidegger en su original ensayo *Construcción, habitación y pensamiento* (1954), cuando:

«*Opone el concepto latino spatium in extensio, o espacio regularmente subdividido y por lo tanto teóricamente infinito, al concepto teutón de Raum [lugar], como terreno o dominio fenomenológicamente delimitado. Un límite no es aquello en lo que algo se acaba sino, como reconocieron los griegos, el límite es aquello en lo cual algo empieza su presencia.*»

(Heidegger, 1971:154 [Cfr. Frampton, 1990:10])

En síntesis, podemos decir que esta obra de arquitectura se manifiesta permeable a las variables del lugar, desde la elección del emplazamiento respecto de su topografía hasta el uso de una adecuada tecnología como elemento destacado. A Zalba le alcanzan unos pocos elementos arquitectónicos para «dialogar» con la naturaleza a fin de comprender la problemática del lugar, el clima y el lenguaje al que debe recurrir.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN SOBRE UN «RANCHO MODERNO»⁸

¿Es la Casa Paz de Hilario Zalba un «rancho»? O en su defecto ¿Podría ser considerada como un exponente «autóctono» de la AM en Argentina? Asumiendo la idea que la renovación del lenguaje y los contenidos de la AM es producto de nuevas técnicas proyectuales originadas a partir de originales actitudes, pautas y modalidades, sugerimos como aporte sus rasgos característicos:

1. *Ruptura de la caja muraria* (planta abierta o libre);
2. *Polarización de los elementos compositivos* (cerramiento independiente a la estructura);
3. *Escala acorde a las necesidades humanas* (antropomorfismo);
4. *Continuidad, fluidez y articulación espacial* (noción espacio-temporal y su lectura en secuencia: promenade arquitectónico);
5. *Expresión del comportamiento funcional* («la forma sigue la función»);

6. *Línea, plano, volumen como herramientas de diseño* (proceso de abstracción de la forma);

7. *Noción de equilibrio y levedad* (armonía y leyes de la física);

8. *Aportes de lo exterior para expandir lo interior* (relaciones espaciales en horizontal);

9. *La altura como variable* (doble altura, jerarquización de locales);

10. *Partes subordinadas al todo en aras de unidad* (diseño integral).⁹

A la luz de nuestro análisis, procuramos ensayar la «desmitificación» de que lo popular o menos espectacular en la arquitectura también puede catalogarse como moderno. Este misterio pretende develarse partiendo de un estudio comparativo en términos específicos del campo proyectual, con una serie de invariantes de análisis que permite determinar similitudes y diferencias entre el ideario de la AM y la tipología concreta de un rancho (ver Fig. 2).

A simple vista, lo que se vislumbra claramente en ambas plantas es una diferencia sustancial en el armado funcional, ya que el rancho disocia la actividad de «cocinar» con la unidad constructiva de base. Asimismo, la tipología del rancho organiza las habitaciones en hilera siendo «unidas» por una galería, mientras que en la Casa Paz todas las actividades (cocinar, comer, descansar, asear, dormir) se vinculan en un mismo contenedor espacial. En este último caso, las *partes se subordinan al todo en aras de unidad*. Esto implica que la distribución de los distintos ambientes responde claramente a una lógica funcionalista, que ordena desde lo programático la relación forma-función del «habitar» moderno, por ende escapa a cualquier *cliche* folklórico o de «formas» regionales per se. Esto es evidente al analizar el simple programa doméstico: 2 (dos) locales de servicio conformado por una pequeña cocina y un ajustado comedor diario que se encuentra articulado espacialmente por un generoso estar que hace las veces de nexo integrador social de la vivienda. Separado de estos ambientes se encuentra un «sofisticado» ante-baño (con lavatorio independiente), especie de «fuelle» o antesala del dormitorio principal y del *marsellesco* dormitorio de huéspedes, encontrándose acústica y funcionalmente separados por un placard.

8. Aunque nuestras conjeturas pretenden superar la simple reacción bipolar entre la tradición y la modernidad, nobleza obliga, el original concepto de «rancho moderno» es deudor de una tardía producción teórica en clave tradicionalista que condensó en dos libros el arquitecto Alfredo Bustillo: *La belleza primero. Hipótesis metafísica* (1957) y *Buscando el camino* (1965), analizando provocativamente desde esa idea al Partenón. Véase Ramos (2004:218-224).

9. La clasificación de estas 10 (diez) categorías de análisis en clave moderna fueron tomadas, reformuladas y/o ampliadas, basándonos (como lo hiciera el Arq. Héctor Thomas) en el libro de Zevi, Bruno (1973) *El lenguaje moderno de la arquitectura*, el cual establece siete «invariantes», cuya validez —dice— «se comprueba en las obras y en las mesas de dibujo». Cfr. Tomas (1997:11).

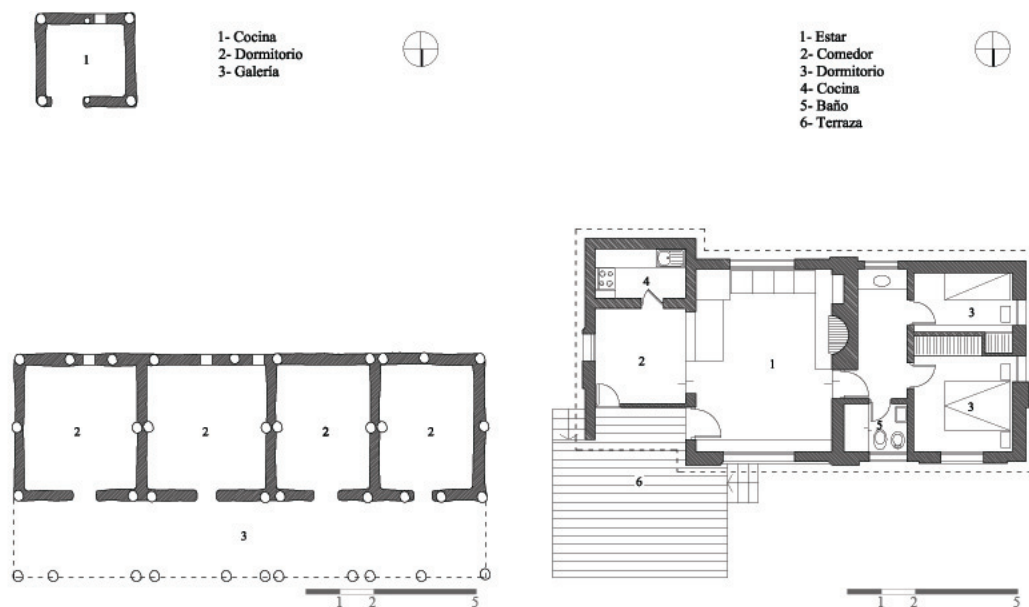


Figura 2 | Planta, Rancho Fidel Cortés, Lomitas Blancas, Santiago del Estero (Vélez, 1984: 5); Planta, Casa Paz, Tafi del Valle, Tucumán (Cosogliad, 2003: 56)

Refuerza la idea de separar funciones entre lo público (o semi-público) y lo estrictamente privado, el contundente muro de piedra que contiene el hogar a leña y una serie de apoyos de guardado, con evidente presencia visual y táctil tanto desde el interior como el exterior.

Si bien la casa Paz no propone una *ruptura* «radical» de la *caja muraria* (utilizando el plano como herramienta protagónica en la descomposición del volumen), al mejor «estilo» casa de ladrillo de Mies o las casas de la pradera de Wright, pueden reconocerse ligeras intenciones al respecto, como por ejemplo la *continuidad* y *fluidez espacial* entre el comedor y el estar, hallándose ensamblados ambos locales por la disposición del acceso. Es decir, la unidad funcional cocina-comedor se «desplaza» como volumen «autónomo», permitiendo articular con una suerte de encastre (espacio de transición) el ingreso a la vivienda, incluso sin la necesidad de *polarizar elementos compositivos* dado lo portante de su estructura (adobe y piedra).

En tanto, en ambas construcciones existe una escala con relación al paisaje acorde a las necesidades del hombre, ya sea de la vida doméstica del gaucho que dio origen a la tipología del rancho o los habitantes de la vivienda unifamiliar tucumana (Otto y María Paz). Es decir, en ninguno de los dos ejemplos encontramos indicios para poder negar esta armoniosa relación, ya que

ambos presentan ambientes cerrados y semicubiertos como la galería, lo que denota una apropiada correspondencia del usuario con el medio, y se encuentran lugares de «cobijo» conforme a las mínimas necesidades de «confort ambiental». Tal vez el rancho es el que fortalece más esta idea de protección dado que la implantación de por sí manifiesta una clara estrategia: la protección del sol, por ello la sombra es sumamente importante. Ésta es una de las razones que explica por qué los ranchos se «arriman» casi por inercia hacia algún árbol (algarrobo u ombú).

El árbol sirve de cobijo al rancho, le condiciona el clima y oficia de alacena. El rancho protege sólo una pequeña cantidad de enseres y lo demás cuelga o se recuesta en el árbol, que es depósito, ropero y despensa. Sobre el árbol penden jaulas y tramperos de pájaros, en sus ramas duermen de noche las gallinas, de su tronco están atados algunos perros malos, mientras que los otros, en gran cantidad, se ovillan de día y vigilan de noche.

(Gallardo, 2003)

Aunque también esta racional búsqueda se debe a una imperiosa necesidad de encontrar «la escala» ante el eterno horizonte del desierto pampeano. Según Gallardo, el rancho se percibe en el territorio gracias a la «mancha arbórea», como gran copa protectora que



Figura 3 | El «habitar» del Rancho según Alberto Güiraldes, Florencio Molina Campos y Marcos Borio (Güiraldes, 1996: 111, 179 y 203)

adiciona al rancho una extensión sombreada indispensable para la vida. Esto supone que el «habitar» del rancho supera sus limitaciones físicas, ya que en su «adentro» se realiza básicamente la vida nocturna (el dormir), mientras que en el «afuera» se desarrolla la vida cotidiana (ver Fig. 3).

En contraposición, la Casa Paz no busca «amparo» en ningún árbol puesto que la transmisión de carga térmica no es un problema, básicamente por su envolvente vertical (adobe y piedra). Además, el «delimitado» patio orientado al Norte permite disfrutar del calor y los amaneceres que ofrece el recorrido del sol en invierno y contemplar desde su *deck* de madera los atardeceres en verano. Esto es, la racionalidad de esta vivienda supera la instancia constructiva, ya que la disposición de sus locales se encuentra en función de una buena orientación, además de vincular espacialmente la vida social de la pareja, aceptándose el supuesto de una clara diferencia respecto de los hábitos y conductas de un gaucho. Ahora bien, analizando *la altura como variable de diseño* aparecen más contrastes en este plano comparativo, y a pesar de no contar con una rigurosa documentación planimétrica sobre el rancho, la percepción «en corte» estaría signada por una altura constante en toda la superficie de la planta, mientras que la Casa Paz revela algunos resultados espaciales que no por modestos dejan de cualificar y jerarquizar distintos ambientes (ver Fig. 4).

«Cuando la observamos [Casa Paz] a distancia es un sencillo rancho serrano, pero a medida que nos acercamos percibimos algunos rasgos de diseño sutiles pero fundamentales, como la cubierta a dos aguas escalonada en dos sectores, cuyo tramo mayor es seccionado por la presencia del muro de piedra, que emerge del interior. Estas tres partes responden a requisitos espaciales del interior, la más baja corresponde a la cocina y el comedor, dejando al medio el estar, que es separado del dormitorio por el muro pétreo que contiene la estufa hogar». (Cosogliad, 2003:103)

Este *zoning* doméstico dividido en tres partes infiere una diversidad proporcional y escalar que pareciera devenir del concepto *loosiano* de *Raum* (lugar) o, si se quiere, de la graduación espacial *wrightiana* –especialmente en las casas de la pradera– al pretender jerarquizar cada uno de los ambientes diseñados (interiores y exteriores).

*«Un detalle destacable es que la pequeña galería de acceso está realizada mediante una gran terraza de madera, con una tabla perimetral para usar como asiento. Este *deck regional* asume la relación interior-exterior de la casa, a la vez que separa las áreas habitables del terreno natural, con criterio *corbusierano*».* (Cosogliad, 2003:102)

Si bien para nosotros esta vivienda responde a recursos de diseño *miesianos* o *wrightianos* más que *corbusieranos*, es innegable la impronta de los «maestros». Por ejemplo, debido al declive natural del terreno pareciera buscarse en la implantación una *noción de equilibrio* (armonía) que parte del juego dual entre un «orgánico» arraigo al suelo (la pircá perimetral construida en piedra) y una exploración del *concepto de levedad* (contradecir las leyes de la física disponiendo un plano en el espacio). Estas dos variables se sintetizan en la materialización de este «*deck regional*» al que refiere Coso-

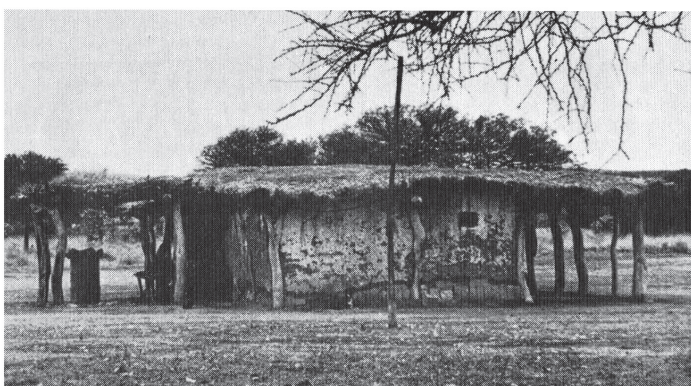


Figura 4 | Rancho Fidel Cortes (Vélez, 1984: 5); Corte longitudinal, Casa Paz (Cosogliad, 2003: 103)

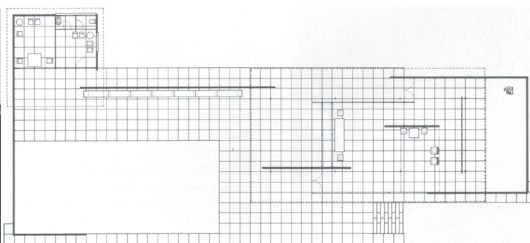
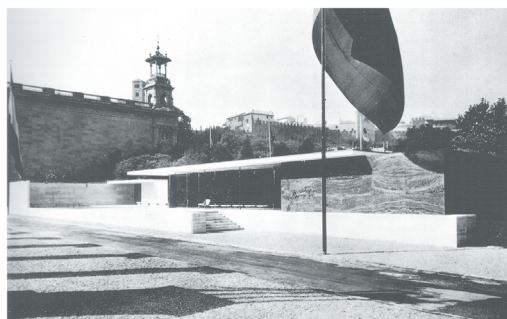


Figura 5 | Vista exterior del pabellón de Barcelona, Mies van de Rohe, 1929; Planta reconstruida, 1981-1986 (Sola Morales et al, 1998: 21 y 29)

gliad, que también busca relaciones espaciales en horizontal. Al respecto, el *aporte de lo exterior para expandir lo interior* admite una reinterpretación de la galería criolla del rancho resultado un espacio de transición en clave moderna, echando por tierra la parcial mirada que pudiera tenerse de esta obra al basarse solamente desde enfoques estético-formales.

Es decir, en términos de una aggiornada metodología proyectual en clave moderna, la Casa Paz:

«aporta una expresión regional racionalizada (...) donde el uso de determinados materiales no condicionaba el resultado final a la repetición mecánica de una tipología, sino que le aportaba nuevas posibilidades espaciales y formales, y dotaba al modelo de nueva identidad». (Cosogliad, 2003:102)

Estamos de acuerdo sobre el aporte que representa esta obra desde su aspecto formal y espacial al otorgar un nuevo carácter identitario pero, cuando Cosogliad dice que la misma «no condicionaba el resultado final a la repetición mecánica de una tipología», nuestra

sospecha es que tal vez (aunque no de manera mecánica) la resultante formal sí es deudora de una tipología definitivamente moderna como es la del pabellón. Nuestra hipótesis plantea que el paradigmático pabellón de Barcelona fue un artefacto que llegó a influenciar a Zalba, sea desde la variable tipológica como desde la elementalidad en el uso de la forma y la utilización de materiales nobles y perdurables¹⁰ (ver Fig. 5).

Al efectuar una lectura analógica con la tipología del pabellón *miesiano* debemos recordar la relación de esta paradigmática obra con su entorno inmediato. Es cierto que se encuentra ubicado en un espacio urbano y poco tiene que ver con la implantación de nuestro ejemplo tucumano, pero, si nos abstraemos un poco, el pedestal a medio nivel que propone el maestro alemán y el «ensanche» de la vereda que le «cede» al espacio público, resulta un sugerente recurso proyectual que invita a ingresar por la «expansión» para acceder al pabellón de exposiciones. Este concepto proyectual pareciera ser recurrente en la AM, verificable en ejemplos de internacionales y/o locales, como en el

10. Respecto de esta última afirmación, creemos que no necesariamente para que una obra sea moderna debe estar construida en hormigón, acero o vidrio, ya que una calificación de igual valía podría recibir si estuviese concebida en ladrillo, piedra y madera. Pensemos simplemente en Luis Barragán, Rogelio Salmona, Eladio Dieste, Eduardo Sacriste, Lucio Costa, entre otros arquitectos modernos latinoamericanos.

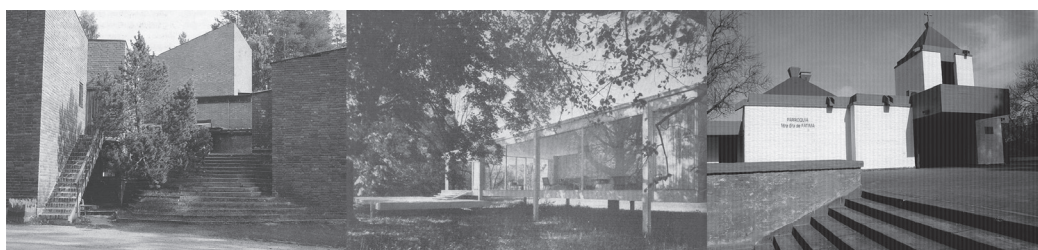


Figura 6 | Ayuntamiento de Saynatsalo (Fernández-Galiano, 1997: 13); Casa Fansworth (Blake, 1963: 200); Capilla Nuestra Señora de Fátima (González Montaner, 2005: 37)

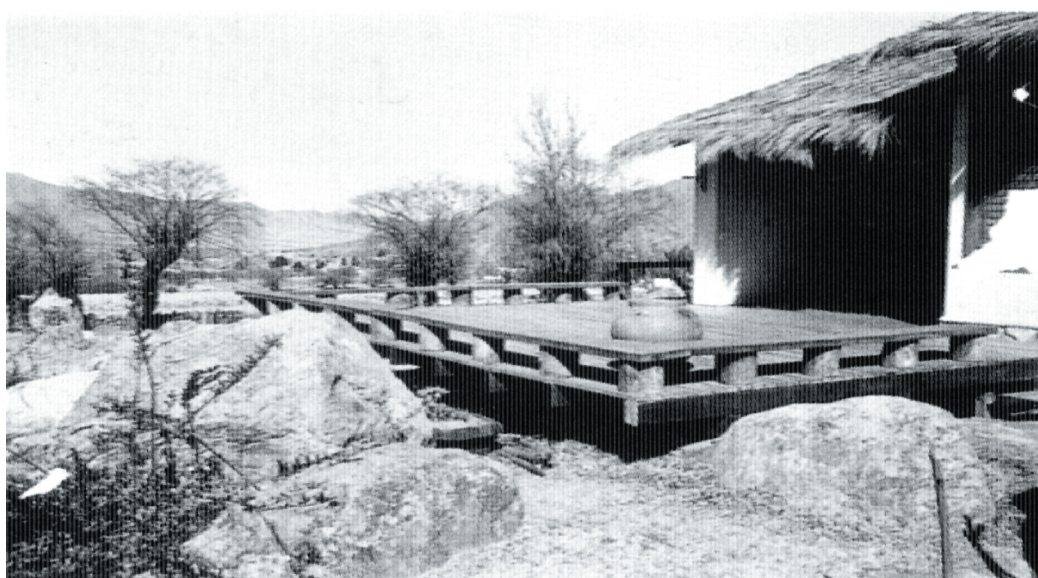


Figura 7 | Acceso por la expansión-terracea, Casa Paz (Cosogliad, 2004: 118)

Ayuntamiento del Arq. Alvar Aalto (Saynatsalo, Finlandia, 1949); la Casa Fansworth del Arq. Mies van der Rohe (Illinois, Estados Unidos, 1950) o la Capilla Nuestra Señora de Fátima del Arq. Claudio Caveri (Martínez, Argentina, 1957), entre otros (ver Fig. 6).

Finalmente, si acceder por la «expansión» es una idea que responde al repertorio «moderno», ¿qué propone entonces nuestro «rancho» con su «deck regional» en madera? ¿Es posible percibir también el mismo concepto proyectual arquitectónico en la Casa Paz? ¿Será que ser «moderno» radica en resolver un problema concreto contemporáneo a su tiempo histórico o, si se prefiere en clave regional, un equilibrio entre el «espíritu de la época» y el «espíritu del lugar»? (Browne, 1988:9-13) (ver Fig. 7).

Queda claro que Zalba logra identidad en este proyecto a partir de gestos muy sutiles y racionales, lo que genera una estética serena, medida y atemporal, man-

teniendo agentes comunes signados por una sencilla pero concreta metodología proyectual que elude repeticiones mecánicas de otros modelos, ya que su forma deviene del arraigo de el «lugar» y de una singular interpretación del grupo social al que va destinado. Estos atributos pueden ser verificados en todas sus obras, puesto que, según Cosogliad, son «producto de una muy razonada interpretación crítica del Movimiento Moderno», de la cual rescata su instancia ideológica, los contenidos éticos y postulados estéticos, con principios innovadores, pero sobre todo desde el uso de tecnologías adecuadas para resolver los diversos programas arquitectónicos.

En síntesis, la impronta del Arq. Hilario Zalba «está en la manera en que logró estructurar un discurso académico y proyectual, que sostuvo con ideas, principios y, básicamente, con sus obras» (Cosogliad, 2003:104).



Figura 8 | Casa Paz (Cosogliad, 2004: 118); Casa Muuratsalo (Fernández-Galiano, 1997: 55)



Figura 9 | Casa de vacaciones (Gili Galfetti, 1999: 137); Casa Ballvé (Fochs, 1998: 43)

CONCLUSIONES INCONCLUSAS

¿Es posible catalogar de conservador, reaccionario y/o tradicionalista a quienes utilizan tecnología del «lugar»? ¿Se puede «ser moderno» y construir con piedra, adobe, madera y paja en el Noroeste de Argentina, como el Arq. Hilario Zalba; con madera y ladrillo en Finlandia, como el Arq. Alvar Aalto; con piedras obtenidas en las costas de Grecia, como el Arq. Aris Konstantinidis; con tejas coloniales y techos inclinados en España, como el Arq. José A. Coderch? (ver Figs. 8 y 9).

¿Qué supone «ser moderno»? ¿Habremos encontrado en el ejemplo analizado una síntesis moderna entre lo local y lo global? ¿La fuerte impronta geocultural de una región como el Noroeste argentino invalida el análisis de su arquitectura a partir de constantes y categorías propias del amplio arco ideológico de la AM? ¿Es una muestra de debilidad o dependencia cultural adop-

tar un cuerpo de ideas como el *regionalismo crítico*, el cual reconoce la «periferia» y erige un sistema de pensamiento que llama a la «resistencia» de las distintas categorías culturales, aunque ese constructo teórico halla sido concebido desde el «centro»?

Si bien no buscamos respuestas inmediatas, creemos que existen sólidos argumentos para dar validez a lo que propone el *regionalismo crítico* de Frampton, ya que desde su mirada, a pesar de construirse en la «vereda de enfrente» de nuestra realidad, incorpora integralmente el potencial ético y estético de la modernidad arquitectónica y fundamenta desde la experiencia crítica una mirada que invita a pensar el «lugar» en la que se ubican muchas arquitecturas producidas en países periféricos como el nuestro. Entonces:

*«¿Es necesario deshacerse del viejo pasado cultural que ha sido la *raison d'être* de una nación? De aquí la paradoja: por un lado, (la nación) tiene que arraigarse en el terreno de su pasado, forjar un espíritu nacional y desplegar esta reivindicación espiritual y cultural ante la personalidad de los colonialistas. Pero para tomar parte en la civilización moderna es preciso al mismo tiempo participar en la racionalidad científica, técnica y política, algo que muy a menudo requiere el abandono puro y simple de todo un pasado cultural. Es un hecho: no todas las culturas pueden resistir y absorber el impacto de la civilización moderna. Ésta es la paradoja: como hacerse modernos y volver a los orígenes; como revivir una vieja civilización aletargada y participar en la civilización universal (...) Nadie puede decir qué será de nuestra civilización cuando haya conocido civilizaciones diferentes por medios distintos al impacto de la conquista y la dominación. Pero hemos de admitir que este encuentro aún no ha tenido lugar en un plano de auténtico diálogo.*

(Ricoeur, 1965 [Cfr. Frampton, 2009:318])

¿Será que ese diálogo no se ha producido aún porque la «alta cultura» sigue desoyendo, desacreditando o soslayando los saberes de la «cultura popular»? ¿Será que la omnipotencia de nuestra elitista disciplina admite solamente un ideario de innovación proyectual abstracto, «revolucionario» y/o rupturista de los cánones establecidos -que paradójicamente luego se vuelve academia- y no admite nuevos procesos creativos de diseño que reelaboren la relación técnica y estética que admita una resignificación de categorías culturales en clave moderna?

Entendemos que debe reconocerse (nos guste o no), por una parte, la existencia concreta de un peligro inmanente: el proceso de homogeneización universal que propone la globalización. Y por otra, aceptar la diversidad cultural que rodea al mundo -del que también somos parte-. Por ello, asumimos la idea de que en América este *proceso de hibridación* originado en la «conquista», ha construido en el tiempo -y lo sigue

haciendo- una compleja identidad más que nacional, regional, que en lo particular, fluctúa entre el mestizaje criollo y el concepto cosmopolita que considera todos los lugares del mundo como patria suya.

Hoy el fenómeno globalizador atraviesa a escala planetaria toda la sociedad en su conjunto, incluyendo al sujeto apartado de las «bondades del progreso». Esta situación es verificable domésticamente al analizar el concepto de «límite» de un hombre humilde de campo quien -con una sabiduría simplona y casi inocente- admite que el patio de su rancho «no tiene tapia ni cerco, pero tiene perros que se dirigen a control remoto» (Vélez, 1984:15) (ver Fig. 10).

Se deja entonces abierto un debate en el que las inteligibles y subjetivas «fronteras» del pensamiento tomen el cauce que su conciencia les permita, dado que dichas limitaciones generalmente son impuestas por prejuicios. Propongo asumir el riesgo de (re) comenzar a discutir los cimientos de nuestra identidad cultural en términos arquitectónicos y a no deshacernos de este problema, siempre teniendo un juicio de valor al respecto, ya que, como bien señaló Immanuel Kant, «la crítica es la condición del ser que da la posibilidad de ser».

En nuestra cotidiana «práctica reflexiva» como diseñadores, técnicos, teóricos o el rótulo en el que se desarrolle nuestra maravillosa profesión, no vamos a levantarnos una mañana y exclamar: «hoy voy a ser moderno» u «hoy voy a ser regionalista», eso es producto de una construcción, de un sistema de valores y principios, de una real conciencia histórica. Partiendo de esta idea, creo que nuestro «lugar» en la sociedad no radica solamente en las cosas materiales que pudiésemos producir sino también en las ideas que de ellas tengamos. En definitiva, uno es lo que su coherencia (o no) construye en el tiempo. Al fin y al cabo uno es lo que hace todos los días. ■

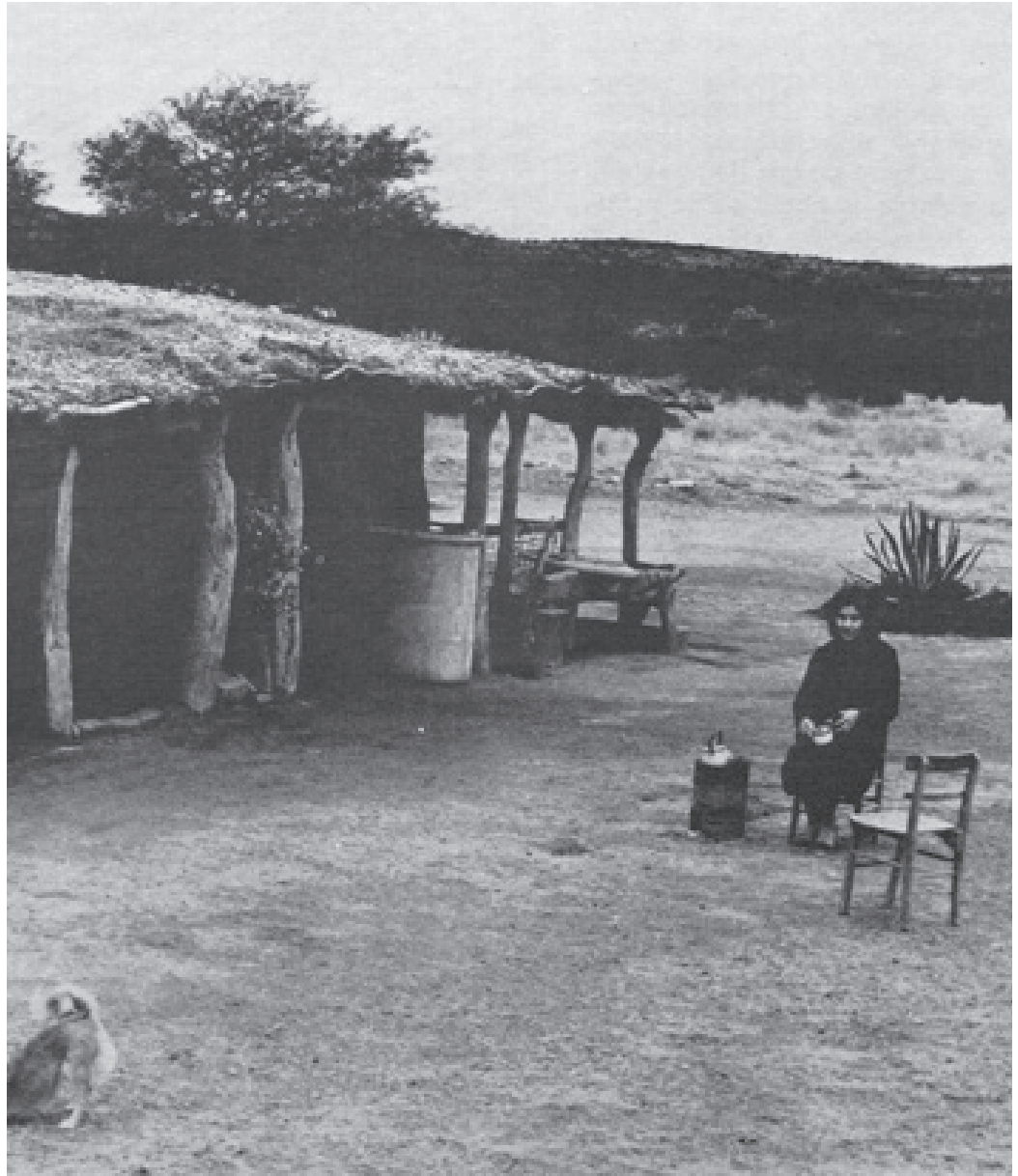


Figura 10 | La «expansión» del Rancho Fidel Cortes (Vélez, 1984: 15)



BIBLIOGRAFÍA

- BLAKE, Peter:** *Maestros de la arquitectura*. Buenos Aires: Víctor Leru. 1ª. edición en español, 1963: p. 200.
- BROWNE, Enrique:** «1. *Espíritu de la época y espíritu del lugar.*» En: BROWNE, Enrique. *Otra arquitectura en América Latina*. México: Gustavo Gili. 1ª. edición, 1988: pp. 9–13.
- COSOGLIAD, Hilda N.:** *Hilario Zalba. Su obra*. La Plata: EDULP. 1ª. edición, pp. 56–57; 2003: 102–104. (La documentación planimétrica tomada de esta fuente original fue redibujada por el Sr. Javier Graña.)
- COSOGLIAD, Hilda N.:** «*Hilario Zalba. Una modernidad vernácula.*» En: *Summa +*, N° 68. Buenos Aires: Donn SA, 1993–2010 (1–107), 2004: p. 118.
- FERNÁNDEZ, Roberto:** *La Ilusión Proyectual. Una Historia de la Arquitectura Moderna Argentina*. 1955–1995. Mar del Plata: FAUD–UNMdP. 1ª. edición, p. 125.
- FERNÁNDEZ–GALIANO, Luis (dir.).** A&V. Monografías, N° 66. Madrid: Arquitectura Viva. 1984–2009 (1–136), pp. 13 y 55.
- FOCHS, Carles:** *J. A. Coderch de Sentmenat (1913–1984)*. Barcelona: Gustavo Gili. 5ª. edición, 1998: p. 43.
- FRAMPTON, Kenneth:** *Introducción*. En: FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili. 1ª. edición, 1981: p. 9.
- FRAMPTON, Kenneth:** «*El regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidad cultural.*» En: A&V. Monografías. N° 3. Madrid: AVISA, 1984–2009 (1–136), 1985: pp. 20–25.
- FRAMPTON, Kenneth:** «*Lugar, forma e identidad: hacia una teoría del regionalismo crítico.*» En: TOCA, Antonio (ed.): *Nueva Arquitectura en América Latina: Presente y Futuro*. México: Gustavo Gili. 1ª. edición, 1990: pp. 10–14.
- FRAMPTON, Kenneth:** «1. *Introducción: Reflexiones sobre el campo de aplicación de la tectónica.*» En: FRAMPTON, Kenneth: *Estudio sobre la cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Akal. 1ª. edición en español, 1999; pp. 11–38.
- FRAMPTON, Kenneth:** «*El regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidad cultural.*» En: FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili. 4ª. edición, 2009: p. 232.
- GALLARDO, Rodolfo:** *El rancho, su arquitectura y su relación con el entorno*. En: GALLARDO, Rodolfo (comp.): *La arquitectura en Córdoba y su historia*. Córdoba: Nuevo Siglo. Compilación de escritos del Arq. Rodolfo Gallardo publicados en *La voz del interior* entre 1984 y 1987.
Fuente: <http://www.dayanabarrionuevo.com/rancho-arquitectura-entorno/>; 2003.

-
- GARCÍA CANCLINI, Néstor:** «Hibridación». En: ALTAMIRANO, Carlos (dir.): *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós. 1ª. edición 1ª. reimp., 2008: p. 123.
- GONZÁLEZ MONTANER, Berto (ed.):** *Vanguardias Argentinas. Obras y movimientos en el siglo XX*. Buenos Aires: Arte Gráfico – AGEA. 1ª. edición, 2005: p. 37.
- GÜIRALDES, Ricardo:** *Don segundo sombra*. Buenos Aires: Zurbarán Ediciones. 1ª. edición, 1996: pp. 111, 179 y 203.
- HEIDEGGER, Martin:** «Building, dwelling and thinking». En: HEIDEGGER, Martin. *Poetry, language and thought*. Nueva York: Harper & Row, 1971–1954: p. 154.
- LONGONI, René; MOLTENI, Juan Carlos; GALCERÁN, Virginia; CARRANZA, Martín:** «La carrera de arquitectura en La Plata. Primeros años (1952–1963)». En: *I Jornadas de Historia de la Universidad en la Argentina*. Santa Fe: FHUC–UNL; 2008.
- MARIGLIANO, Francisco:** *El Instituto de Arquitectura y Urbanismo de Tucumán. Modelo arquitectónico del Estado y Movimiento Moderno en Argentina (1946–1955)*. Madrid: UPM–Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Tesis Doctoral, mimeo.
- RAMOS, Jorge:** «Bustillo, Alejandro». En: LIERNUR, Jorge F.; ALIATA, Fernando (comps.): *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires: AGEA. 1ª. edición, 2004: pp. 218–224.
- RICOUER, Paul:** «Universal civilization and national cultures». En: RICOUER, Paul. *History and Truth*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1965: pp. 276–277.
- SOLA MORALES, Ignasi de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando:** *Mies van der Rohe. El pabellón de Barcelona*. Barcelona: Gustavo Gili, 2ª. edición, 1998: pp. 21 y 29.
- TOMAS, Héctor:** *El lenguaje de la Arquitectura Moderna*. La Plata: EDULP. 1ª. edición, 1998: p. 11.
- VÉLEZ, Luis :** «Apropiación y desarraigo. Del rancho a las villas de emergencia». En: *Sumarios*, N° 80/81. Buenos Aires: Summa, 1976–1990 (1–135), 1984: pp. 3–19. (La documentación planimétrica tomada de esta fuente original fue redibujada por el Sr. Javier Graña.)