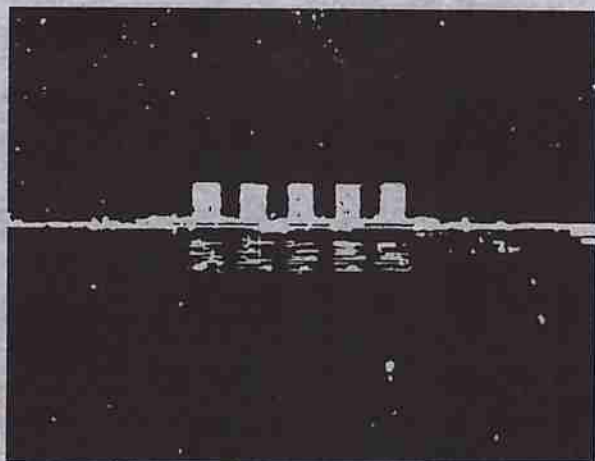


La red austral



*Obras y proyectos de Le Corbusier
y sus discípulos en la Argentina
(1924-1965)*

*Jorge Francisco Liernur
con Pablo Pschepiurca*

Colección Las ciudades y las ideas
Universidad Nacional de Quilmes
Prometeo 3010

Jorge Francisco Liernur

La Red Austral : obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina : 1924-1965 / Jorge Francisco Liernur y Pablo Pschepiurca. - 1a ed. 1a reimp. - Bernal : Universidad Nacional de Quilmes ; Buenos Aires: Prometeo Libros, 2012.
432 p. : il. ; 23x15 cm. - (Las ciudades y las ideas / Adrián Gorelik)

ISBN 978-987-558-157-9

1. Historia de la Arquitectura. 2. Urbanismo. I. Pschepiurca, Pablo
CDD 720.09

Las ciudades y las ideas
Colección dirigida por Adrián Gorelik

Serie Nuevas aproximaciones

1ª edición, 2008

1ª reimpresión, 2012

Ilustración de tapa:

Dibujo de Le Corbusier. Propuesta para Buenos Aires, 1929, *Précisions*

Copyrigh: Jorge Francisco Liernur y Pablo Pschepiurca, 2008

Copyrigh: Universidad Nacional de Quilmes / Prometeo 3010, 2008

Universidad Nacional de Quilmes,
Roque Sáenz Peña 352,
Bernal (B1876BXD)
Buenos Aires, República Argentina
www.editorial.unq.edu.ar
editorial@unq.edu.ar

ISBN: 978-987-558-157-9

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Índice

Introducción. Espías, amigos, fantasmas	17
Capítulo I. Prefiguraciones: Buenos Aires 1920-1929 El desarrollo del debate urbano y las condiciones de la recepción de las ideas de Le Corbusier	33
Capítulo II. La gestación del viaje sudamericano	53
Capítulo III. Octubre-noviembre de 1929: la estadía de Le Corbusier en Buenos Aires	75
Capítulo IV. Precisiones	119
Capítulo V. “Una década de transformaciones”	147
Capítulo VI. <i>Urbanización de Buenos Aires:</i> ¿Plan o Programa?	177
Capítulo VII. El grupo Austral: acciones e ideas para la construcción de una “vanguardia”	219
Capítulo VIII. Arte y vida: una casa en la ciudad, una silla en el mundo	237
Capítulo IX. El árbol y el bosque	257
Capítulo X. El “Plan” de Mendoza	277
Capítulo XI. San Juan: el descubrimiento de los Planes Regionales	307
Capítulo XII. Buenos Aires 1948. Tristes subtrópicos: “La juventud es voraz”	341
Capítulo XIII. La casa del Dr. Curutchet	375
Tres episodios para un epílogo	419

1.

A primera vista el rasgo que caracteriza las historias de espionaje en relación con otros géneros radica en el contenido de su peripecia, vale decir en la orientación de sus movimientos en torno a una actividad conspirativa y secreta. Pero este carácter secreto y conspirativo es común con ciertos relatos policiales o de terror.

Lo verdaderamente singular en las novelas de espías consiste, en cambio, en la particular estructura de relaciones entre los personajes. Es cierto que estas historias constituyen una subespecie de las narraciones de guerra, pero mientras en éstas las acciones son abiertas y públicas, en las primeras la trama se teje en la oscuridad. Los personajes de las historias de espionaje pueden conocerse entre sí, pero nunca lo sabrán todo los unos de los otros. Es más, en buena parte de los casos los integrantes de cada bando ignoran la existencia misma de muchos de sus supuestos compañeros. El poder no reside aquí en un único centro desde el que se desplazan de manera vertical descendente la información y las metas que orientan las acciones. Por el contrario, quien guste de este tipo de historias habrá podido advertir que lo que determina su interés es precisamente la pluralidad de centros actuantes y, en consecuencia, la complejidad de los cruces de información y metas en distintas direcciones. Muchas veces incluso, protegidos por esa misma complejidad, y a diferencia de la unidireccionalidad que orienta a los soldados de uniforme o a los asesinos, los actores definen con autonomía sus acciones, sumando figuras imprevistas al intrincado bordado de la red.

En una red, como las que sostiene las historias de espías, los nudos son interdependientes pero móviles. A diferencia del paño o de la tela, en ella los vacíos son dominantes. Una red es flexible porque debe adaptarse a formas terceras. Una red es lo opuesto a un bloque.

2

Si bien el personaje central de las historias que habrán de relatarse es el propio Le Corbusier, el libro que las contiene no es un relato biográfico. El centro de atención de los autores no estará puesto solamente en el arquitecto suizo, ni tampoco en las trayectorias individuales de quienes lo acompañaron en su relación con la Argentina, sino en el conjunto de las obras, proyectos y acciones que fueron directamente determinadas por las relaciones que unos y otros fueron tejiendo.

415 En algunos casos —los bocetos para Buenos Aires, la casa Curutchet—,
 93 Le Corbusier fue el protagonista exclusivo; en otros, como en el desarrollo
 286 del Plan de Buenos Aires, el rol de sus discípulos fue decisivo. La inter-
 320 vención de Le Corbusier fue escasa en el Plan para Mendoza y nula en
 265 trabajos como el Plan de San Juan o los edificios de Virrey del Pino o La
 274 Solana del Mar, pero ninguna de estas obras y proyectos puede entender-
 se totalmente sin tener en cuenta los estrechos vínculos de sus autores con
 el Maestro europeo.

Como ocurre en todo el mundo, los seguidores de Le Corbusier en la Argentina han sido y son, en términos generales, incontables. Pero el libro no se ocupa de ese tipo de influencias más o menos indirectas, ni analiza en particular las obras y proyectos de los arquitectos con los que tuvo relación profesional —como Antonio Vilar, Carlos María Della Paolera, Amancio Williams, y muchos otros—, sino que se concentra en la producción de aquellos que fueron efectivamente sus discípulos en Rue de Sèvres. Dos de ellos —Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan— eran argentinos, el tercero —Antonio Bonet— provenía de España.

Que la figura central del texto sea Le Corbusier ha determinado el período de tiempo estudiado. Éste se extiende desde sus primeros contactos con Sudamérica y el Río de la Plata, hasta 1965. En rigor, su relación con la Argentina fue más activa e intensa entre los últimos años de la década de 1920 —en torno a su viaje a Buenos Aires en 1929— y 1948, año del proyecto para la casa Curutchet y de su frustrada contratación para la redacción definitiva del Plan de Buenos Aires. El trabajo se extiende hasta 1965 porque, como veremos, a pesar de haber perdido sus expectativas de trabajo en la Argentina Le Corbusier continuó manteniendo vínculos con el país, por distintos motivos, hasta su muerte. De todos modos hemos concentrado nuestra atención en el lapso de veinticinco años entre 1929 y 1954, cuando los propietarios de la casa de La Plata comenzaron a habitarla.

Las relaciones con sus discípulos se habían interrumpido pocos años atrás, con motivo de los avatares de la puesta en marcha del Plan de Buenos Aires, en 1949. De manera que no nos ocuparemos de analizar la tota-

lidad
 llas
 relac
 tres

3

No se
 cias”
 nant
 mode
 persi
 dicio
 econ
 tural
 de lo
 capit
 gene
 Rayn
 nista
 gran
 comp
 por p
 pequ
 entre
 comp
 cocér
 lonia
 del m
 de co
 idea
 truye
 siglo
 prenc
 metá
 rebot
 de ha

¹ Véase Nueva

lidad de las obras y proyectos de Bonet, Ferrari y Kurchan, sino sólo aquellas que fueron realizadas hasta ese año, dentro del período en que su relación con Le Corbusier fue cordial y productiva. La obra posterior de los tres arquitectos reviste un gran interés, pero no es parte de este estudio.

3

No se encontrará en el libro una lectura basada en la idea de “influencias”, o lo que es lo mismo, en una posición que postula un centro dominante en la construcción de la cultura arquitectónica moderna. La modernidad es un momento que se caracteriza precisamente por la dispersión de los núcleos de elaboración cultural que en las sociedades tradicionales estaban ligados de manera directa a la centralidad política y económica. La existencia de procesos de disputa por la hegemonía cultural produce equilibrios momentáneos y constantes desplazamientos de los núcleos de irradiación. Pero además la expansión mundial del capitalismo determina que en el contacto entre distintas culturas se generen flujos en direcciones opuestas. Por otra parte, como lo advierte Raymond Williams, la formación de las culturas metropolitanas modernistas consiste precisamente en el cruce violento que se produjo en las grandes capitales del imperio entre tradiciones locales y las numerosas componentes llegadas desde las periferias.¹ El propio Le Corbusier llega por primera vez a París como un joven inmigrante proveniente de un pequeño pueblo de la provincia suiza. En este sentido, las relaciones entre culturas centrales y culturas periféricas parecen ser mucho más complejas que lo que postulan las historias con perspectiva noratlantico-céntrica, pero también aquéllas inspiradas en ciertos “estudios poscoloniales”. Sirve como ejemplo en nuestro caso la intrincada construcción del mito de la importancia de la naturaleza en la ideología corbusierana de comienzos de la década de 1930. Como podrá verse más adelante, la idea de la “inmensidad de la pampa” es un *topos* cultural que se construye en el ir y venir de las ideas artísticas durante la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. En este sentido, para comprender el tipo de relaciones que van a analizarse preferimos adoptar la metáfora de la “sala de los espejos”, ese recinto en el que la mirada rebota y las figuras se multiplican hasta el infinito. Se dirá que no deja de haber una figura, y la observación es atinada. Entre otras cosas, en

¹ Véase Raymond Williams, *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*, Londres, Nueva York, Verso, 1989.

el libro analizamos los avatares de un maestro franco-suizo en la Argentina y no la de un prominente artista argentino en Francia. Pero debemos insistir en que, puesto de otro modo, nuestras historias articulan las peripecias del hijo de un artesano relojero de un pueblo de los Alpes en Buenos Aires, con las de un joven burgués de Barcelona, y otros dos hijos de inmigrantes europeos. La de la Argentina es una historia plena de estas idas y venidas, emblematizada en su héroe máximo, el general José de San Martín quien, salvo en su infancia y en los pocos años que duró la campaña por la Independencia, vivió en España y Francia, donde murió en Boulogne Sur Mer.

4

El libro es el producto de un trabajo en estrecha colaboración entre sus autores. Aunque nos dividimos la redacción de los capítulos, las ideas generales y las estructuras que los definen fueron discutidas por ambos previa y posteriormente a su escritura inicial. Por este motivo hemos decidido no firmar cada uno separadamente, aunque podemos indicar aquí que la introducción, los capítulos I, II, III, IV, VII, IX, X, XI y XIII, y el epílogo fueron escritos originalmente por Jorge F. Liernur, mientras que Pablo Pschepiurca se ocupó principalmente de los capítulos V, VI y XII. El capítulo VIII fue escrito en conjunto. Liernur se ocupó asimismo de la reescritura y homogeneización de la totalidad del material.

La investigación comenzó hace treinta y dos años, poco tiempo después de la creación de la Fundación Le Corbusier en París, cuando uno de nosotros —Liernur—, quien a la sazón vivía en Roma, decidió comenzar a relevar y analizar en la Fundación la documentación referida a América Latina y en particular a la Argentina.

Pasaron varios años hasta que, durante una visita a Buenos Aires en 1981, Manfredo Tafuri, quien consideraba de gran importancia el episodio rioplatense en la producción de Le Corbusier, nos estimuló para profundizar el trabajo.

Fue entonces cuando Pablo Pschepiurca obtuvo de los herederos de Jorge Ferrari Hardoy la autorización para acceder al archivo del arquitecto, que se reveló como un extraordinario repositorio documental, finalmente donado por sus propietarios a la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard.

En 1987, con motivo del centenario del nacimiento de Le Corbusier, redactamos la primera versión, reducida en ese momento, de las ideas que en el libro se desarrollan, publicada en la revista *Summa* de Buenos Aires,

y más tarde en la recopilación de ensayos que bajo el título *Le Corbusier en Sudamérica* realizó Fernando Pérez Oyarzún en Santiago de Chile.

De Jorge Silvetti recibimos en 1995 el último impulso para completar la investigación. Al conocer el Archivo Jorge Ferrari Hardoy (AJFH) y el estado de desarrollo de nuestro trabajo, Silvetti realizó las gestiones para integrar el archivo a las colecciones especiales de la Loeb Library, y nos instó a cerrar los estudios en la forma de este libro. Fue entonces cuando decidimos desarrollar la estructura que aquí presentamos y completar la investigación.

5

Hemos organizado el texto de manera cronológica tratando de comprender la producción más importante de los protagonistas. De todas maneras, en todos los casos prestamos atención a las circunstancias que dieron lugar a esa producción. El primer capítulo consiste en un análisis de la ciudad de Buenos Aires, de sus tendencias de crecimiento, de los proyectos de control y de las instituciones y personas que aportaron ideas y propuestas en este sentido. Su lectura servirá para comprender los variados precedentes que inspiraron las ideas de Le Corbusier. En este contexto se analizan también las instituciones y personas que contribuyeron a su visita. En el segundo capítulo tratamos de observar las causas que lo impulsaron a emprender el viaje al Río de la Plata en 1929, en el contexto del debate internacional sobre la renovación de la arquitectura y el urbanismo. Los acontecimientos durante la estadía, las propuestas para la ciudad, los bocetos, proyectos y relaciones son el objeto del capítulo tercero, que procura aportar al conocimiento de la recepción de sus ideas y de la génesis de sus proyectos en Buenos Aires. Dedicamos todo el capítulo siguiente al análisis de uno de los productos más importantes generados por el viaje, su libro *Precisiones*, con el objeto de valorar su rol en la publicación de Le Corbusier. Para una más precisa apreciación del Plan de Buenos Aires, nos pareció necesario estudiar y presentar los cambios en las ideologías y acciones urbanísticas operadas en la década de 1930 en Buenos Aires, como consecuencia, entre otros motivos, de los efectos locales de la crisis de 1929: éste es el contenido del capítulo quinto. El sexto consiste en un análisis detallado del proceso de elaboración y de las características del Plan que se proyectó en Rue de Sèvres en 1937, probablemente la pieza más trascendente que Le Corbusier concibió en el marco que se analiza en el libro. A su regreso a Buenos Aires, los jóvenes colaboradores de Le Corbusier fundaron el grupo Austral, un episodio al que dedicamos

el capítulo séptimo, por entenderlo un momento clave en la reorganización del debate local de las vanguardias en torno a los nuevos temas que, como el psicoanálisis, contribuían a la transformación de las propuestas modernistas en la víspera de la Segunda Guerra Mundial. Los dos capítulos siguientes analizan las principales obras y proyectos producidos por los integrantes del grupo, demostrando su creatividad y su importante grado de autonomía en relación con el Maestro suizo. A continuación, los capítulos décimo y undécimo presentan las dos iniciativas urbanísticas más importantes en las que intervinieron los jóvenes discípulos: los planes de reordenamiento ferroviario de la ciudad de Mendoza y de reconstrucción de la ciudad de San Juan. Como hemos anticipado, con la constitución del Estudio del Plan de Buenos Aires en 1948 mediante la incorporación de Bonet, Ferrari Hardoy y Kurchan a la Municipalidad de la Ciudad, las expectativas de realización de las ideas de 1937 llegaron a un grado máximo de intensidad, equivalente a la desilusión que siguió al fracaso de la operación. El episodio se analiza en el penúltimo capítulo, quedando para el final la descripción y el análisis del proceso de proyecto y construcción de la casa para el doctor Curutchet. El libro concluye con un epílogo en el que presentamos los últimos contactos significativos de Le Corbusier con la cultura argentina, envueltos, como se verá, en una luz melancólica y crepuscular.

6

El primer punto para considerar en lo que hace a los contenidos del libro es el de la consistencia teórica del tema. Cabe formularse la pregunta acerca de la existencia de un problema llamado "Obras y proyectos de XX y sus discípulos en YY", o lo que es lo mismo, acerca de la entidad de un tal objeto de estudio, más allá del evidente interés documental. Dicho de otro modo: ¿en que medida es productivo el estudio de las relaciones entre un artista y un determinado campo social y cultural al que éste es ajeno?

Por supuesto que no teníamos una respuesta a esa pregunta cuando comenzamos nuestro trabajo; ni siquiera teníamos la pregunta. Sin embargo, al momento de decidir concluirlo podríamos contestar de manera afirmativa.

Creemos que la productividad de este tipo de estudio se basa precisamente en la serie de acontecimientos que provoca en el campo de análisis la introducción del artista objeto del estudio. Esos acontecimientos pueden asimilarse a una suerte de transformación química que sobreviene a

la introducción de un reactivo en una sustancia dada y de por sí inerte. Es evidente que el “reactivo” tiene que ser lo suficientemente poderoso como para que las consecuencias de su introducción sean mensurables, en nuestro caso en los planos histórico y artístico. Asimismo, y en sentido opuesto, pareciera que más rica puede resultar la observación en la medida en que más complejo sea el medio con el que el artista se encuentra, y más profunda su inmersión en él.

De este modo, lo interesante es que las consecuencias de la reacción pueden medirse en ambas componentes, vale decir en la sustancia/campo cultural y en el reactivo/artista, con lo que pareciera necesario abandonar por obsoleto el concepto de “influencia” –incluso si fuese ampliada en ambas direcciones– para reemplazarlo por el de “transformación”. Cuando se piensa en influencia, se considera o bien que se trata de un movimiento unidireccional por el que una de las componentes permanece intacta, o bien que, siendo el movimiento en ambas direcciones, existiría algo así como un simple intercambio de atributos. La idea de transformación supone que en el cruce de ambas sustancias se producen intercambios, pero también desapariciones bruscas y apariciones inexistentes previamente.

En efecto, como podrá observarse en el libro, la “sustancia” local fue muchas veces inerte ante el “reactivo” Le Corbusier, mientras que en circunstancias distintas sus ideas suscitaron desde rechazos virulentos hasta adhesiones místicas. Pero, además, las personas más vinculadas con él y con sus ideas dieron lugar a procesos creativos que si en ocasiones las repitieron como fórmulas, en otras se sirvieron de ellas para dar lugar a procesos autónomos que, en el extremo, condujeron incluso a una ruptura violenta.

En el lado del reactivo Le Corbusier los procesos no fueron menos complejos. También él fue por momentos inerte en relación con la realidad en la que debía incluir sus creaciones. Pero esa inercia –bien ejemplificada por el proyecto para Victoria Ocampo– no se prolongó demasiado. Y no sólo porque fue sensible a la “naturaleza” –un mito que será analizado con más detalle–, ni tampoco porque supo “adaptarse” a las condiciones políticas, económicas y culturales a las que debía responder. Así como sus ideas urbanas no fueron las mismas después de su contacto con las ciudades de la región, tampoco fueron las mismas sus ideas de arquitectura luego del proyecto de la casa Curutchet. O al menos debe reconocerse que esas ideas experimentaron en el proyecto de la casa en un pequeño lote de damero un salto sustantivo.

Consideración que nos introduce en un segundo punto de interés que surge de este estudio y se refiere al presunto “radicalismo” de Le Corbusier.

En el campo internacional, la contradictoria composición –unas veces “vanguardista”, otras “negociadora”– de la (¿las?) ideología o la personalidad corbusierana ya ha sido suficientemente demostrada en la abundante bibliografía sobre su figura producida en las últimas décadas. Salvo excepciones, los trabajos sobre sus actividades en América Latina han tendido a mostrarlo, en cambio, como un “vanguardista” autocentrado y obsesionado por hacer tabla rasa del mundo real. En este sentido, este libro no aporta respecto de los primeros una innovación sino la confirmación de esa multifacética composición. Por este mismo motivo, respecto de los segundos, la figura que surge de nuestro estudio no puede ser abarcada con las pinceladas gruesas de la intransigencia.

En el caso de la Argentina, la idea de un Le Corbusier “radical” (partidario de la tabla rasa) se fue instalando como consecuencia de incomprendiones, desconocimientos y conveniencias.

Los discípulos (Ferrari, Kurchan, Bonet) y otros seguidores (Vivanco, Williams) fueron los más involucrados en la construcción de esta imagen. Esto puede deberse a varios motivos. En primer lugar, al hecho de que el contacto directo de los primeros con el Maestro se produjo siete años después de la visita a Buenos Aires, cuando para Le Corbusier todavía estaban vigentes las impresiones recibidas en aquella ocasión. Como podrá verse, a pesar de que su actitud se hizo más conservadora con el tiempo, su imagen quedó fijada en las fórmulas rígidas de la Carta de Atenas y, en general, en sus postulados de comienzos de la década de 1930, cuando todavía no había enfrentado encargos para planes de intervención en ciudades existentes. Por otra parte, el “corbusianismo” de esos jóvenes surgió como oposición a una arquitectura modernista que en la Argentina había articulado muchas opiniones y tendencias del debate de las primeras décadas del siglo. Presentado como auténtica verdad modernista, el Le Corbusier radical de los jóvenes servía para criticar la producción de la generación precedente, a la que acusaban de ambiguos compromisos con la arquitectura tradicional y de incompreensión de la doctrina moderna.

La historiografía de la década de 1960 agregó a esa primera definición la idea de un Le Corbusier padre de la arquitectura moderna argentina, incomprendido profeta que habría inaugurado en Buenos Aires el “Movimiento Moderno” durante su visita de 1929, debiendo esperar hasta finales de la década de 1930 para que su siembra de una década anterior diera frutos. Además de repetir la versión de los discípulos directos, esta idea postulaba que la cultura arquitectónica modernista no era producto de factores locales ligados a un estado de debate internacional, sino el resultado de una influencia externa. Subyacía aquí una crítica a la formación

económica y social que construyó la Argentina del siglo XX siguiendo un insuficiente y deformado modelo de modernización, incapaz por sí mismo de dar lugar a expresiones culturales con un relativo grado de particularidad. Una posición muy comprensible en el clima cultural de la década de 1960, que en la década siguiente experimentaría una nueva inflexión.

Pero esta vez poniendo de cabeza la interpretación anterior: el Le Corbusier radical de la década de 1970, típico representante de una visión extranjera, incapaz por su propia condición de comprender los "verdaderos valores" de la cultura local. Por eso mismo sus planes para la ciudad habrían sido delirios megalómanos, típicos de un artista moderno europeo secundado por un grupo de jóvenes desconectados de las verdaderas necesidades y posibilidades de su país. Ni hablar de la casa construida en La Plata, un objeto caprichoso generado en un *atelier* parisino y en consecuencia absolutamente desligado de su contexto.

El Le Corbusier de la década de 1980 ya no aparecería demasiado vinculado a contextos económicos o políticos. En estos años el interés por su actuación se concentró en los valores plásticos de la casa de La Plata, en consonancia con algunas de las principales líneas de análisis contemporáneas. Hubo trabajos en los que era inocultable el interés por las lecturas purovisibilistas de la obra corbusierana realizadas por Colin Rowe; y otros en los que la preocupación por el valor de la casa como tipo respondía a la atracción generada por la obra de Aldo Rossi.

Si bien es cierto que *Arquitecturas Bis* dio a conocer en la década de 1980 un valioso reportaje realizado al anciano promotor de la obra, debió esperarse hasta entrada la década de 1990 para que se publicara por primera vez un trabajo exhaustivo y documentado sobre la casa.

En el ámbito latinoamericano, al que aquí no podemos dejar de hacer referencia, el estudio de las relaciones con Le Corbusier ha tenido registros de interés diverso. La publicación más importante y más difundida fue una colección de ensayos que refieren a los episodios relativos a los distintos países de la región: Argentina, Chile, Colombia y Brasil, con la notable ausencia de trabajos sobre el Uruguay. Buena parte de los trabajos allí publicados lo habían sido previamente en sus respectivos países. En Colombia y Brasil se publicaron libros monográficos. El episodio brasileño cuenta con tres volúmenes: uno autobiográfico, preparado por Pietro Maria Bardi, con documentos y recuerdos de su relación personal con el Maestro; otro, colectivo, que describe de manera minuciosa los documentos de la Fundación Le Corbusier referidos al tema; y el tercero, concentrado sobre el episodio del Ministerio de Educación, con documentación local y un análisis crítico del tema.

En relación con los trabajos referidos a la Argentina, podemos decir que en general se trata o bien de visiones celebratorias de ex discípulos, o de presentaciones documentales acríicas. Una visión del Le Corbusier radical y en cierto modo "imperial" se encuentra entre los análisis colombianos; excepcionalmente —como el análisis del proyecto para la Embajada de Francia en Brasilia— se presentan estudios morfológicos.

La tesis doctoral de Carlos Martins sobre el episodio brasileño aporta una de las construcciones más complejas y bien documentadas, y en el mismo país la lectura de Carlos Eduardo Díaz Comas ha permitido una más ajustada comprensión de la diferencia entre el Maestro y sus discípulos locales, especialmente Lucio Costa.

Nuestra investigación destaca doblemente el rol de los discípulos argentinos. En relación con las posiciones de Le Corbusier, éstos parecen haberse colocado a su izquierda, sosteniendo posiciones más intransigentes y "vanguardistas". Y no sólo cuando se procuró hacer realidad el plan de Buenos Aires. Si bien el grupo distó de ser homogéneo, su vanguardismo podrá verse también en sus formas de relacionarse con la sociedad y en sus posiciones políticas. Incluso en el caso de la posición de los colaboradores de Le Corbusier en el proceso de construcción de la casa de La Plata, podrá comprobarse que la comprensión del proyecto como un objeto modernista —absoluto y autorreferente— condujo a desajustes notables en el resultado final.

Pero más allá de su posición relativa respecto del Maestro, el grupo jugó un papel que no ha sido suficientemente destacado en el ámbito de la cultura arquitectónica argentina, y que ha sido casi totalmente ignorado a escala regional e internacional. En la construcción de la historia de la arquitectura del siglo XX en la Argentina, la acción de Austral ha sido reducida al recortarla para mal o para bien contra la figura de Le Corbusier. Vista de este modo, y además de ser blanco de las acusaciones ya mencionadas, su producción ha tendido a ser valorada como derivada y de éxitos en cierto modo casuales o esporádicos. La investigación muestra en cambio que, a pesar de su juventud y su vanguardismo, los proyectos y las obras fueron producto de un notable compromiso y de una extraordinaria dedicación y constancia. En el marco de un creciente neoconservadurismo en las posiciones de los arquitectos modernistas locales, la acción del grupo era perfectamente consciente del tipo de búsqueda intelectual en la que se encontraba embarcada; en los primeros años de la década de 1940 puede decirse que la suya era una posición única y aislada, y por eso mismo de extraordinario valor.

Pero esta posición era también aislada a nivel internacional. En esos mismos años, en medio de la Segunda Guerra Mundial, liquidados los

núcleos modernistas italianos, rusos y españoles, y después de los distintos “*rappels à l'ordre*” experimentados en los principales países de Occidente, Austral era uno de los pocos grupos activos de “vanguardia”. Y decimos “activos” y no “sobrevivientes”, porque esto último supondría reducir sus ideas a principios ya superados mientras que, como podrá comprobarse, sus posiciones estaban en pleno, relativamente autónomo y avanzado, proceso de desarrollo. Es más, si ya como piezas aisladas los *ateliers* de 1938 o la casa de Virrey del Pino podrían ser consideradas obras anticipatorias, como producto de un grupo deberían ser objeto de una valoración realmente excepcional.

Es probable que la arquitectura de Austral haya sido ignorada no solamente por causa del extraño arbitrio del destino. Cuando la arquitectura brasileña saltó a la fama internacional, como una bienvenida ola de una “autenticidad”, autonomía y “frescura” que se pensaban típicamente latinoamericanas, la principal preocupación del frente occidental era la guerra. Y en esa guerra, mientras que Brasil había aceptado constituirse en el principal aliado sudamericano, la Argentina “neutral” terminó colocada en el lugar de los enemigos, como solapado soporte del nazifascismo en el Atlántico Sur. En este contexto, mientras Hollywood y los círculos culturales vinculados al Departamento de Estado contribuían fervorosamente a la construcción del mito tropicalista, y más tarde al de la “escuela mexicana de arquitectura”, es comprensible que —más allá de los méritos específicos de la arquitectura en Brasil o México— la “fría”, “fascista” y “lejana” producción del extremo sur del continente haya terminado desvalorizada por los núcleos hegemónicos del debate internacional.

Este último punto nos conduce a otro de los asuntos en que la investigación reveló —al menos para sus autores— comportamientos inesperados. Nos referimos a la relación entre arquitectura y política. Hemos explicado por qué consideramos importante este punto, algo que confirmamos al avanzar en el análisis. No sólo porque, como esperamos comprobar en el texto, establecer con precisión el programa de las obras como parte de redes de poder ilumina incluso el propio contenido simbólico y el valor estético de las mismas, sino también porque, en sentido contrario, creemos que —a la manera del “reactivo” que antes mencionamos— el estudio de proyectos y obras aporta a un conocimiento más ajustado de las redes y el comportamiento del poder. Y no siempre confirmando los presupuestos. Programas “progresistas” en el plano político general se tornan “conservadores” en el plano de las políticas urbanas, como ocurre en el caso de los primeros planes para Buenos Aires. Programas “conservadores” —como en el caso de Mendoza— promueven acciones aparentemente “pro-

gresistas". Y para agregar complicaciones, en el caso de la gestión del período peronista (el paradigma de los "nazifascistas" según el Departamento de Estado), las posiciones frente a la cuestión de la arquitectura y la ciudad varían a veces con el andar de semanas, coexistiendo con frecuencia numerosas tendencias opuestas. En este sentido, creemos que nuestra investigación confirma los análisis ya avanzados por los trabajos de Anahi Ballent sobre el período.

Cuestión más que importante, porque en la escena que trataremos de describir veremos el accionar no convergente de numerosos actores: por empezar, una gran figura intelectual que cambia a lo largo de los cuarenta años que dura nuestro período, y que además —salvo por el espacio de los dos meses que duró su estadía en la Argentina— participa de manera indirecta en los sucesos que lo involucran; con decreciente dependencia de los movimientos de esa gran figura numerosos actores locales trazarán los suyos, diferentes entre sí y no necesariamente coincidentes con los del Maestro; y por último, los desplazamientos y cambios en los juegos del poder en sus registros nacional y local.

Una última e ineludible reflexión se refiere al efecto de largo plazo de los episodios que se analizan en el libro. A mediados de 1995 el presidente de la República Argentina propuso desplazar el actual aeropuerto metropolitano a una isla artificial ubicada en el Río de la Plata, proyecto sobre el que se sigue insistiendo para la fecha de conclusión de este texto. Pocos meses después, el gobernador de la Provincia de Buenos Aires sostuvo que era más conveniente construir la nueva terminal aérea en terrenos de la costa, al sur de Avellaneda, un suburbio del área metropolitana. Le Corbusier había anticipado la solución del presidente en 1929, y en 1938 la del gobernador: ¿clarividencia?, ¿inspiración?, ¿casualidad?

Ante las acusaciones de utopistas y vanguardistas recibidas por las propuestas corbusieranas para Buenos Aires, la coincidencia es poderosamente llamativa. Y mucho más teniendo en cuenta que la del aeropuerto no es la única resonancia de sus ideas en la posterior evolución de la ciudad. Por ejemplo: si bien algo desplazados hacia el norte, los rascacielos de su "*Cité des Affaires*" sobre el río se construyeron en el distrito especial de Catalinas Norte y más tarde en la urbanización de Puerto Madero; la Ciudad Universitaria ocupa el lugar que tenía en el Plan de 1938; la avenida Norte-Sur fue completada entre las dos principales terminales ferroviarias; una torre de cristal amplió hacia uno de sus lados el edificio del Congreso Nacional; una red de autopistas comenzó a ser construida en coincidencia con la suya; en terrenos fiscales se construyó en La Boca un barrio prototípico de viviendas populares; y la ciudad que él conoció en 1929 fue en su mayor parte demolida, mientras que en el área central y en algunos barrios residenciales

fue siendo reemplazada por edificios de perímetro libre construidos en terrenos unificados.

Luego de estudiar detalladamente los distintos aspectos de las relaciones entre Le Corbusier y la Argentina parece excesivamente reductivo atribuir estas coincidencias a su "inspiración genial" o a la adhesión incondicional de sus seguidores a sus principios. El suyo parece haber sido más bien un complejo y a veces cambiante acercamiento, basado en sus percepciones directas, pero también en el conocimiento de otros estudios, en el análisis de diferentes datos, y en la opinión y sugerencias de quienes él consideraba observadores privilegiados de la realidad política, social y urbana de Buenos Aires. En este sentido, las coincidencias deberían atribuirse no tanto a su capacidad de súbita ruptura, sino a su aptitud para articular tradiciones y tendencias en la coordenada del tiempo.

Dicho esto en relación con sus ideas para la ciudad de Buenos Aires, en cuanto a la fertilidad de sus postulados arquitectónicos el balance no parece menos fructífero. A manera de resumen podemos decir que se distinguen tres grupos de obras concebidas de acuerdo con esos postulados. El primero, conformado por los proyectos y construcciones realizados por sus discípulos directos será, como dijimos, objeto de este libro. El segundo está integrado por los trabajos posteriores que trasladaron, más o menos literalmente y con distinto éxito, sus propuestas y vocabulario plástico; en el tercero se incluyen aquellas obras que, partiendo de un fuerte compromiso con sus ideas, se desarrollaron en líneas creativas autónomas.

Dejando de lado la innumerable cantidad de trabajos menores de escasa o nula calidad que copian total o parcialmente el universo formal corbusierano, el segundo grupo está integrado por producciones de gran valor, de las que se destacan los edificios para el correo estatal —y especialmente la sede de Buenos Aires— proyectados por el equipo de jóvenes arquitectos liderado por Francisco Rossi; una parte de la obra temprana del estudio Sánchez Elía, Peralta Ramos, Agostini, y en particular la Municipalidad de Córdoba y el edificio central de la empresa estatal de teléfonos; los primeros trabajos de Clorindo Testa —de los que el Centro Cívico de La Pampa es el más representativo— y en la década de 1960 algunas obras de Mario Soto y Raúl Rivarola como la escuela en Córdoba y la municipalidad de Misiones.

Como es obvio el tercer grupo es el menos nutrido, pero en él debe incluirse la obra posterior de Clorindo Testa, desde el Banco de Londres y América del Sur hasta su producción reciente; ciertos edificios de finales de la década de 1950 —la iglesia de Nuestra Señora de Fátima en particular, de los arquitectos Caveri y Ellis—; algunos trabajos de Juan Molinos —como el edificio de viviendas de M. T. de Alvear y Talcahuano—; y toda

la obra de Amancio Williams, autónoma y exquisitamente singular pero inspirada y devota de las creaciones de su maestro.

7

Los dos repositorios principales de documentación que empleamos fueron la Fundación Le Corbusier y el Archivo Ferrari Hardoy, pero a éstos deben sumarse numerosos aportes acumulados a lo largo de los muchos años que duró la investigación. Por empezar, otros archivos como el de Victoria Ocampo, o de arquitectos como los de Amancio Williams, Alejandro Bustillo, Mauricio Cravotto, Antonio Bonet (a través de Fernando Álvarez) y Ernesto Vautier (a través de Juan Molina y Vedia); pero también numerosos testimonios personales y entrevistas, entre los que destacamos los de las hijas del doctor Curutchet, su ex enfermera la señora María Luisa Wanner, el señor Saraillet, Enio Iommi, Guillermo Borda, Guido Di Tella, Samuel Oliver, Carlos Méndez Mosquera, Gabriel Mameritino, Pablo Lacoste y Clorindo Testa.

Las fuentes documentales primarias oficiales en la Argentina son escasas y suelen estar no catalogadas, a pesar de lo cual han sido valiosos los materiales obtenidos en la Dirección de Catastro de La Plata y en la intendencia de la ciudad de Mendoza.

Fuera de Argentina hemos consultado también el archivo CIAM en el Politécnico de Zürich y la colección Curutchet de la Francis Loeb Library de la Universidad de Harvard. Sólo de manera epistolar consultamos también la biblioteca de La Chaux-de-Fonds.

Las bibliotecas Nacional, del Congreso Nacional, Nacional de Maestros, de la Sociedad Central de Arquitectos, del ex Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, de la Universidad Torcuato Di Tella, de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, del Museo Mitre, "San Martín" de Mendoza, en la Argentina, y la Avery Library de la Universidad de Columbia, la Francis Loeb Library de la Universidad de Harvard, la del Museo Social de París y la del Instituto Iberoamericano de Berlín, han sido los principales fondos biobliográficos consultados.

Son muchas las personas e instituciones a las que debemos nuestro agradecimiento; las principales son Jorge Silvetti, cuyo entusiasmo y apoyo nos permitieron llegar con el proyecto hasta este punto; Lala Méndez Mosquera, quien nos impulsó a escribir y publicar nuestro primer trabajo; Martha Levisman y Anahi Ballent, quienes nos ayudaron con motivo de la exposición que sobre el tema preparamos junto con la École Politech-

nique
talada
versid
las pr
sobre
riam,
rables
lik, F
leyero
valor;
refere
grafía
tectos
e Inve
Par
nume
Amer
versic
la La
"The
and T
duate
la Fu
esa o
Histo
reuni
arqui
del p
Polite
Bi
alien
to m
sión
energ
trajo

que Federal de Lausanne en la Fundación San Telmo, actualmente instalada de manera permanente en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires; Fernando Pérez Oyarzún, quien albergó una de las primeras versiones de nuestro trabajo en el libro por él compilado sobre *Le Corbusier en América Latina*; Ernesto Katzenstein, *in memoriam*, cuya generosidad intelectual nos nutrió de información e innumerales ideas; Anahi Ballent, Beatriz Sarlo, Graciela Silvestri, Adrián Gorek, Fernando Aliata, Alejandro Crispiani y Claudia Shmidt, quienes leyeron en parte los trabajos y nos aportaron numerosas observaciones de valor; Gustavo Vallejo, quien nos facilitó una gran ayuda en los estudios referentes a la casa Curutchet, y Florencia Rausch, quien preparó las biografías; Magdalena García, bibliotecaria de la Sociedad Central de Arquitectos, y Ana Maria Lange, bibliotecaria del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo".

Parcialmente, las ideas presentadas en el libro fueron discutidas en numerosas oportunidades como: los seminarios del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" de la Universidad de Buenos Aires; el Congreso Anual (Guadalajara, 1997) de la Latin American Studies Association; la Conferencia Internacional "The New Inside the New. Latin American Architecture and Urbanism and The Crisis of International Style", organizada en 1996 por la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard; el taller anual de la Fundación Le Corbusier ("Rencontres", 1996, La Plata) dedicado en esa oportunidad a "Le Corbusier y América Latina"; el Programa de Historia Intelectual de la Universidad Nacional de Quilmes; la primera reunión de DOCOMOMO Ibérico (Zaragoza, 1997); el departamento de arquitectura del Massachusetts Institute of Technology por invitación del profesor Stanford Anderson (1998); el Programa de Doctorado del Politécnico de Turín (2006).

Bimba Bonardo acompañó este proyecto desde sus inicios con su aliento y su permanente colaboración, lo que requiere un reconocimiento muy especial. Por último, nuestra gratitud por el afecto y la comprensión de nuestras familias, porque sin ello no habríamos contado con las energías necesarias para transitar y concluir el largo camino que nos trajo a esta obra.

Hijo de una pareja de vascos llegados a la Argentina con la gran ola inmigratoria de finales del siglo XIX, Pedro Curutchet había nacido en Las Flores, un pueblo de la provincia de Buenos Aires, el 2 de abril de 1901. Su padre era herrero y se dedicaba a la construcción y reparación de carros para esa zona rural, donde Pedro permaneció sólo unos años, hasta que fue enviado como pupilo al Colegio San José en la ciudad de La Plata donde realizó sus estudios primarios y secundarios.

La capital de la provincia había sido fundada apenas unos veinticinco años antes, de manera que cuando Curutchet se instaló en ella en los primeros años del siglo, el lugar conservaba todavía rasgos del campamento provisorio que la había originado, y el aire de “escenografía” que más adelante le reconocería Ezequiel Martínez Estrada.¹ El colegio en el que Pedro vivió como internado su niñez y su adolescencia era una imponente construcción situada detrás de la Municipalidad, uno de los principales edificios monumentales que marcaban el eje principal de la ciudad que se iniciaba en uno de sus bordes en contacto con el bosque. Alejado unos ochocientos metros del Colegio San José, el sitio en que el bosque y la ciudad se conectaban estaba cualificado por la imponente presencia del Departamento de Policía, el primero en la serie de los edificios monumentales, que en el extremo opuesto remataba en la Catedral. Durante varios años después de la fundación persistió allí un gran arco que cerraba por el este una plaza engalanada luego con más árboles y una estatua, y que

¹ Cfr. el capítulo “Hollywood”, en Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la Pampa*, Buenos Aires, 1937. La observación es de Gustavo Vallejo, “Una ciudad yankee en la llanura pampeana. La Plata 1882-1930”, inédito. Martínez Estrada fue profesor de la Universidad Nacional de La Plata y pertenecía al núcleo “neoclásico” que analizaremos a continuación. Cfr. Gustavo Vallejo, “La belleza en la Universidad. Arielismo y reforma en la década del ’20”, *Block*, N° 1, Buenos Aires, 1997.

a modo de puerta señalaba el carácter de acceso a la ciudad que se asignaba al lugar. Sobre el costado sur de esa suerte de vestíbulo urbano iba a decidir Pedro, muchos años más tarde, construir su casa.²

1. La aldea y el universo

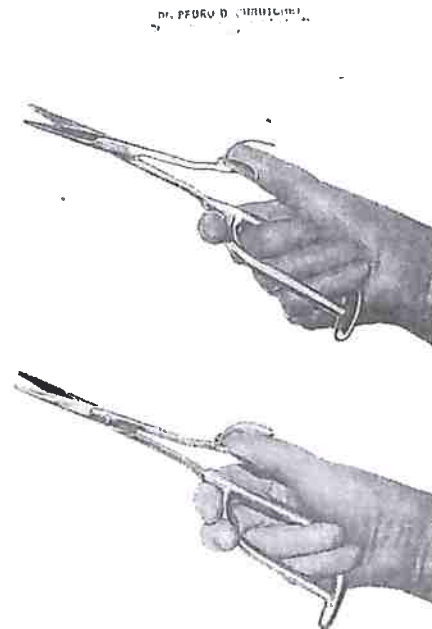
Aunque ejerció su profesión en Lobería, Pedro Curutchet no fue un modesto médico de pueblo. Es más, especializado en cirugía, tenía una personal concepción de su técnica, de la que ejercerá una práctica nada habitual, estimulada por el particular clima cultural vivido durante su formación universitaria.

Joaquín V. González había fundado la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) en 1906 procurando imprimirle un perfil científico-profesional.³ Pero Curutchet ingresó a la Escuela Preparatoria de Medicina cuando ésta acababa de crearse (10.5.1919), y en La Plata comenzaban a manifestarse las consecuencias de la Reforma bajo la presidencia de Benito Nazar Anchorena (1921), quien introdujo en ella una concepción radicalmente diversa a la de su fundador. La nueva administración instalada en la década de 1920 recogía los fuertes cuestionamientos al ideario positivista provocados por los debates a que dio origen la Primera Guerra Mundial. La ciencia, o más bien la versión positivista, monolítica, de las potencialidades de la ciencia se vio confutada por un lado por la revolución de la nueva física, pero sobre todo por la vigencia de la irracionalidad que la barbarie de la guerra había vuelto a poner a la orden del día.⁴ Era menester reintegrar “valores” a las expresiones del

² La principal contribución al estudio de la casa es la de Alejandro Lapunzina, *Le Corbusier's Maison Curutchet*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 1997, con el que este trabajo tiene algunos puntos de coincidencia, aunque –más allá de aspectos parciales– sustancialmente se diferencia en el énfasis dado por nosotros al valor “urbanístico” del proyecto, en relación con el Plan para Buenos Aires.

³ Para González esa nueva Universidad debía haber dado a la ciudad recientemente fundada el carácter “bostoniano” de sede del saber técnico, en diferenciación con el perfil de universidad-bufete que identificaba a la Universidad de Buenos Aires, más ligada con los poderes políticos. Véase *ibid.*

⁴ En Latinoamérica la respuesta a este cuestionamiento encarnó en la reivindicación del “arriero”, en oposición al “utilitarismo” y al “pragmatismo” de la civilización anglosajona. Cfr. Jorge Francisco Liernur, “La arquitectura latinoamericana y la nueva estética tecnológica. Consideraciones preliminares sobre el impacto del ‘americanismo’ en algunos intelectuales de la región”, en F. Grementieri, J. F. Liernur y C. Shmidt (eds.), *Architecture Culture Around 1900. Critical Reappraisal and Heritage Preservation*, Buenos Aires, Unesco / Universidad Torcuato Di Tella, 2001.



This is the true technique.
Stop! to the barber-surgeon of the 15th century.



a. El doctor Pedro Curutchet en una de sus operaciones.
Revista Gente, N° 593, Buenos Aires, 2/12/1976.

b. El doctor Pedro Curutchet fabricando sus instrumentos.
Revista Gente, N° 593, Buenos Aires, 2/12/1976.

c. Página de uno de los libros del doctor Pedro Curutchet dedicado a presentar sus teorías sobre instrumental quirúrgico.

“progreso objetivo”, y el vehículo principal de esa reintegración debía ser el arte.⁵

Decididamente apoyada por los jóvenes reformistas, la gestión de Nazar Anchorena estuvo dirigida a instalar la educación artística y la conciencia de que sólo el arte podía redimir la aridez moral de la técnica.⁶ Nazar Anchorena dirigió la Universidad hasta 1927, dos años antes del egreso de Curutchet, y actuó durante esos años convencido de que la educación puramente científico-técnica era

la cultura de los sabios con anteojeras [...]; y que, consagrados al estudio de su especialidad [...] permanecen impermeables a las sugerencias de la vida e insensibles a toda emoción de belleza. [...] Es necesario reaccionar, pues, contra esa educación limitada y aceptar que el arte y la ciencia [...] tienden por medios distintos a realizar un mismo fin: la felicidad humana, que es la resultante del armonioso cultivo de ambos...⁷

Como hemos dicho, no sólo las autoridades propagaban la necesidad de reestablecer la unidad entre ciencia y arte cuya pérdida se consideraba una mala consecuencia de los “nuevos tiempos”. También los jóvenes universitarios –incluyendo los estudiantes de Medicina– desarrollaron una activa producción cultural.⁸

A poco tiempo de graduarse Curutchet participó de un concurso para profesores en el que había depositado sus esperanzas de actuar en investigación, pero ante el fracaso de su intento, y convencido de haber sido injustamente trabado en su carrera académica, rompió sus vínculos con la comunidad profesional platense y, en rechazo de la “enfermedad metro-

⁵ Cfr. *ibid.* y Marcelo Gizzarelli y J. F. Liernur, “Introducción” a Francesco Dal Co, *Dilucidaciones. Modernidad y arquitectura*, Buenos Aires, Paidós, 1988.

⁶ En esta línea el nuevo rector introdujo un nuevo interés por el arte clásico, creó el Teatro Griego, los cursos de Cultura Artística (1922) con “el propósito de que los estudiantes adquirieran una cultura integral” (citado en Gustavo Vallejo, “La belleza...”, *op. cit.*), y la Escuela Superior de Bellas Artes (1924) en la que se desempeñó como director Carlos López Buchardo y en la que tuvo un rol central Leopoldo Lugones.

⁷ Benjamín Nazar Anchorena, “Discurso pronunciado en el Acto de Colación de Grados del 7.7.1923”, *Boletín de la Universidad Nacional de La Plata*, t. VII, 1924, citado en Gustavo Vallejo, “La belleza...”, *op. cit.*

⁸ En sintonía con lo que simultáneamente ocurría en Buenos Aires con los jóvenes agrupados en *Proa*, *Inicial* y *Martín Fierro*, los reformistas platenses se nuclearon en torno a *Valoraciones* y *Sagitario*, y a publicaciones como la *Revista del Centro de Estudiantes de la Escuela de Medicina*.

politana”, buscó refugio en algún lugar de la inmensa llanura pampeana.⁹ La medicina urbana era percibida por muchos como una problemática anomalía que formaba parte de la crítica general a la metropolización que hemos analizado en capítulos anteriores. Como Curutchet, muchos médicos creían que en su creciente masificación los que permanecían en la ciudad, especialmente en las capitales del litoral, se veían obligados a “claudicaciones”, sometidos al “juego de las influencias políticas”, y a la larga terminaban contribuyendo a una artificial inflación de la “burocracia médica”.¹⁰

Curutchet se asentó en Lobería porque la zona de influencia del pueblo estaba fuertemente afectada por la hidatidosis, una enfermedad cuyo conocimiento comenzaba a interesarle y a la que dedicaría el núcleo de sus investigaciones en los años siguientes. Las condiciones para el ejercicio de su profesión eran extremadamente precarias, y no sólo cuando actuaba en medio del campo. Su carácter irascible y su rechazo a las instituciones condicionaron su no-pertenencia a los equipos —pequeños y elementales pero organizados— de los hospitales del pueblo y su entorno, de manera que también en Lobería solía operar a su modo, en quirófanos y consultorios montados en habitaciones que alquilaba en casas particulares. A finales de la década de 1930 construyó en el pueblo su casa, de formas vagamente modernistas, aunque de defectuosa organización funcional y malas orientaciones, en la que contaba con un consultorio de pequeñas dimensiones donde realizaba sus operaciones. *Contrario sensu*, estas actitudes, de un militante “antimetropolitanismo”, provocaban la desvalorización y el menosprecio con que tanto su práctica como la de otros médicos rurales eran consideradas en los círculos médicos urbanos.¹¹

En este clima puede comprenderse la respuesta que Curutchet fue construyendo. Si el mundo de influencias y compromisos que caracterizaban la sociedad profesional metropolitana —un mundo al que no tenía acceso ni deseaba procurarlo— lo marginaba, él saltaría sobre ese obstáculo estableciendo un diálogo directo con la profesión en sus términos más universales.¹²

⁹ La misma idea orientó la trayectoria inicial de los doctores Héctor Cámpora y Arturo Illia.

¹⁰ “Con respecto al interior del país, existe todavía mucho campo de acción, pero para obtener éxito, se necesita saber cirugía, cosa que evitaría que los enfermos operables se trasladaran a Buenos Aires”. Bartolomé Bosio, *Cartas de un médico rural*, Buenos Aires, Claridad, 1936, p. 157.

¹¹ Como es evidente, la posición “antiurbana” de los médicos estaba en consonancia con el clima antiurbano de la década de 1930 que ha sido analizado en el capítulo V.

¹² Ese universalismo es típico de los intelectuales de provincia. Y lo era también de otros médicos rurales como Curutchet, para quienes “el perfeccionamiento intelectual se reduce a leer todo lo que llegue a las manos”. Para Escardó la clásica división médico de ciudad-médico rural es

2. Técnica, arte, espacio

Pero en el caso de Pedro Curutchet el “perfeccionamiento intelectual” no se limitaba a temas de medicina y, en sintonía con su formación, se orientaba especialmente a una ampliación de sus conocimientos de arte. La música era la forma de expresión más a su alcance, en parte gracias a las crecientes posibilidades de la reproducción musical ofrecida por la difusión de la radio y los discos, pero también acudiendo a conciertos en La Plata —ciudad que contaba con uno de los más bellos y activos teatros líricos del continente— y Buenos Aires.¹³

Su avidez artística no se limitaba a la música, y en sus frecuentes visitas a La Plata y la Capital Federal asistía a exposiciones y conferencias, desarrollando un especial interés por el arte moderno, lo que en el caso de la primera era posibilitado especialmente por la acción de Emilio Pettoruti.¹⁴ Del interés de los médicos por el arte en las décadas de 1930 y 1940 dan cuenta numerosos artículos sobre temas estéticos publicados en revistas de esa especialidad.¹⁵ Pero si bien no eran pocos los que desarrollaban algún tipo de actividad artística, aun en los casos más destacados, el arte era concebido como una actividad anexa, las más de las veces promovida como medio de distensión.¹⁶ Contrastada con una hegemónica concep-

un tanto artificiosa y apriorística. Surge sin duda de la antinomia que desde el fondo de nuestra historia bipolariza la consideración de los fenómenos sociológicos argentinos: la ciudad y el campo, en negación recíproca y conflictual. Véase Florencio Escardó, “El médico de campaña”, *Servicio bibliográfico Roche*, N° 1, 1943.

¹³ Véase Carlos Floriani, “Los médicos y la música”, *Revista de la Asociación Médica Argentina*, 1953, LXVII, pp. 146-149. José Ingenieros, médico, escribió *El lenguaje musical*; Cristofredo Jakob, *El espíritu de la música en la filosofía pre y post-kantiana*. Pedro Chutro, cirujano, organizó en 1942 la orquesta de cámara dirigida por el Dr. Carlos Floriani, auspiciada por la Asociación Médica Argentina; en esos años se formó la Orquesta de Médicos de Buenos Aires sobre la base de la Orquesta Sinfónica Universitaria.

¹⁴ En el Ateneo de La Plata contó desde 1928 con las conferencias magistrales promovidas por el Centro de Estudiantes de Humanidades, apoyadas por el filósofo Alejandro Korn. Si bien el futurismo y las nuevas tendencias comenzaron a manifestarse en este núcleo especialmente después de finalizada la guerra, el neohelenismo y el americanismo eran las orientaciones estéticas predominantes. A partir de 1930 tuvo lugar en el Museo de Bellas Artes, bajo la dirección de Emilio Pettoruti, un intenso debate sobre el arte moderno con la participación de invitados como Julio Rinaldini (presentado en el catálogo por Francisco Romero), Córdova Iturburu, Julio Payró, Jorge Romero Brest, Leonardo Starico y Juan Carlos Paz.

¹⁵ Por ejemplo, *Ilustración Médica, Cátedra y clínica, Revista Oral de Ciencias Médicas, Revista de la Asociación Médica Argentina, Orientación Médica, Revista Roche* o *La Semana Médica*.

¹⁶ La actividad artística de los médicos llegaba a tal punto que se organizaban salones específicamente dedicados a médicos artistas, llegando incluso a desarrollar importantes figuras como la de Cupertino del Campo o Pedro Chutro. Mucho más comunes todavía eran las incursiones de los médicos en la literatura, desde Eduardo Wilde hasta José Ingenieros y Baldomero Fernández Moreno.

ción positivista o al menos científicista, la idea de la medicina como arte pervivía, pero en un grado muy genérico, y en la mayor parte de los casos se trataba de apelaciones más bien al uso terapéutico del arte, presididas por una concepción mecánica y elemental.¹⁷

La actividad de Curutchet se caracterizaba en cambio por su convencida actitud de una necesaria colonización de la técnica por el arte. A su juicio la técnica quirúrgica no se correspondía con los avances realizados en los campos de la antisepsia y la anestesia. Era una rémora heredada de los comienzos de esta práctica médica, una antigua permanencia que nunca había sido renovada y, sobre todo, que nunca había sido reconsiderada.

El principal problema estaba constituido por el desconocimiento por parte de los cirujanos de las cualidades fundamentales de los instrumentos que utilizaban y, consiguientemente, del tipo de movimientos que realizaban. En este sentido la técnica quirúrgica era en opinión de Curutchet una técnica no tecnológica. 377

Pedro Curutchet poseía un particular sentido del espacio. Admitió en un reportaje:

Lo mío, mis estudios son de estructura y de forma, aplicados al diseño del instrumental quirúrgico. Mi vocación es ésa, fíjese que yo he hecho una cosa que es pariente de la arquitectura. Funcionalismo, forma, estructura, tienen elementos básicos de la arquitectura. Quizá en mí había un arquitecto frustrado, o había alguna segunda vocación.¹⁸

Una de sus más importantes innovaciones fue la practicada en la operación de quiste hidatídico de pulmón.¹⁹ La operación tenía que enfrentar el riesgo de un derrame, y la innovación de Curutchet consistió en invertir la posición del paciente, acostándolo sobre su pecho para poder intervenir desde abajo del cuerpo evitando así el efecto del derrame sobre los órganos afectados. Ese sentido del espacio le permitió comprender lo que llamaba el error de la crucitécnica. A su juicio, el modo en que las manos funcionaban para emplear los distintos instrumentos de cirugía era distorsionado y forzado por causa del diseño de esos instrumentos. En parte por razones de

¹⁷ Para la idea de la medicina como arte, cfr. Alberto R. Ciarlo, "Los médicos y las artes plásticas". Para el tema del uso terapéutico del arte, Velarde Pérez Fontana, "La mano en medicina...", y Juan Manuel Nájera, "El arte y la medicina".

¹⁸ Entrevista realizada por Daniel Casoy, *Arquitecturas Bis*, N° 21, 1978.

¹⁹ Hemos consultado sobre el valor científico de las propuestas del Dr. Curutchet al más prestigioso cirujano cardiovascular de la Argentina, Dr. René Favalloro, quien corroboró la importancia de su aporte.

economía de energía y mayor eficiencia, pero sobre todo para conseguir una relación orgánica entre movimientos, instrumentos y mente.

Curutchet sostenía que los instrumentos crucimanuales habían sido heredados de la peluquería y por ese motivo eran aptos para cortes paralelos a la superficie, pero no para cortes perpendiculares, como eran los necesarios en cirugía. A partir de esta idea sus diseños tomaban en cuenta el tipo de movimientos, la posición de los dedos, las características estructurales del apoyo en cada caso, y en función de estos datos se postulaban como continuidades perfectamente controladas de las características anatómicas de la mano, y de la totalidad del cuerpo actuando.

Aunque “funcionalista”, el planteo de Curutchet no buscaba una eficiencia de tipo mecánica. Por el contrario, se trataba de alcanzar una condición de integración entre instrumento, finalidad y anatomía que permitiera al cirujano poner en ejercicio el “sentido muscular”, vale decir, la capacidad innata de autonomizar razón y movimiento. “La precisión –decía– debe venir desde adentro (del centro del cuerpo) y no desde afuera, desde la vista”.²⁰ Si su forma de aproximarse a los problemas de la disciplina era espacial y provenía de su admiración por la plástica y especialmente por la arquitectura, el modelo para este “sentido muscular” provenía de la música. Curutchet admiraba la capacidad de un músico para “ejecutar con los ojos cerrados, el tercer movimiento del Concierto para orquesta de Tchaikovski y ‘El Labertinto’ de Locatelli” y concluía que “en la axitecnicia [...] el cirujano debe leer en su pentagrama de carne, como el contrabajista lee en el de papel, sin necesidad de estar guiando con los ojos el arco que maneja”.²¹

A su modo, Curutchet siguió el camino propugnado por Nazar Anchorena. Para él el arte no era sólo una actividad complementaria de una profesión sepultada por la técnica. Por el contrario, arte y técnica se fusionaban en su vida y en su práctica de una manera orgánica, integral. La técnica quirúrgica crucimanual debía ser reemplazada en primer lugar por un imperativo moral:

como todo sistema filosófico [dicha técnica] debe culminar en el difícil o imposible enunciado de una moral del bien obrar; así también, este sistema aximanual tiene el deber de revelar, al fin, la fórmula del bien operar, que vendría a ser la moral de la técnica operatoria. La metáfora es idónea, porque su contraria, la técnica crucimanual actual, se vuelve inmoral desde el momento que se sabe que es falsa.²².,

²⁰ Pedro Curutchet, *Technology of Surgical Instruments. Aximanual Operative Technique*, Buenos Aires, edición del autor, 1981.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

Precisamente por su contenido de *verdad* la técnica aximanual se aproximaba al orden natural de las cosas. La simetría, el ritmo y la armonía eran condiciones de la naturaleza que los artistas del cuerpo –y Curutchet hablaba de “arte quirúrgico”– sabían escuchar mediante el “oído muscular”. Transcribiendo al coreógrafo y bailarín Sergio Lifar, postulaba que “el ritmo [...] sirve de medida y regulador para todas las fuerzas vitales; [...] es la causa creadora de la armonía y del equilibrio del movimiento, y rectora del orden de las cosas”, y está por ello presente “en el trabajo de los hombres”.²³

El libro en que explicó su posición y expuso los diseños de sus instrumentos está poblado de alusiones de este tipo, y de análisis de los distintos instrumentos musicales y de corte: el sable, el cello a la alemana, la guadaña crucimanuales, el florete, el cello a la italiana y la pala aximanuales, del mismo modo que por una multitud de minuciosas observaciones de grabados antiguos tratando de construir la historia de este tipo de instrumentos. A la búsqueda de ejemplos naturales, Curutchet estudiaba incluso la anatomía de las aves y especialmente de las innumerables formas de sus picos.²⁴

No es por azar entonces que un libro dedicado a un aspecto en apariencia hipertécnico de la medicina como el instrumental quirúrgico está poblado de alusiones a la música de Bach, Ravel, Saint-Saëns, Debussy y Hindemith, a la lírica de Jorge Luis Borges y Federico García Lorca o a la pintura medieval; y sus fuentes provienen de sedes tan dispares como los museos de Lindau, el Science Museum y el British Museum en Londres, el Museo Nacional de Nápoles o el Museo Municipal de La Haya. Asimismo, no puede dejar de ser leído como una provocación que en la bibliografía que cierra el volumen todos los títulos citados se refieran a tópicos estéticos y ninguno a precedentes científicos.²⁵

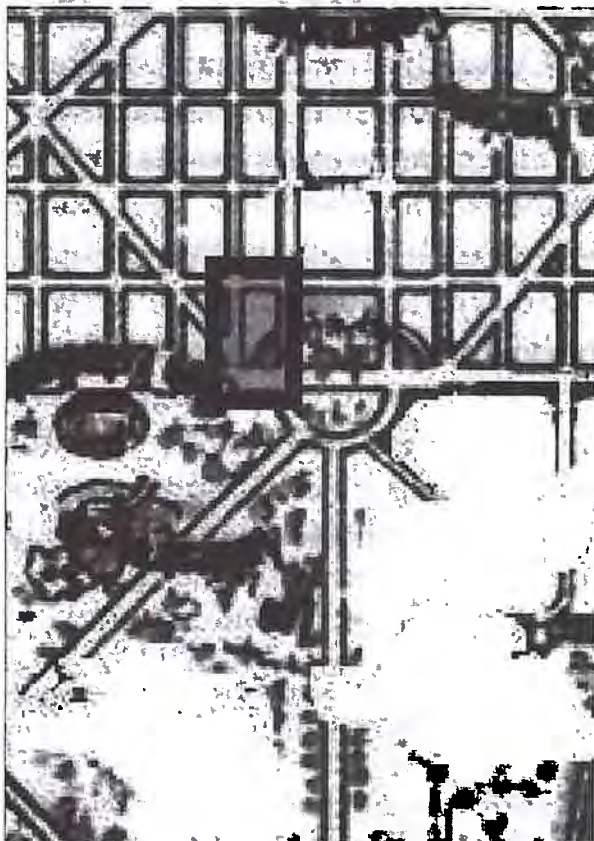
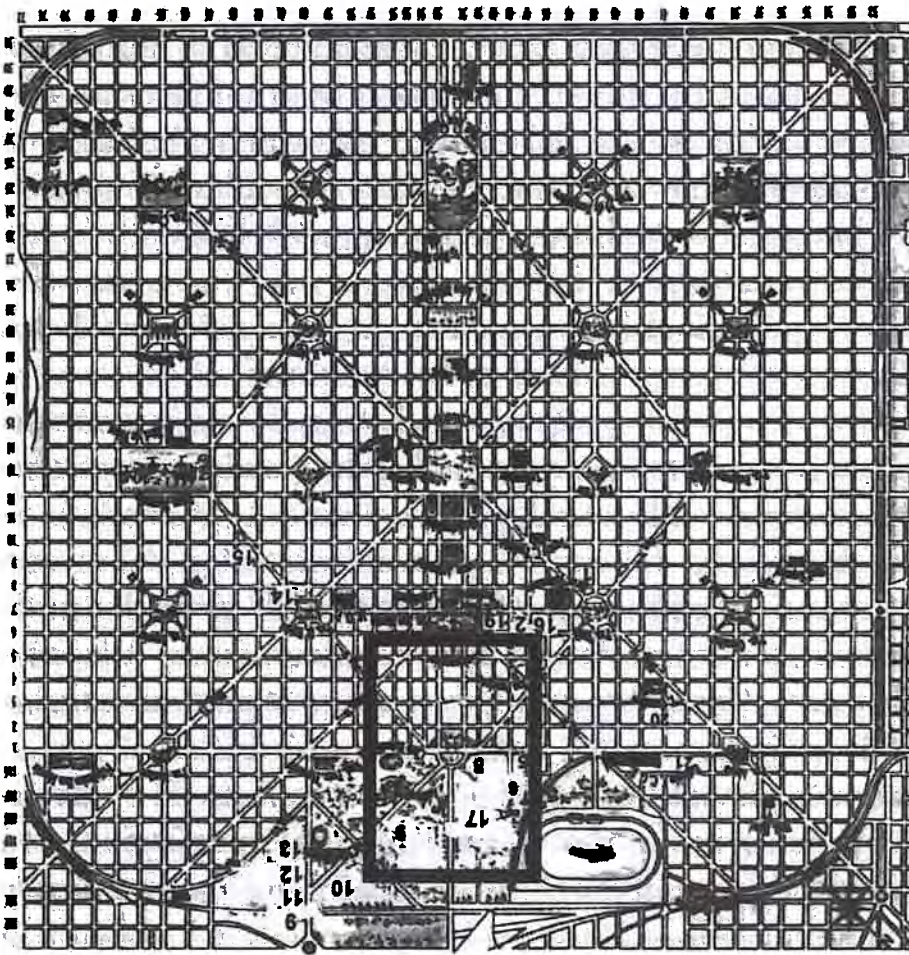
3. Regreso a la escena urbana: la construcción de un símbolo

Hijo de franceses, Curutchet se vinculó más intensamente con la comunidad de ese origen a partir de la invasión de París y participó en grupos defensores de la Francia Libre, como el comité “Charles de Gaulle” y la

²³ *Ibid.*

²⁴ Sus colecciones de especies, obtenidas en recorridas por los campos y serranías y en sus innumerables visitas a los pacientes rurales, contribuyó a la formación del pequeño Museo de Ciencias Naturales de Lobería.

²⁵ Los instrumentos del Dr. Curutchet no se difundieron, pero sus libros y propuestas alcanzaron repercusión internacional. Con el objeto de comprobar la efectividad de sus diseños Curutchet fue visitado en 1976 por un grupo de la Universidad de Harvard encabezado por el Dr. Joel M. Noé.



a. Plano de la ciudad de La Plata con indicación del sector donde se ubica el terreno del doctor Curutchet.

b. Ampliación del sector e indicación de la manzana en que se ubica la casa. Obsérvese su relación crucial con al parque, con el eje de acceso a la ciudad y con la universidad.

Comisión Jóvenes Amigos de Francia, que se reunían en torno de la recientemente creada Alianza Francesa de La Plata. En ese clima de efervescencia antifascista, aunque su orientación política era conservadora, también se conectó con la Universidad Popular Alejandro Korn (UPAK), un activo centro que procuraba articular progresismo cultural y político, frecuentado por figuras como el filósofo Francisco Romero o el escritor Ezequiel Martínez Estrada, políticos socialistas como Américo Ghioldi o Guillermo Korn, Julio Rinaldini, Horacio Coppola y Grete Stern, manifiestos defensores de las posiciones modernistas en arte.²⁶

Con el acceso de los oficiales partidarios del eje al poder en la década de 1940 Curutchet tuvo su única actividad política conocida colaborando con el movimiento que, buscando expresar la alianza antifascista, enfrentó al peronismo en las elecciones de 1945. En los años siguientes el gobierno tomó algunas medidas como el congelamiento de los arrendamientos rurales —que lo afectaba directamente en tanto acababa de adquirir 700 hectáreas de campo— y una ley que pretendía encuadrar a los profesionales en una agremiación obligatoria, lo que acentuó su posición opositora. Puede comprenderse entonces que en este contexto, desde el punto de vista del médico la idea de construir una obra de “vanguardia” constituía también entre otras cosas una ensordinada “causa” sectorial.

En dos décadas de permanencia en Lobería Curutchet había producido importantes transformaciones en las técnicas operatorias, y hacia finales de los años cuarenta sentía que había alcanzado un nivel de maduración suficiente como para trascender profesionalmente el pequeño universo pueblerino. La pieza principal de ese salto fue la publicación, en 1948, de un volumen de 890 páginas dedicado a la mencionada operación de quiste hidatídico pulmonar.²⁷ Editado en español, inglés y francés, el libro permitía a su autor saltar por encima de las pequeñas rencillas profesionales pueblerinas, a la vez que sorteaba el debate con sus colegas urbanos en tanto construía un imaginario lector internacional. Es más: en adelante publicó la mayoría de sus trabajos directamente en inglés.

En parte como consecuencia de su creciente relación con el ambiente cultural platense, la “vuelta a La Plata” —y con ella el programa de la casa— debe ser entendida como un intento de generación de un espacio de relegitimación que a la vez era de rechazo y de diálogo con la comunidad médica de la ciudad. De aquí su localización y su programa.

384

387a

²⁶ Sobre la UPAK véase Arnaldo Orfila Reynal, “La Universidad Popular Alejandro Korn”, en AA. VV., *Universidad y ámbitos culturales platenses*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación / UNLP, 1963.

²⁷ Pedro Curutchet, *Nueva cirugía del quiste hidatídico pulmonar*, Buenos Aires, 1948.

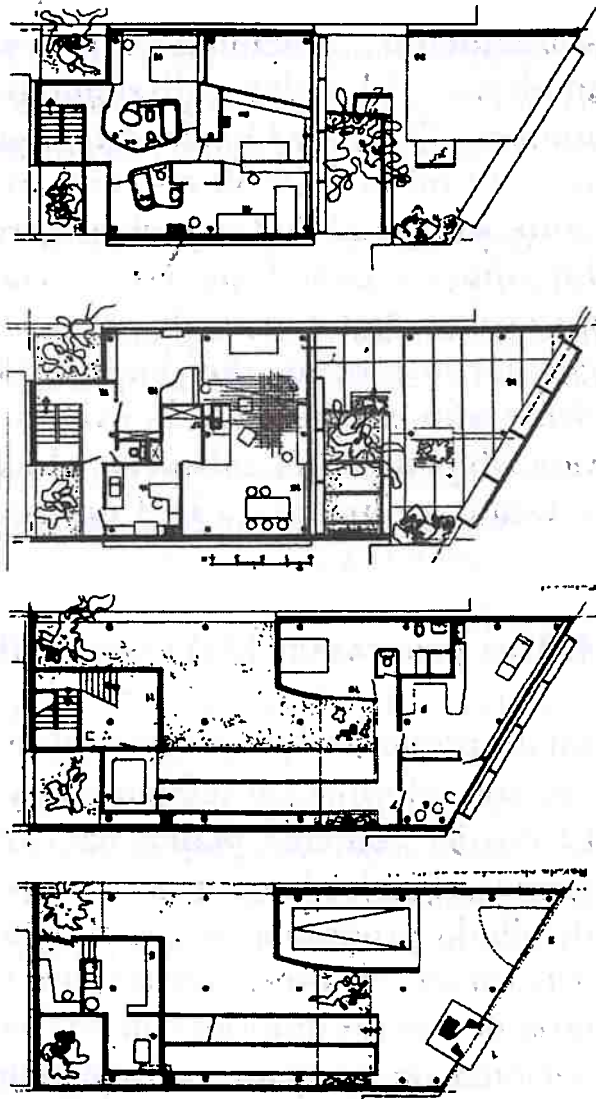
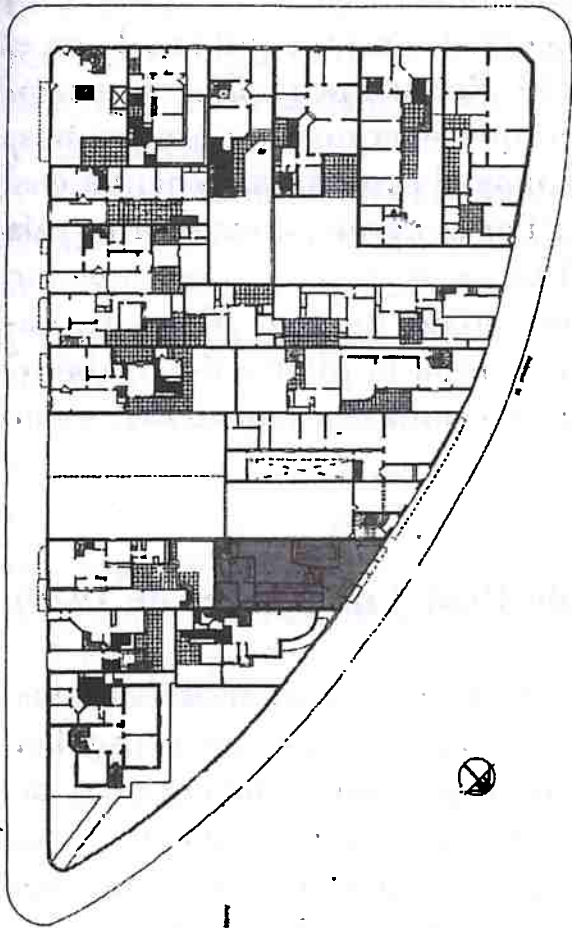
Si bien Curutchet planteó a Le Corbusier su deseo de que la casa tuviera buenas vistas aprovechando su emplazamiento privilegiado sobre el antiguo “vestíbulo” entre la ciudad y el parque, no puede dejar de advertirse que las vistas de la posición eran buenas simétricamente hacia y *desde* su entorno. Del mismo modo en que desde el terreno puede contemplarse la magnífica arboleda del bosque, nadie que penetre a la ciudad por ese punto privilegiado podía dejar de ver la casa. Y en especial nadie que acudiera a la Universidad, puesto que el parque contiene y de algún modo *es* la Universidad.

Funcionalmente la casa debía ser un “instrumento” más del entorno técnico cuidadosamente reinventado por Curutchet, pero también debía expresar su confrontación con la comunidad médica local. Después de veinte años el médico volvía a la ciudad que lo había expulsado colocándose en una posición privilegiada. Sus técnicas eran “insólitas”, pero no por provincianas sino por vanguardistas. E igualmente “insólito” y vanguardista sería el lugar desde donde se proponía exponerlas, puesto que el consultorio no había sido pensado para atender simples pacientes sino como una escuela, como una suerte de “contraescuela” desde la que enfrentar a sus colegas del *establishment* académico oficial.

Si bien como sus libros también la casa sería finalmente “escrita” en francés, su primera idea fue convocar a algún arquitecto local cuya obra había visto, según su testimonio, en la revista *Casas y jardines*.²⁸ Según el relato de su hija el “arquitecto de Buenos Aires” puede haber sido Jorge Ferrari Hardoy o Antonio Bonet, pero ni Ferrari ni Bonet publicaban en esa revista. Sólo se destacan en ella dos proyectos de casas para médicos que pueden haber interesado a Curutchet por la similitud de programa. Uno, publicado en octubre de 1946, estaba situado en la provincia de Córdoba y había sido diseñado por Carlos Lange; el otro, de Alfredo Joselevich y Alberto Ricur, fue publicado un año más tarde y se localizaba en Vicente López. En su correspondencia con Le Corbusier Curutchet menciona en varias oportunidades otra revista, *La Arquitectura de Hoy*, pero ninguno de los arquitectos argentinos publicados en la revista presenta viviendas individuales.

390b Es en cambio muy probable que conociera personalmente y le resultara especialmente interesante una obra que se había construido en La Plata algunos años antes. Se trata de una vivienda para una pareja de médicos en la calle 11 entre 55 y 56. La construcción tenía todas las características –fachada inadorna, balcones redondeados, composición asimétrica, presuntos pilotis, juegos de niveles, distribución y dimen-

²⁸ Entrevista citada.



a. Reconstrucción de las casas en los terrenos de la manzana en que se ubica la casa Curutchet (señalada en gris). Plano elaborado por Gustavo Vallejos.

b. Zona de dormitorios (tercer piso).

c. Zona de estar y terraza (segundo piso).

d. Planta de acceso y consultorio (intermedia y primer piso).

e. Planta baja.

sionamiento “funcional” – que eran asociadas con la “arquitectura moderna”. El edificio, diseñado por Vicente Colón fue publicado en el número 35 de *La Construcción*, en 1939. Por sus pequeñas dimensiones –11,60 m x 16,30 m–, el terreno en que se erguía la obra era bastante similar al de Curutchet, pero además el programa coincidía casi literalmente con el que éste enviaría a París: garaje, consultorio, sala de espera, habitación de servicio, salita de costura, living-comedor, cocina, antecocina, dos dormitorios y un tercero auxiliar. Más sorprendente aún es que dado lo exiguo del lote toda la planta de “trabajo” está ubicada en el subsuelo, ubicación que también Curutchet, como veremos, propondrá a Le Corbusier.

4. Dos programas (5 de septiembre de 1948-1 de febrero de 1949)

En los primeros días de septiembre de 1948 Le Corbusier recibió un dossier con información referente a la casa de manos de Leonor Curutchet. El dossier contenía planos catastrales de ubicación y dimensiones del terreno elegido, fotografías del predio y de su entorno inmediato, y un detallado programa de necesidades preparado por el cliente. La casa debería ser “de precio medio para un matrimonio con dos hijas”.²⁹ Constataría de tres dormitorios con dos baños, un dormitorio con toilette para el personal de servicio, un living-comedor, un garaje y correspondientes dependencias de servicio. Debería contar además con un consultorio y su sala de espera.

Curutchet sugería que “el Sr. Arquitecto procurará en lo posible que los tres dormitorios del piso alto tengan acceso al sol y a la belleza panorámica” pero, consciente de las estrechas dimensiones de su terreno recomendaba “sacrificar el dormitorio eventual antes que perjudicar el asoleamiento y la vista panorámica”. Como creía “imposible la ubicación del consultorio y la sala de espera en el piso bajo porque perjudicaría al living room” y, dado que no quería que el consultorio perjudicara las condiciones que deseaba para la casa, pensó que era “muy probable que el consultorio tenga que hacerse en el subsuelo”, repitiendo de este modo el esquema de la casa en calle 11. Esto era preferible antes que, de ubicarlo en la planta baja, “robarle amplitud, sol, o vista panorámica al living-comedor”. También por causa del limitado ancho del predio, el programa tentativo se resignaba a que “quizá la entrada del auto tenga que servir

²⁹ FLC. Todas las citas siguientes en este párrafo corresponden al mencionado dossier, existente en dicho archivo.

de porche para no quitar el acceso del living-comedor al sol y al panorama”, por lo que se debería “disponer de modo que los gases de combustión de la nafta al poner el auto en movimiento tengan rápida ventilación y eliminación”.

En las “Condiciones Generales de la Construcción” que agregaba al final de sus requerimientos resaltaba su deseo de que “el sol y el panorama deben ser incorporados a la casa, y sugería que ese ambiente forestal (registrado en las fotos) dará al Sr. Arquitecto la sugestión para el diseño del frente”.

En cuanto a los materiales y en general los criterios de terminación de la casa, Curutchet se presentaba como un auténtico modernista: austero, higiénico, de gusto por lo sencillo: “el confort y la practicidad, la facilidad de limpieza y el vivir a gusto, sin preocupaciones sociales —escribía—, son los puntos de vista principales”.

Una vez que hubo analizado el dossier, el 7 de septiembre Le Corbusier aceptó el encargo, agregando que “la realización de la construcción será controlada por uno de mis amigos de Buenos Aires, que usted podrá elegir entre aquellos que le indicaré. Se trata de arquitectos capaces de controlar los planos que yo establezca y de comprender perfectamente su espíritu”.³⁰ Tenía sus propias razones para prestar atención a un trabajo tan pequeño y lejano:

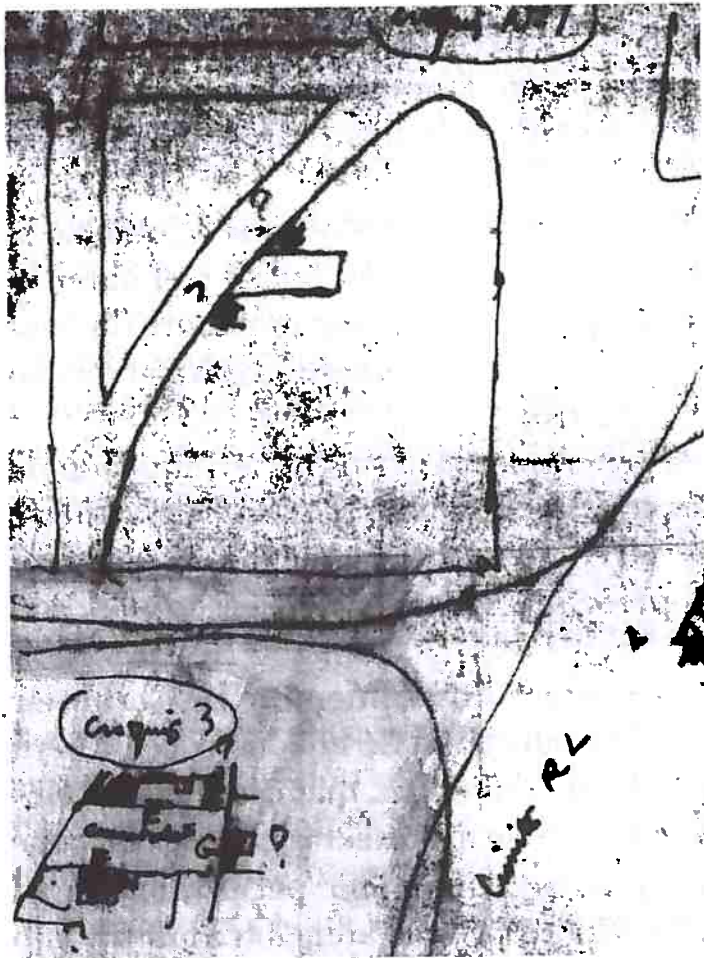
Vuestro programa: habitación de un médico, es extremadamente seductor (desde un punto de vista social). Vuestro terreno está bien situado, en buenas condiciones. Por último, *habiendo establecido el Plan de Buenos Aires en 1938-39 que está actualmente siendo considerado por el gobierno, estoy interesado en la idea de realizar en su casa una pequeña construcción doméstica en la que me gustaría realizar un pequeña obra maestra de simplicidad, de conveniencia y de armonía, siempre dentro de los límites de una construcción extremadamente simple y sin lujos, perfectamente conforme por otra parte con mis hábitos.*³¹

El 28 de septiembre Le Corbusier propuso para la dirección de la obra cuatro nombres en el siguiente orden: Amancio Williams, Ferrari y Kurchan, Bonet, y el uruguayo Gómez Gavazzo,³² y Curutchet eligió al primero de los nombrados, llegando a un acuerdo acerca de las condiciones en que se realizaría el trabajo a principios de octubre. El 1° de febrero de

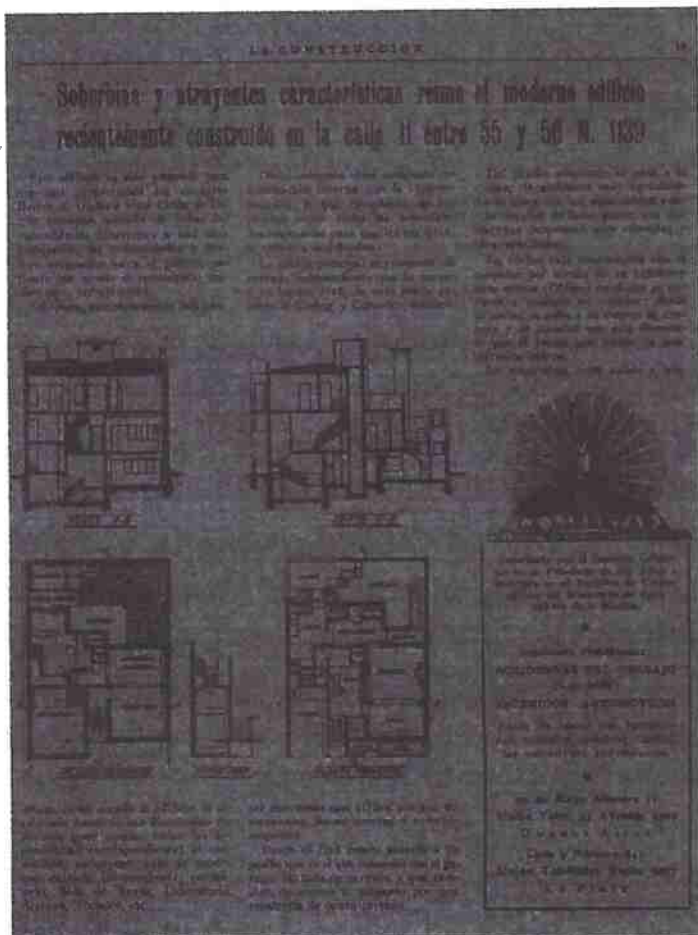
³⁰ FLC.

³¹ *Ibid.*, énfasis en el original.

³² FLC.



a. Croquis de localización y situación de la casa Curutchet. LC en FLC.



b. Ilustración de la revista platense *La Construcción* en que se publica la casa para un médico que inspiró el proyecto al doctor Curutchet. Obsérvense la similitud entre las exiguas dimensiones del terreno y el programa.

1949 llegó a Rue de Sèvres el telegrama que sellaba el acuerdo para iniciar inmediatamente el anteproyecto.

5. Primera etapa. La adopción del *parti* (1 de febrero de 1949-15 de febrero de 1949)

En la elaboración del anteproyecto pueden distinguirse seis diferentes etapas. La primera ocupó las primeras dos semanas de febrero y estuvo dirigida a definir el *parti* de la casa, integrada por cuatro piezas: el cuerpo destinado a consultorio, el destinado a la vivienda propiamente dicha, la escalera y la rampa.

Desde el comienzo Le Corbusier decidió separar los dos bloques funcionales, uno al frente y otro en la parte posterior del predio, elevado de tal modo que pudiera emplear como terraza jardín la cubierta del primero. También desde el primer boceto la vivienda se pensó en dos niveles, siguiendo el corte característico del esquema Citroan. 395a

Es evidente que Le Corbusier asumió como un desafío las resignadas recomendaciones de Curutchet en relación con la localización del consultorio en el subsuelo, e hizo de este tema el punto inicial de su concepción. Así, en lugar de enterrar ese sector, como su cliente suponía inevitable, resolvió colocarlo al frente y en el aire, y para impedir que interfiriera las visuales y el asoleamiento de la vivienda instaló esta última por encima, dejando la planta baja destinada a garaje y servicios.

Tres de sus soluciones anteriores pudieron servir de modelo: la casa Clarke Arundell (1939), uno de los pocos casos en que una rampa de doble tramo colocada longitudinalmente une los dos bloques que constituyen la vivienda; la casa en Cartago (1928), el prototipo inicial de la estructura de pilotes atravesando una caja; y la casa para un pintor publicada en el primer tomo de las *Obras completas*, también articulada en dos bloques, uno de los cuales es determinado por la forma oblicua del terreno y su cubierta es empleada como terraza del segundo, y en la que por añadidura un árbol colocado en el pequeño patio que separa ambos bloques organiza la composición.

Pero más que por aquellas ideas anteriores que lo inspiran, el proyecto para La Plata es notable por las que descarta. Dos proyectos especialmente, los de las casas Jaoul y Cook. Es paradójico que, cuando con Joaul y Ronchamp estaban poniendo en cuestión el universalismo de sus "cinco puntos", Le Corbusier procurara en este pequeño encargo en una ciudad de provincia de un lejano país sudamericano una suerte de recuperación actualizada de esos mismos postulados.

El otro antecedente descartado es el *parti* del bloque compacto apoyado sobre el frente del predio representado por la Maison Cook. En efecto, los cuatro niveles de uso que conforman la casa podrían perfectamente haberse simplemente apilado con las mismas ventajas de orientación y asoleamiento. Es más, ésta parece la solución más razonable, habida cuenta de la exigua superficie del predio. Un argumento simple que podría esgrimirse para explicar su descarte es que con la nueva solución se aprovecha como jardín la cubierta del bloque de frente. Lo cual es cierto, pero al precio de perder el jardín real que con el esquema Cook quedaría liberado en los fondos de la planta baja. Por otra parte, nada impediría el uso del plano superior como terraza jardín, e incluso la utilización parcial de la superficie de otros niveles para ese fin, como ocurre en tantos ejemplos, desde la misma Cook hasta Cartago.

La división del volumen en dos bloques puede comprenderse mejor si se tiene en cuenta la intención manifestada por Le Corbusier de dar a la casa un carácter ejemplar en relación con su paralela gestión en relación con el Plan de Buenos Aires.

Desarticulada en sus elementos, la casa representa las actividades postuladas por la Carta de Atenas: habitación, trabajo, circulación, recreación, pero además constituye un logrado ejemplo de cuidadosa inserción urbana, con su planta y volumetría totalmente determinadas por las condiciones de contexto. Hacia el oeste, la casa estaba flanqueada por una vivienda típica de los comienzos de la ciudad y del siglo, con sus habitaciones organizadas en torno a un patio lateral abierto al predio de Curutchet. Como ocurre con todas las casas de su tipo, esta unidad de dos plantas construye el frente urbano con una fachada de austero dibujo clasicista.

El vecino del este se caracterizaba por condiciones exactamente opuestas. Era una obra de Carlos Kalnay, "modernista", inadorna, prismática, construida como bloque compacto apoyado sobre el terreno de Curutchet y recedida respecto de la línea municipal.

La casa clasicista era un tipo tradicional del macizo damero de la ciudad extendido hasta el borde en el que se ubicaba el proyecto. La casa modernista en cambio anticipaba en tanto "objeto" la inserción pintoresca de edificios que, como el Museo de Paleontología, adornaban el parque que se iniciaba en ese mismo límite.

Dos tipos opuestos de casas, pero además dos tipos opuestos de concepción de lo urbano. Exactamente los dos tipos opuestos—ciudad verde, ciudad compacta— que Le Corbusier buscaba armonizar en el Plan para Buenos Aires.

Los dos bloques que constituían el proyecto están determinados por su relación con ambos vecinos. El del consultorio continúa la trama compac-

ta y se liga al vecino “clasicista”; el de la vivienda propiamente dicha se presenta como un objeto que completa el bloque de su vecino “modernista”. Así, el edificio es “casa” y “cosa” simultáneamente, articulando en una extraordinaria tensión dos modelos opuestos de habitación, de ciudad y de mundo.

Durante esas semanas de principios de febrero de 1949 la atención de Le Corbusier estuvo dirigida a concebir una primera definición de esa articulación de volúmenes. En esta etapa sus problemas principales fueron la precisión sobre el modo de vincular esos volúmenes con los llenos y vacíos de los predios vecinos y, en relación con esto, la localización de la rampa.

De manera que a la semana de haber acordado los términos del encargo pidió a Curutchet las siguientes precisiones:

¿de qué manera están construidas las casas vecinas a la suya, a derecha e izquierda?; ¿llegan hasta el borde de la vereda [...] ? [...]; ¿estoy obligado a construir hasta el límite RL [línea municipal], o bien puedo si me parece retirarme de ese límite [...] ?; puedo sacar partido del límite sobre línea municipal si se me impone; ¿se tiene derecho a construir balcones en saliente sobre la fachada como parece indicado en una de las fotografías que usted me ha enviado [...] ?; sería muy útil que Ud. dibujara en un croquis [...] la ocupación del terreno por vuestros vecinos en los puntos [señalando los espacios libres sobre ambas medianeras].³³

Curutchet le envió un croquis detallado que dibujó su joven amigo Ringuelet, estudiante de arquitectura.³⁴ Interesa destacar que además de indicarle dimensiones reglamentarias de patios y alturas, en ella se especificaba claramente: “en cuanto a la segunda pregunta, Ud. elija el límite [...]; lo que Ud. prefiera será lo mejor. Respeto su máxima libertad de composición”, con lo que queda claro que la partición del volumen y su cuidadosa alineación con los laterales fueron una decisión de Le Corbusier.

Aparentemente el primer boceto fue el realizado en los márgenes de la hoja “Projet d’avis”. Se trata de cuatro plantas, un corte, una perspectiva y un segmento de fachada, en los que se distinguen la división en dos bloques y la inclusión de un árbol en el patio lindante con el patio de la casa “clasicista”, así como la delimitación del bloque de consultorio por una paralela a la línea oblicua del frente. Se observan también un patio pos-

³³ FLC.

³⁴ FLC.

terior ocupando todo el ancho del terreno, la planta baja libre con un sector para garaje, la habitación de servicio ubicada en el bloque posterior y el núcleo de circulación vertical articulando ambos bloques a la que se accede por un corredor lateral. La vivienda está ya constituida por una estructura en dúplex.

En dos de los croquis sin fecha continúa el mismo esquema,³⁵ mientras que en los restantes comienza a aparecer la idea de la rampa apoyada sobre la medianera este. El 8 de febrero la idea se completa con la aparición de una escalera que ocupa el extremo este del patio posterior.³⁶ Al comienzo parece razonable ubicar la rampa sobre el borde oeste, de mayor longitud, pero esto acarrea dos consecuencias: la obturación de la comunicación entre ambos patios, y la necesidad de optar por una ortogonal a las dimensiones principales del terreno para cerrar el volumen de consultorio, a riesgo de reducir las dimensiones del patio, ahora desplazado hacia la medianera este.³⁷ De aquí en más la búsqueda se centra sobre la localización de la rampa. El 9 de febrero ésta aparece en doble tramo ubicada en el centro del predio: del nivel de acceso se pasa a un medio nivel de hall y de éste se opta por continuar con la rampa hacia el consultorio o tomar una escalera hacia la vivienda,³⁸ esquema que también se estabiliza desde entonces, continuándose su estudio en los días siguientes. Del 14 de febrero es el primer esquema en una escala mayor del bloque de consultorio procurando desarrollar los bocetos del día 11, todavía presumiblemente de mano de Le Corbusier. El esquema del 14 está firmado por Hoesli, el colaborador suizo dedicado a la casa en el *atelier* de Rue de Sèvres.³⁹ Localizada en el centro, la rampa permite volver a liberar hacia el lado oeste un patio que se une al del terreno lindero, y da lugar hacia el este a la inclusión de la habitación de servicio, ahora integrada al bloque de frente. Tres días después se hace evidente que la habitación de servicio requiere un mayor espacio, sólo posible si se la localiza sobre la medianera oeste. Para eso la rampa se desplaza definitivamente hacia el lado contrario y el patio ocupa el centro de la composición.

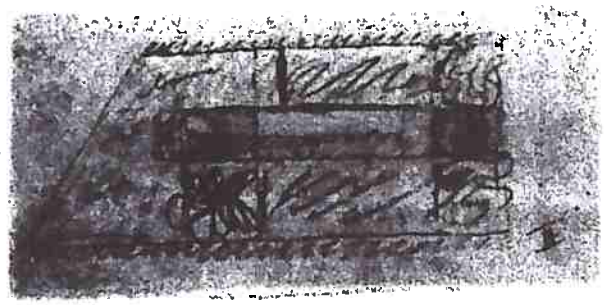
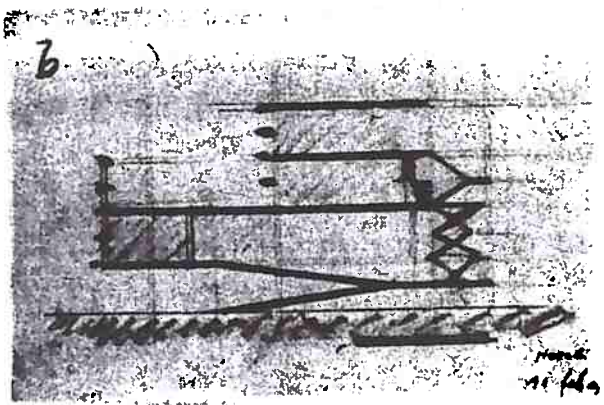
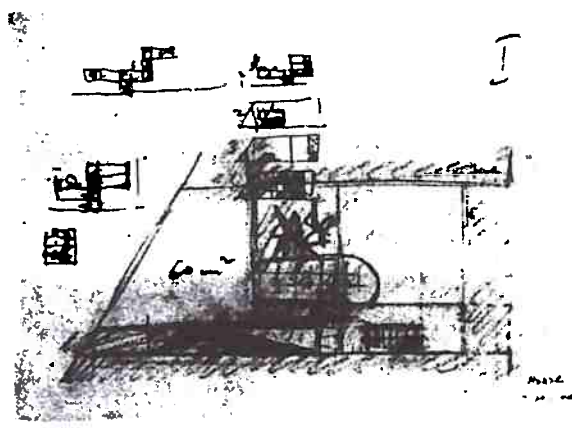
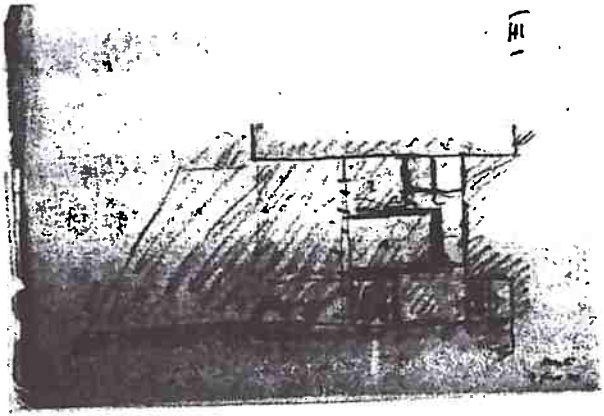
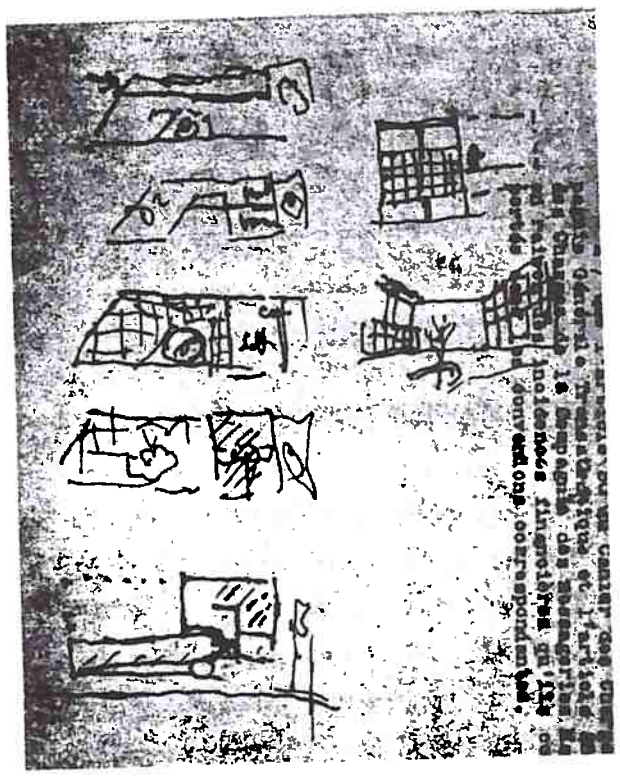
³⁵ FLC 30538.

³⁶ FLC 30541.

³⁷ FLC 30540.

³⁸ FLC 30542.

³⁹ La participación de Hoesli en el proceso de ideación de la casa del Dr. Curutchet sería determinante en su brillante carrera posterior. A través suyo la casa fue una de las piezas más importantes en la reconsideración de la arquitectura moderna por parte de los "Texas Rangers" (entre ellos de John Hejduk), que tan decisiva rol tendrían en la renovación del debate arquitectónico en los Estados Unidos.



Primeros estudios de la casa Curutchet. A la izquierda los primeros croquis de Le Corbusier; a la derecha versiones de los dibujantes (probablemente Hoesli) estudiando variantes de la colocación de la rampa.

6. Segunda etapa. Fijación de la estructura (15 de febrero de 1949-9 de marzo de 1949)

La partición tripartita de la planta en sentido longitudinal inducía una distribución de cuatro líneas de apoyos, pero a poco de comenzar a considerar el armado del bloque posterior se advirtió que esa modulación resultaba apta en el bloque de consultorio pero complicaba el ya complejo proyecto de la vivienda. En esta necesidad de homogeneización se advierte el importante rol unificador que Le Corbusier otorga a la estructura del proyecto.

La planta "pública" de la vivienda se organiza en cuatro sectores: la cocina, el comedor, el estar y el sector de música, por el que Curutchet había manifestado un especial interés y que además de un equipo de sonido debía albergar un minipiano de cola, habida cuenta de su pasión musical. La chimenea es el eje en torno al cual se organiza la composición. Hacia fines de febrero y durante los primeros días de marzo una serie de estudios probablemente de mano de Le Corbusier progresan desde una sencilla cuatripartición del cuadrado de la planta hasta una compleja resolución en esvástica en torno a la chimenea central.⁴⁰ Con dos corolarios importantes: 1) la escalera de acceso pasa de ubicarse en el centro del patio trasero en el sentido longitudinal del terreno a ocupar el ángulo sudoeste del predio de manera transversal, centrándose finalmente también en sentido transversal; 2) el 9 de marzo la estructura se estabiliza según un módulo cuadrado en tres líneas de apoyos longitudinales al terreno en un dibujo iniciado por Le Corbusier.⁴¹

La definición de la escalera tiene consecuencias en la organización de la planta baja. Desde el comienzo del anteproyecto un problema que no aparece resuelto es el de la relación del nivel intermedio al que debe llegar el primer tramo de la rampa con el nivel del hall de acceso. Este ambiente fue siempre pensado de manera de ubicar por debajo las instalaciones de lavadero y calefacción, de manera que no se lo concebía como coincidente con la media altura que debía alcanzar en ese sector la rampa. Por este motivo los primeros estudios de este tema realizados por Hoesli recurren a complicados agregados de un semitramo de escalera para subir desde el descanso de la rampa al hall.

El giro de 90° de la escalera permitía imaginar que el acceso al lavadero/sala de máquinas se produjera por debajo de su descanso y que el nivel de hall coincidiera con el de llegada del primer tramo de la rampa. Una

⁴⁰ FLC 12233/225/187/167/224

⁴¹ FLC 12243

vez adentro del lavadero podía descenderse el medio nivel necesario si el semitramo de escalera se colocaba perpendicular al núcleo haciéndoselo coincidir con el otro semitramo que, por debajo, permitía cubrir el desnivel entre la entrada y el resto del espacio del lavadero. De esta manera, la rampa se deshacía de inapropiados agregados.

De trazos ágiles y vigorosos, el dibujo del 9 constituye una suerte de celebración del ordenamiento que la estructura habría de conferir a la articulada volumetría de la casa. La adopción de un módulo cuadrado constituía una solución neutra, de extensión infinita y de una poderosa estabilidad.

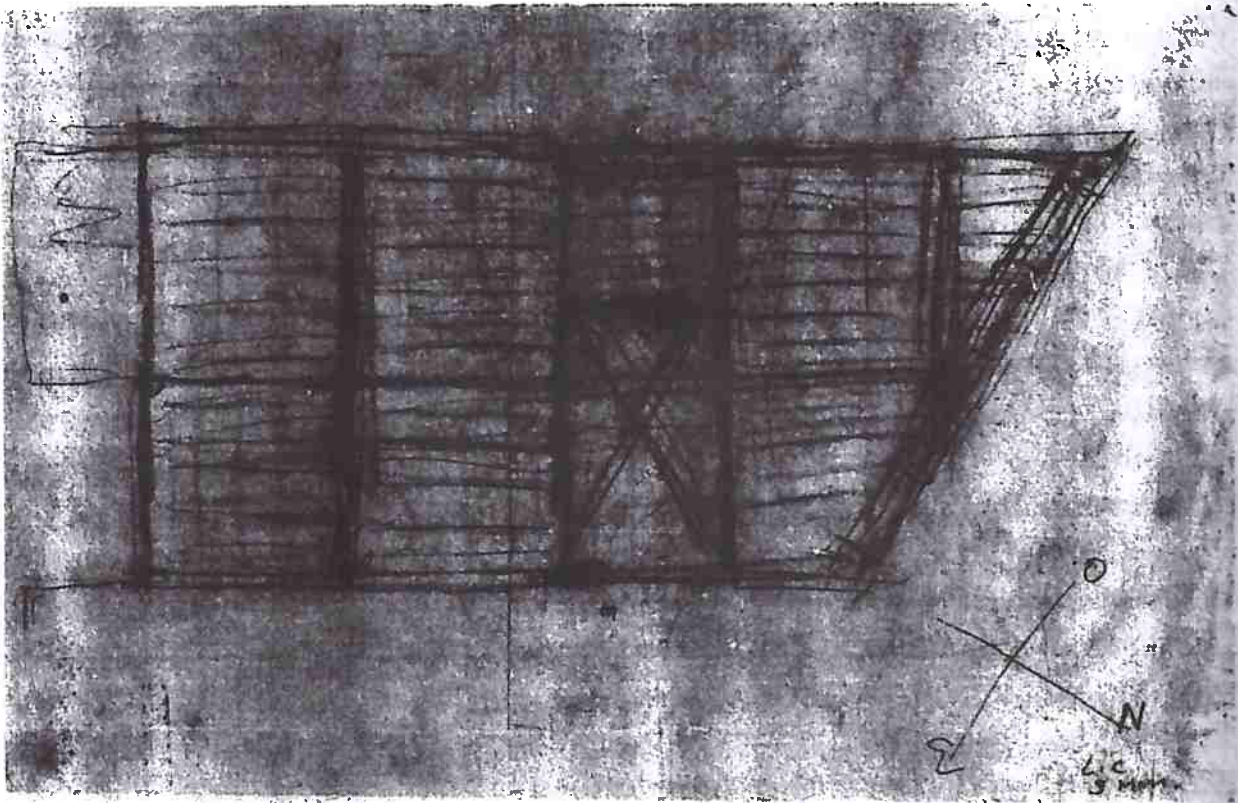
Nuevamente es interesante observar la correspondencia entre la casa y el Plan. Comparando la estructura de la casa con la planta del sector central del plan se observa no solamente que es similar la relación entre la ortogonalidad y la oblicua, sino que la grilla estructural de la casa coincide con la grilla macrocirculatoria de la ciudad. Y en efecto, ambas cubren la misma función: las dos son estructuras "ideales" con las que se procura sostener o armonizar los choques que se producen en la "realidad" de la articulación funcional. Por este motivo, como respuesta a las enormes tensiones que el proyecto desde el principio se ha propuesto conjugar, se explica la separación de las columnas periféricas de ambos muros medianeros (a diferencia de lo que ocurre en otros proyectos, como la casa Cook, por ejemplo) aceptando los riesgos que supone las diferentes dilataciones del hormigón y el ladrillo, y con ello la posibilidad de futuras filtraciones.⁴² Las rupturas y disonancias en los planos son sostenidas por la serena continuidad rítmica de las líneas verticales provistas por los altos pilotis.

7. Tercera etapa. La planta de dormitorios (9 de marzo de 1949-22 de abril de 1949)

En la primera semana de abril la planta baja adquirió la forma que asumirá en la presentación.⁴³ Sus características más destacables son: el semitramo de escalera que con lado oblicuo perpendicular a la línea de fachada monta hasta el primer descanso en el *hall* de acceso a la vivienda; la aparición del dispositivo de la puerta de entrada, también perpendicular a la fachada; y la definición del muro lateral del garaje, autónomo en relación con la estructura.

⁴² Algo que efectivamente habrá de ocurrir, sin nunca solucionarse de manera plena a lo largo de la historia de la casa.

⁴³ FLC 12221.



Casa Curutchet: el croquis de la estructura definitiva, de mano de Le Corbusier. Obsérvense la vehemencia del trazo y sus iniciales en el ángulo inferior derecho de la hoja. FLC.

La definición del módulo estructural obligó a repensar la organización de la planta de consultorio. Hasta el 9 de marzo Hoesli había estado tratando de organizar este sector en coincidencia con los anteriores módulos, los que al ser más pequeños comprimían la planta de la habitación de la enfermera, obligando a complicadas resoluciones de los *toilettes*.⁴⁴ La ampliación del 9 permitió expandir esa planta en sentido longitudinal hasta adquirir el 14 de ese mes el perfil achaflanado y la distribución que se conservarán en la presentación del proyecto al cliente.⁴⁵

En esta última etapa también se decidió la forma del pequeño sector de sala de máquinas, lavado y planchado por debajo del *hall* de acceso.⁴⁶ Le Corbusier dirá respecto del nivel de dormitorios: "Se advertirá igualmente la fineza que ha sido necesaria para organizar el amoblamiento de esas habitaciones en buenas condiciones, y de las instalaciones sanitarias en particular. Los planos se explican por sí mismos".⁴⁷

En efecto, ésta es probablemente la planta más compleja de la casa. Hoesli había comenzado a estudiarla antes del 9 de marzo y en su estudio se nota: 1) la gran superficie relativa ocupada por los baños; 2) la orientación del "dormitorio eventual" o estudio hacia el patio trasero; 3) la orientación del vacío sobre la zona de estar de manera transversal al eje del terreno.⁴⁸ En un pequeño croquis del 27 de marzo Le Corbusier trató de ampliar la superficie de los dormitorios mediante un doble movimiento por el que ubicó uno de los baños en el lugar del "dormitorio eventual", pasando éste hacia el frente y dando al vacío sobre la zona de estar una orientación longitudinal.⁴⁹ La colocación exenta del baño del dormitorio principal da acceso independiente al "dormitorio eventual"-estudio, ahora ubicado en el centro de la composición y también vinculado al dormitorio principal, tal como sugería el cliente en su programa inicial. Hoesli procuró poner en escala esa idea, mejorando las condiciones del dormitorio secundario pero perdiendo el acceso independiente al "dormitorio eventual" del centro.⁵⁰

La mano de Le Corbusier se advierte en otro dibujo posterior, en el que la línea oblicua que bordea los baños es un sutil desarrollo de la dirección oblicua esbozada en el intrincado dispositivo ideado previamente por

⁴⁴ FLC 12177/176/186/234/235/170.

⁴⁵ FLC 12219.

⁴⁶ FLC 12173.

⁴⁷ FLC R3 07 255-262.

⁴⁸ Existe un dibujo con la escalera aún centrada en sentido longitudinal. FLC 12182.

⁴⁹ FLC 12184.

⁵⁰ FLC 12188.

Hoesli, mientras que otra oblicua define el lado sobre el vacío del “dormitorio eventual”.⁵¹

387b A partir de aquí la solución definitiva se organiza mediante una serie de líneas oblicuas en distintos ángulos unidas por tramos de curvas que bordean los artefactos sanitarios, como era tradición en el vocabulario corbusierano. Gracias a este recurso formal el baño principal de la planta puede comprimirse y volver a ocupar la posición exenta del pequeño croquis original, dando lugar al acceso directo desde escalera y dormitorio al “dormitorio eventual”.⁵²

8. Las fachadas

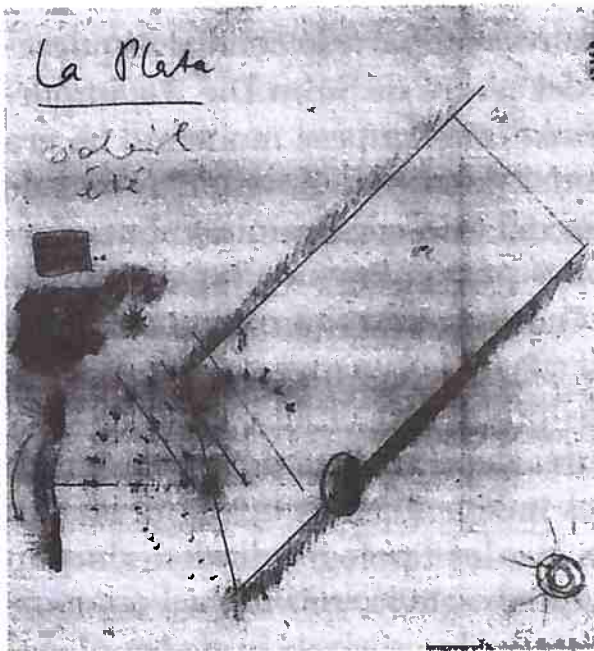
Le Corbusier imaginó desde sus primeras ideas la terraza como una “habitación a cielo abierto” definida en su lado sobre la calle por una trama virtual que enmarcaba las visuales al parque y reconstruía la totalidad del volumen definido por ambos bloques. Por este motivo todos los bocetos de fachada están subdivididos en las cuatro franjas horizontales que representan los cuatro pisos de la casa.

401a En el marco de la disputa que Le Corbusier sostenía en esos años con los arquitectos brasileños acerca de la invención de ese dispositivo de protección solar, por primera vez un *brise-soleil* se empleaba en el proyecto de una casa.⁵³ El Maestro remontaba su origen a sus consideraciones sobre la ventana y a su descubrimiento del *pan de verre*, como consecuencia del cual se produjeron a su juicio sus primeros intentos de control del impacto solar, especialmente en el proyecto de la casa de Cartago de 1928, con el que la casa para el Dr. Curutchet tiene, como venimos viendo, muchos puntos en común. Sin embargo, en los hechos su única obra incluyendo estos elementos hasta entonces había sido el

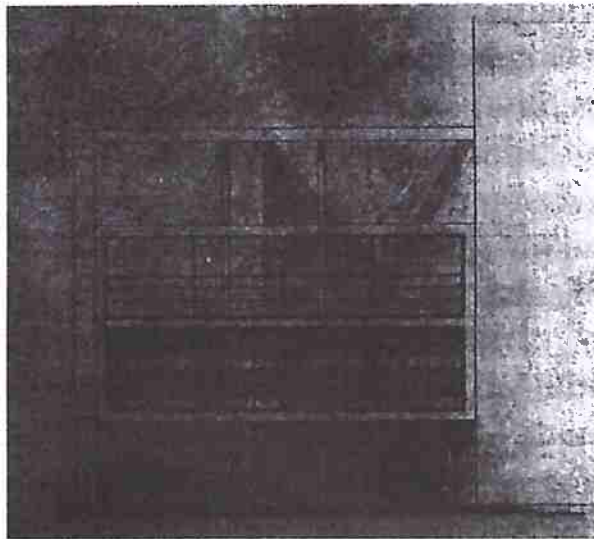
⁵¹ FLC 12195.

⁵² FLC 12197/196.

⁵³ En efecto, en el tomo 1938-1946 de sus *Obras completas*, Le Corbusier dedica un amplio espacio a trazar la genealogía del *brise-soleil* con el objetivo de reclamar para sí su autoría frente a la difundida atribución de la misma a la joven arquitectura del Brasil. Fue Philip Goodwin quien internacionalizó esa apreciación a través de *Brazil Builds*, el libro con que ese nuevo interlocutor en el debate modernista asumió un rol protagonista. Allí Goodwin afirmaba: “Si bien los primeros ímpetus llegaron desde lejos, Brasil se puso rápidamente a la cabeza. Su gran contribución original a la arquitectura moderna es el control del calor y la luminosidad en las superficies de vidrio mediante el uso de pantallas externas [...]. En 1933 Le Corbusier había usado pantallas solares externas móviles en su proyecto nunca construido para Barcelona, pero fueron los brasileños los que lo pusieron en práctica”. Philip Goodwin, *Brazil Builds*, Nueva York, MOMA, 1943, pp. 84-85.



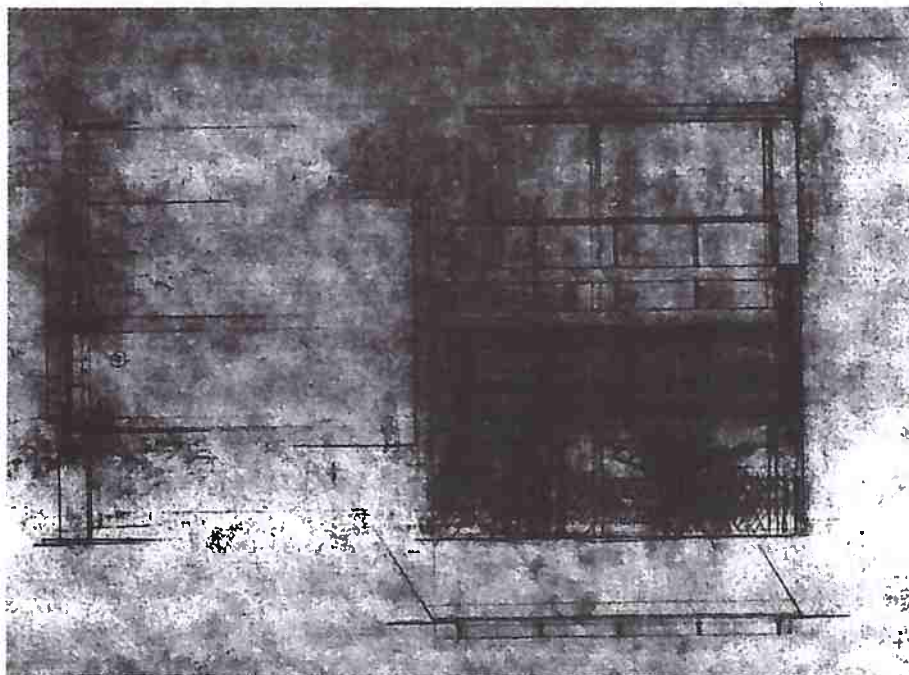
Casa Curutchet



a. Estudios de
asoleamiento. FLC.

b. Primeros planteos
para la fachada.

c. Versión cercana al
final del trabajo con
los espesores de los
parasoles y la
aparición del
baldaquino como
cubierta parcial de
la terraza. FLC.



Ministerio de Educación en Río de Janeiro, compartido con los arquitectos brasileños, y en 1949 los edificios del centro de Saint Dié. La importancia que Le Corbusier otorgaba al *brise-soleil* en ese momento no era sólo técnica, sino que formaba parte del debate de posguerra, uno de cuyos tópicos fuertes era la recusación del “desenraizamiento” modernista, y su desprecio por las condiciones particulares de lugar. En este marco, el *brise-soleil* completaba los “cinco puntos” en tanto teoría de validez universal.⁵⁴

Su empleo en la casa introducía dos problemas en la composición, y debía hacerse cargo de un tercero, los tres dependientes de la decisión de organizar el proyecto en dos volúmenes independientes ligados a las dos direcciones dominantes del terreno y a las dos tipologías linderas, según ya hemos explicado.

Uno de ellos no fue resuelto y consiste en la orientación de las placas verticales del parasol del bloque de vivienda. El *brise-soleil* fue diseñado para la orientación de la fachada sobre la calle, por lo que para responder adecuadamente a su razón técnica debería aparecer oblicuo en el bloque posterior. Sin embargo, de este modo se hubiera incorporado una alusión que tendía a debilitar el contraste direccional entre ambos bloques. En este punto Le Corbusier dio prioridad al postulado político/cultural de su proyecto por sobre su argumentación técnica.

El segundo es un tema proporcional: ¿cómo dimensionar y modular los *brise-soleils* del consultorio y la vivienda con el mismo criterio, siendo el primero de un ancho mayor debido a su dirección oblicua respecto del eje longitudinal del terreno? El rigor compositivo de Le Corbusier puede advertirse en esta aparentemente imperceptible operación. La subdivisión en cuatro módulos del *brise-soleil* del consultorio se repite en el frente de la vivienda, y para que ambas grillas coincidan la pieza que protege al primero está levemente contraída respecto del ancho del predio.

Ninguno de los problemas señalados alcanza a opacar la brillantez de la solución a la tercera cuestión, referida a la altura, ancho y proporciones de la tercera franja de *brise-soleils* sobre la terraza, correspondiente con el nivel de dormitorios de la vivienda.

A lo largo de todas las soluciones hasta el 22 de marzo, los colaboradores de Rue de Sèvres aplicaron la solución tipificada por la franja de losa que culmina la casa de Stuttgart.⁵⁵ Ese día Le Corbusier encontró la idea

⁵⁴ Cfr. Clive Entwistle, citado en Le Corbusier, *Oeuvre complète. 1938-1946*, Zurich, Girsberger, 1946.

⁵⁵ FLC 12150. Esto es evidente especialmente en el croquis de Hoelsi del 21 de febrero (FLC 12153).

que resolvía con un único movimiento los distintos problemas que se presentaban: el magnífico baldaquino trapezoidal.

Al llegar con la altura y el plano de la “casa clásica” a la “casa modernista”, el uso de la banda horizontal a la manera de Stuttgart hubiera sido contradictorio con el efecto de ligazón diferenciada de las dos situaciones linderas opuestas que constituye la premisa estructuradora del proyecto. El baldaquino apoyado sobre la “casa clásica” resuelve perfectamente este problema generando un efecto en escalera por el que se desciende con naturalidad de uno a otro nivel. Pero, además, debido a su altura el baldaquino es observado desde abajo, vale decir como plano horizontal, como un plano que en escala reducida –y a diferencia de lo que haría una banda horizontal paralela a la calle– reconstruye y anuncia al mismo tiempo las dos direcciones dominantes del proyecto.

Demás está decir que la pieza es también un enunciado elocuente de la relación grilla lineal/planos a la que hemos aludido más arriba. No es la primera vez que una losa horizontal se ubica en una terraza modernista. Le Corbusier mismo ha usado el recurso en Pessac y en muchas otras oportunidades; una pieza similar constituye el centro compositivo de la casa Kaufmann de Neutra de 1947; y en Buenos Aires un elemento de igual tipo caracterizaba las terrazas del conjunto de viviendas construido en 1928 por Alejandro Virasoro. En ningún otro caso, sin embargo, la tectónica de esta pieza se resuelve con la ligereza empleada en la casa de La Plata, con la evidente intención de hacerla percibir como un toldo, casi transparente.

9. Fin del proceso de diseño: envío y recepción de los planos (26 de abril de 1949-22 de septiembre de 1949)

El proyecto finalmente fue expedido el 3 de junio.⁵⁶ En la memoria descriptiva que lo acompañaba, Le Corbusier destacaba la ocupación de todo el terreno por pilotis, de manera de colocar el departamento en piso abierto sobre un jardín suspendido, beneficiándose de la vista sobre el parque al abrigo de la circulación y los curiosos.⁵⁷ Explicaba además haber concebido la terraza jardín para crear la parte más importante de la casa, aquella donde se permanece, al sol o al abrigo del sol y en el verde, y justificaba la estructura independiente de las medianeras con el fin de ase-

⁵⁶ Según consta en una carta enviada el 26 de abril al cliente, los planos y la maqueta fueron terminados ese día. El dossier estuvo listo para ser enviado el 24 de mayo. FLC.

⁵⁷ FLC R3 07 255-262.

gurar la solidez de la obra y evitar las perturbaciones de los vecinos y de amenazar la seguridad de la construcción.

Proponía, asimismo,

la construcción en hormigón armado, pisos sobre pilares de cemento armado cilíndricos. [...] Las losas son dimensionadas ampliamente a 40 cm de espesor para permitir suspender por debajo un falso cielorraso capaz de contener todas las canalizaciones necesarias [...]. Las fachadas estarán constituidas por *pans de verre* [...]. Este *pan de verre* va precedido, tanto en la clínica como en el departamento, por un *brise-soleil* [...]. La construcción del *brise-soleil* está hecha de un entramado de hormigón armado del mismo espesor en todas las direcciones. [...] Los muros interiores (propongo) podrán pintarse de blanco y de colores vivos a la cola o al "silxor" o con cualquier otro producto [...]. El exterior podrá ser tratado en blanco [...].⁵⁸

Por último, Le Corbusier destaca en posdata la utilización del Modulor, aclarando que la planta y los cortes fueron realizados sin respetar las reglamentaciones en curso en Buenos Aires, e incluso en París. A efectos de superar este inconveniente podría apelarse a una resolución del gobierno, para lo cual su autor ya se ha puesto en contacto con el embajador argentino en París, su amigo Pablo Curatella Manes. La cuestión constituirá uno de los muchos obstáculos que en adelante se interpondrán entre Pedro Curutchet y la realización de su casa.⁵⁹

Tanto los testimonios orales y escritos como la posterior devoción demostrada hacia la casa dan cuenta de que su cliente experimentó al recibir el proyecto una fuerte emoción, quedando totalmente satisfecho con el trabajo realizado por Le Corbusier.

La carta mediante la que Curutchet comunicó al arquitecto la recepción de los planos es elocuente al respecto y conviene transcribirla completa:

Con grandísimo placer he recibido su carta, las fotos y los planos. [...] La estructura grácil y transparente del edificio, la forma y disposición de los baños y dormitorios, las rampas y la armoniosa continuidad en todo y en particular entre el salón y la terraza-jardín fueron la primicia.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Ya el 28 de abril Le Corbusier había escrito a Curatella Manes pidiéndole que intercediera directamente ante las autoridades de La Plata: "Sería necesario que este dossier no se pierda en los escritorios, y que sea seguido por Curutchet -quien puede ser considerado como impotente en esta cuestión, puesto que no conoce las necesidades de la arquitectura moderna y los laberintos políticos". El 3 de junio insistió nuevamente en su pedido. FLC.

Pero después de esa primera impresión, miro y en cada detalle descubro un nuevo interés, un nuevo espejo de diáfana belleza intelectual. Desde ahora comprendo que viviré una nueva vida, y más adelante espero asimilar plenamente la substancia artística de esta joya arquitectónica que Ud. ha creado. [...] Sé que esta obra quedará como una lección de arte contemporáneo, del arte suyo, de vanguardia, del original espíritu creador. Mi deber será que todos aprovechen esa lección, en beneficio de su propia cultura y en reconocimiento al gran maestro.⁶⁰

Aunque esta etapa pareciera terminar aquí, el anteproyecto y la intervención de Le Corbusier en él no concluyeron sino el 22 de septiembre de 1949. Esta última modificación fue en realidad una respuesta a una observación de Amancio Williams, a quien Curutchet había seleccionado entre los colaboradores sugeridos desde París. El flamante director de obra había aceptado el encargo con absoluta devoción a las ideas de Le Corbusier y entusiasmado por ver realizada en la Argentina una de sus obras, y ser él quien la hiciera realidad. Por su trabajo se negó a cobrar honorarios, quedando Curutchet a cargo sólo del pago de gastos de estudio y asesores, lo que colocaría al cliente en una difícil posición sin capacidad de manifestar exigencias.

Luego de analizar los planos el 14 de septiembre, Williams objetó la imperfecta solución del prisma del *hall* de entrada a la vivienda adoptada por Le Corbusier, según él,

para no complicarse. Evidentemente la unión de la escalera del petit hotel no está de acuerdo con la libertad de vuestro plan, pero el terreno es muy pequeño para otra solución. [...] [Sin embargo, tal como está, ese prisma] destruye la sinfonía espacial de toda esta parte; produce un estrangulamiento con el volumen del garaje [...], va a ser muy oscuro; y da un mal techo a la planta baja (caldera, lavadero, etc.).⁶¹

Para solucionar el problema propuso producir un pequeño desnivel en el terreno e incorporar al cuerpo principal de la escalera el semitramo que en el anteproyecto había sido ubicado perpendicularmente a ésta. El mismo movimiento permitía hacer transparentes las caras norte y oeste del prisma, presentándolo además como volumétricamente puro. 408a

Le Corbusier aceptó la crítica de su discípulo y la incorporó con una muy pequeña variante a los planos, ahora sí definitivos.

⁶⁰ FLC.

⁶¹ FLC R3 07 264.

10. Construir: "El país no es el que fue"

En los primeros meses de 1949 una poderosa crisis bursátil dio origen a un drástico cambio de rumbo en la economía argentina y más en general en las políticas del gobierno peronista. En estas condiciones, el clima expansivo que había caracterizado la década se transformó súbitamente en su opuesto. En consecuencia, y acentuado por el plan de estabilización puesto en marcha por el gobierno, el poder adquisitivo de los salarios comenzó a caer, el sector público pasó a contener y limitar severamente sus gastos, se restringieron los créditos al sector privado y se aceleró un proceso inflacionario.⁶² Peores no podían ser las condiciones para comenzar la construcción de una casa.

Para vencer el obstáculo legal parecen haber resultado eficaces las presiones de Curatella Manes y probablemente del propio Williams, quien en ese momento mantenía una estrecha y productiva relación con el gobierno nacional. De manera que la Municipalidad de La Plata resolvió no aplicar para el terreno de Curutchet el reglamento de construcciones, que establecía alturas de entrepiso mínimas de 3,50 m, aceptando en cambio los exiguos 2,26 m determinados por el Modulor. El único inconveniente que no logró resolverse fue la titularidad legal de la obra, que Williams debió asumir en lugar de Le Corbusier debido a que el Consejo Profesional de Ingeniería de la Provincia de Buenos Aires resolvió no dar lugar a un pedido de excepción que hubiera habilitado al Maestro para tal rol a pesar de su condición de extranjero.

En medio de estos trámites preparatorios Curutchet tomó conciencia de la crisis económica. Al comenzar el proceso había calculado disponer de unos \$ 250.000, a los que sumaría los ingresos de una renta, pero en noviembre de 1949 el presupuesto de la obra ya ascendía a aproximadamente \$ 500.000, sin incluir los gastos de mobiliario. En una carta a Williams del 5 de noviembre concluía:

Voy pisando los 50 años y no quiero llegar a ponerme al día recién al fin del camino, como llegara a la cima un alpinista exhausto y jadeante después de haber vivido bajo la preocupación de obligaciones económicas. No sé todavía qué hacer. Esperar quizá. Por el momento desisto de la firma del contrato. Si la situación tarda demasiado en definirse, hasta encaro la sacrílega posibilidad de abandonar el her-

⁶² Hasta la primera mitad de 1948 los precios registraron pocas variaciones, durante ese año aumentaron el 13,1%, y el salto fue traumático al año siguiente, en que crecieron 30,9% hasta alcanzar el 38,7% de incremento anual en 1952. Véase Guillermo Vitelli, *Cuarenta años de inflación en la Argentina: 1945-1982*, Buenos Aires, Legasa, 1986.

moso proyecto de Le Corbusier y hacer más adelante una casa de más fácil ejecución, que podría hacerme en La Plata. [...] La determinación es tremenda.⁶³

Williams había propuesto realizar la obra con una de las mejores empresas constructoras del país, Petersen, Thiele y Cruz, lo que garantizaba una excelente calidad a la ejecución de la obra, pero suponía un costo considerablemente más elevado. El 12 de noviembre escribió al cliente tratando de que repensara su decisión, proponiéndole realizar algunos ajustes que redujeran en unos \$ 100.000 los costos. También le comunicaba que había obtenido de la empresa un acuerdo para comenzar la obra con el efectivo del que Curutchet disponía. Petersen –agregaba– se comprometía a conseguir la obtención de un crédito hipotecario por el monto restante. Aunque con dudas, el médico aceptó resolver el problema de ese modo, y puso \$223.000 a disposición de la empresa. El crédito nunca fue otorgado.⁶⁴

En marzo de 1950, transcurridas las vacaciones y el receso del verano, Williams le comunicó a Curutchet los nuevos problemas, insistiendo en que a pesar de ello siguiera adelante:

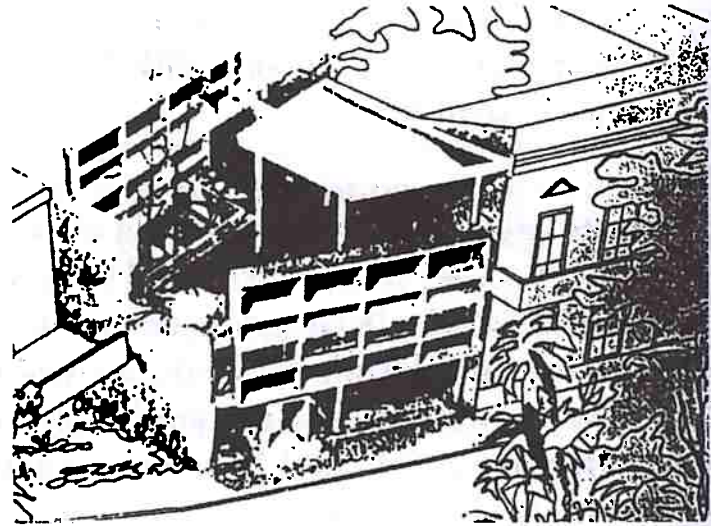
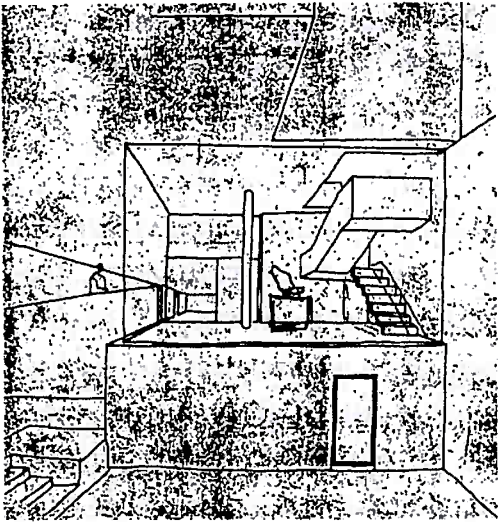
me preocupa que usted pueda creer que ha habido desidia o mala fe de los demás –le escribía–; es el aplebeyamiento actual el culpable. [...] Usted no se imagina lo que he trabajado en esta obra y lo que ha trabajado todo el taller. [...] Y si yo, que no voy a obtener ninguna ventaja de esta obra pues no soy el autor de ella ni tengo ningún interés de dinero en ella, es decir que no voy a obtener ninguna ventaja artística ni financiera de ella, me tomo tanto trabajo por ella, por amor al arte y a todo lo que es noble, y aguanto... con cuánta más razón usted que es el que la va a disfrutar debe tener paciencia y aguantar. [...] No se olvide, Curutchet, que únicamente a través de una tenacidad extraordinaria se resuelven las cosas para el bien.⁶⁵

La extraordinaria admiración que Curutchet sentía por el proyecto y su autor se ponen de manifiesto en su respuesta y su actitud. El 11 de marzo respondió:

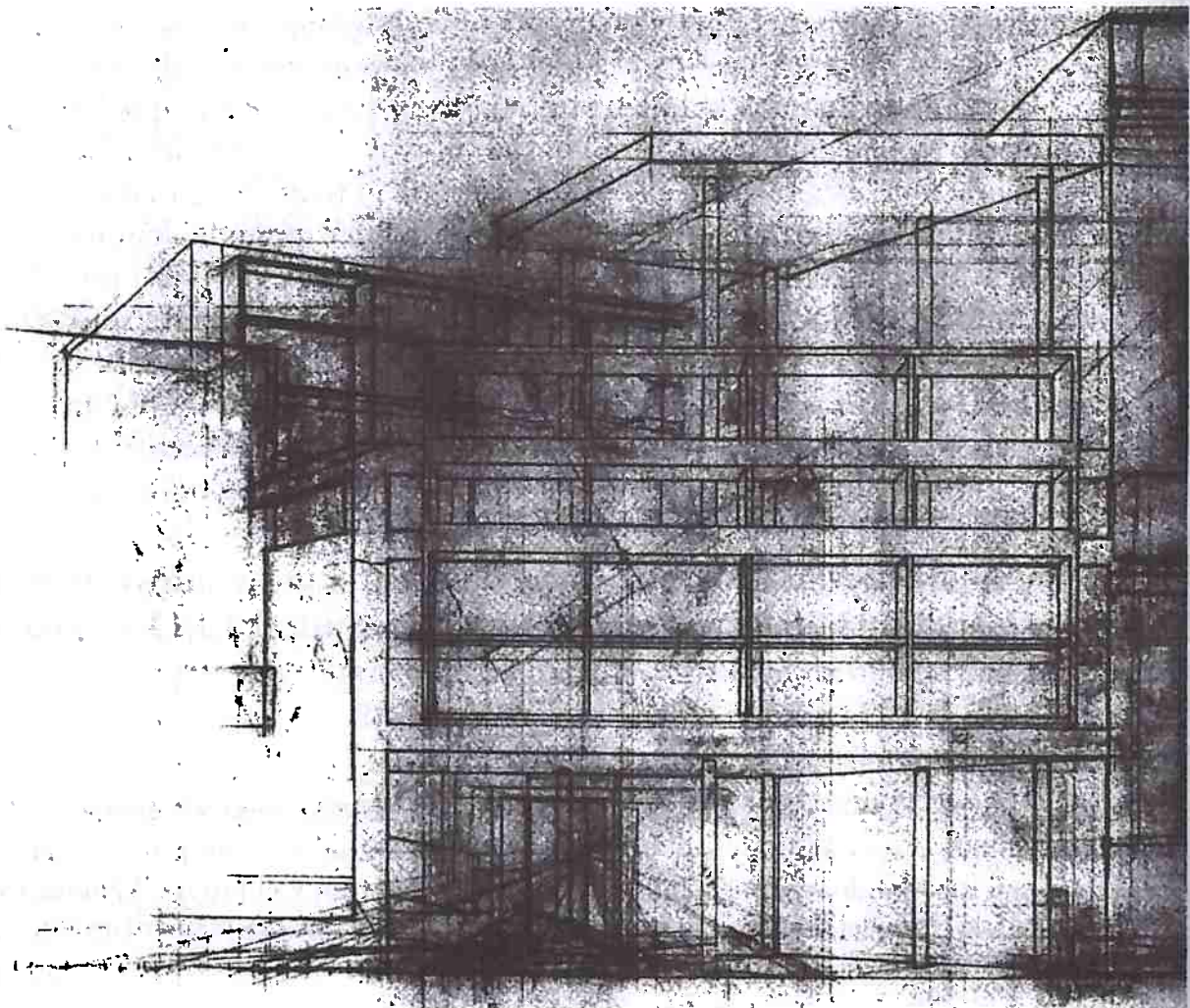
⁶³ FLC.

⁶⁴ Las gestiones para el préstamo comenzaron e incluyeron modificaciones nominales a los planos, puesto que el consultorio y sus servicios no podían incluirse en un proyecto que se beneficiara con ese tipo de créditos. Hubo encuentros de Petersen y el propio Williams con Villegas Cromí, gerente del Banco, pero nada de ello hizo posible obtener la financiación. FLC E1 17 189.

⁶⁵ FLC E1 17 193-196.



- a. El más importante aporte de Amancio Williams a la casa Curutchet, el enterramiento nítido del espacio de servicios. FLC.
- b. Fotomontaje de la maqueta dentro de un croquis para la versión final. Obsérvese la cuidadosa coincidencia del baldaquino y la cornisa de la casa colindante. FLC.
- c. Construcción de la perspectiva para la versión final. Obsérvese la misma coincidencia que en el fotomontaje. FLC.



He pensado varios días, como un largo monólogo de Hamlet. Las cosas no son ya como yo calculaba en un principio; el país no es el que fue. No quiero hacer cálculos: sería desastroso. Además no todo son cifras en la vida; y aunque me siento ir un poco a remolque de las circunstancias, comprendo que la vida no es tan larga como para disfrutar de los aciertos ni padecer los fracasos demasiado tiempo, de modo que: "adelante", como Ud. me exhorta.

Cuando necesite dinero lo hallaré entre mis amistades y parientes; no piense más en ese punto y siga el ritmo de los trabajos como si el préstamo hubiese sido concedido.⁶⁶

Los trabajos deberían haber comenzado a principios de mayo de ese año,⁶⁷ pero esto no ocurrió. En junio Curutchet pidió el estado del presupuesto y éste había crecido a \$ 616.000, por lo que a pesar de que la empresa ya había iniciado los cimientos se desistió de sus servicios, recomenzándose los trabajos mediante la realización de contratos separados. El joven Alberto Ringuet fue designado como una suerte de coordinador de los gremios en La Plata, al ingeniero David Tessler para la realización del hormigón armado, al ingeniero Fidel Malisse para la electricidad y al ingeniero Tilloux para las obras sanitarias. Para asegurarse de una mayor efectividad en sus relaciones con la dirección de obra, Curutchet designó a su hija, interesada en decoración y arte, como su representante.⁶⁸ En estas condiciones comenzó el hormigonado.

Williams viajaba a La Plata una vez por semana en compañía de su asistente. La selección de los distintos contratistas era realizada con sumo cuidado, en algunos casos por las dificultades que suponía la escasez de materiales en la inmediata posguerra. Los vidrios, por ejemplo, fueron encargados a la principal empresa de ese rubro, pero con incertidumbre acerca de sus dimensiones definitivas, las que dependían de las disponibilidades en el momento del embarque en Europa. El diseño de las carpinterías de madera es uno de los elementos de mayor calidad y estuvo a cargo de Severino Pita. En el replanteo del hormigón armado Williams buscaba precisión milimétrica, actitud que extendía obsesivamente a cada uno de los rubros.⁶⁹

⁶⁶ FLC E1 17 198.

⁶⁷ El 3 de mayo Williams escribía a Le Corbusier: "La construcción de esta casa va a comenzar de un momento al otro". FLC.

⁶⁸ FLC E1 17 201.

⁶⁹ Para la pintura estudiaba "la posibilidad de emplear un enduido apomizado (procedimiento especial que lo hacen unas pocas casas especialistas) y que lo voy a emplear en hospitales de Corrientes; hay una casa que trabaja muy bien, 'Anderson'. [Williams estaba en tratos con ella.] [...] Éste es un procedimiento tan especial que en las especificaciones para los hospitales de

Sin embargo, a pesar de esa preocupación por una máxima excelencia hubo importantes desajustes. Dejaremos para un párrafo posterior el análisis de las diferencias globales en las dimensiones de la casa. De todos modos uno de los más notables problemas consistió en el error de replanteo de las cotas de nivel, lo que determinó la necesidad de agregar varios escalones hasta el inicio de la rampa. Asimismo, hubo una incompleta previsión de la instalación eléctrica, puesto que al resolverse la construcción de los entresijos como losas invertidas (y no con cielorrasos aparentes como había sido la propuesta original de Le Corbusier) debían producirse pasos en U por el contrapiso, con los consiguientes problemas de condensación.

Igualmente insuficiente fue el estudio del encastre de las bandas de losa en la pared medianera, para absorber adecuadamente los efectos de diferente dilatación de ambos materiales; un detalle cuya resolución era fundamental debido a la concepción general del edificio. Y tampoco parece adecuada la decisión sobre las terminaciones. En las especificaciones que ya hemos analizado Le Corbusier hablaba de superficies exteriores pintadas a la cal, pero no hacía ninguna referencia a la terminación de las columnas. Por indicación de Williams se suponía que éstas debían quedar a la vista, lo que no es extraño si los cielorrasos estaban constituidos por el fondo de losa, también a la vista. De este modo la idea inicial de una grilla espacial introducida "dentro" del bloque urbano como un elemento distinto se hubiera acentuado. Para Le Corbusier, en cambio, los cielorrasos debieran haber sido construidos en yeso, lo que hacía más inexplicable la terminación a la vista de las columnas. No es extraño entonces que durante una visita a la obra en agosto de ese año Clive Entwistle hiciera cambiar a Williams su decisión, transmitiéndole la expresa voluntad de Rue de Sèvres de que la totalidad de la obra fuera revocada.

Cuando los trabajos tuvieron un comienzo efectivo en julio de 1950 Curutchet todavía era optimista.⁷⁰ Pero atrasos en las decisiones del director de obra obligaron a pagar multas a los contratistas, mientras que la inflación continuaba en ascenso y los ingresos del médico se reducían. Así, iniciando la que sería la última crisis con Williams, un año más tarde un enfurecido Curutchet le reclamaba: "Acabo de ir a La Plata y visitar la obra. Vuelvo completamente desalentado de la lentitud de los trabajos. Eso es para un futuro lejano e incierto. No hay plazo establecido ni pro-

Corrientes he tenido que describirlo en general, pues es en la práctica un secreto industrial que sólo algunas casas de especialistas conocen". FLC E1 17 206.

⁷⁰ Escribía a Le Corbusier: "Después de haber superado obstáculos de todo género, la obra se hace y, probablemente, antes de marzo sea terminada". FLC E1 17 203.

metido: todo vaguedad. Sin obligaciones para nadie, como no sea la mía de pagar y aceptar las cosas como vengan”.⁷¹ Curutchet exigía que la casa se terminara a más tardar en marzo de 1952; en caso contrario prescindiría de su trabajo.

Williams defendió su manera de obrar hasta el momento, así como el enorme trabajo y responsabilidad que, gratuitamente, todo ello le demandaba,⁷² pero no aceptó el ultimátum. En enero de 1952 la crisis se había consumado y Curutchet había designado a Simón Ungar para revertir “la conducción aristocrática, lerda y ruinosa del arquitecto Williams”.⁷³

11. Excursus: hipótesis para un desajuste

En relación con el proyecto de Le Corbusier, en la obra puede advertirse que la losa del baldaquino sobre la terraza no coincide con la cornisa de la casa vecina hacia el oeste, y que el plano de fachada del cuerpo correspondiente a la vivienda tampoco coincide con el plano de fachada de la casa vecina hacia el este.

408bc

Williams no sólo era estricto con sus medidas –lo que puede comprobarse en la coincidencia entre las cotas enviadas por Le Corbusier y las de la obra–, sino que respetaba casi hasta la adoración a su Maestro como para imaginar siquiera una posible “corrección” o variación de su replanteo en relación con la idea original sin consultar al menos al creador del proyecto. Sin embargo, una de las más importantes intenciones de Le Corbusier –el enganche de su proyecto a las obras vecinas (la exacta coincidencia de los filos señalados en el fotomontaje no deja en este sentido lugar a dudas)–, no se verifica en la obra.

Intentar explicar este defasaje permite mostrar una interpretación de la arquitectura muy distinta entre el Maestro y su colaborador argentino.

Williams no se equivocó en absoluto al replantear la obra. Por el contrario, fue su vocación de exactitud lo que causó el error. Porque lo que para él contaba no era el programa “mediador” expresado en el fotomontaje –un documento “menor”, artístico, para una mentalidad “positiva”–

⁷¹ Octubre 1951. FLC E1 17 209.

⁷² Dio además a entender que había comportamientos del coordinador platense que encarecían de manera incomprensible la obra, subrayó que éste sería incapaz de resolver los problemas que seguirían suscitándose, y advirtió a Curutchet acerca de los ulteriores retrasos que provocaría su ausencia, puesto que se vería obligado a designar otro representante ante las autoridades municipales.

⁷³ FLC.

sino el dato incontrovertible de las medidas. Más aún: para Williams, la casa era un *objeto* —de la misma manera que la casa que acababa de construir para su padre— que, como todas sus obras, se separaba de la “insignificante” y mediocre realidad circundante, o al menos se desinteresaba totalmente por ella. Los suyos fueron siempre manifiestos absolutos, en los que el pasado o el futuro son concebidos de manera mítica pero no histórica. Su casa de Mar del Plata tenía en cuenta la tradición, pero de modo abstracto, “tipológico”.

Le Corbusier recibió datos exactos sobre el terreno pero no sobre las casas vecinas, pero sus intenciones fueron claras. Al menos para quien estuviera dispuesto a leer *todas* sus indicaciones. En ese caso, si la actitud de quien estuviera a cargo de la construcción de la obra hubiera sido de completa subordinación a las ideas de Le Corbusier, el paso previo a la construcción hubiera sido el de un replanteo de las casas vecinas y el de un ajuste general de las medidas, y probablemente de aspectos sustanciales del proyecto. *Traduttore traditore*, a pesar de las apariencias, e incluso de lo que él mismo creía, Williams no era un seguidor de Le Corbusier sino de su personal interpretación de sus ideas. Reinterpretada como objeto la obra es en este sentido un producto de ambos, imperfecto y ambiguo.

Que Le Corbusier no reaccionara ante el cambio es explicable. Luego de tantos años de idas, venidas y desengaños, el programa original había perdido totalmente su sentido y para él mismo la casa se había convertido en un objeto aislado y lejano.

12. El turno de Simón Ungar

Amancio Williams dejó de hacerse cargo de la obra cuando se estaba construyendo la losa correspondiente al nivel de dormitorios. Simón Ungar era un joven arquitecto a quien en capítulos anteriores hemos visto vinculado al grupo Austral. También lo hemos mencionado integrando el equipo proyectista del Plan de Mendoza “encabezado por Le Corbusier”, y fue director de la revista *Tecné*, un particular intento de ampliación de las consignas vanguardistas del grupo.

Como su antecesor, Ungar se sentía orgulloso de dirigir una obra que en marzo de 1952, cuando se comunica por primera vez con Le Corbusier, ya suscitaba la atracción de una “legión de estudiantes y de arquitectos que se dirigen a La Plata para ponerse en contacto” con una expresión tangible de las ideas del Maestro.⁷⁴

⁷⁴ FLC.

Durante ese año Ungar impulsó la realización de la obra con un buen ritmo que hizo entusiasmar a Curutchet: “Desde que él tomó a su cargo la dirección técnica de la obra su marcha se transformó por completo. La fecha de terminación no será antes de abril o mayo”.⁷⁵

Más cauto, Ungar suponía que estaría concluida en junio. En los tres primeros meses de ese año había concluido el hormigón, la mampostería, la instalación de gas, electricidad y calefacción. Para ello había “tenido que introducir modificaciones de forma en las habitaciones, el equipamiento sanitario, las carpinterías y otros detalles. Pero las he realizado conservando los principios esenciales, su sentido”.⁷⁶

Conservación al menos discutible. Algunos cambios fueron bien recibidos. Por ejemplo el agregado de la pequeña escalera caracol que, diseñada por Tessler, comunica el nivel de *hall* de acceso con el lavadero. También los ondulantes escalones hacia la rampa, o el ingenioso dispositivo del portón basculante que permite el giro sobre una superficie inclinada. Le Corbusier había indicado rodear los sanitarios con muros bajos, proponiendo un estilo de uso de los mismos poco frecuente en Argentina, pero Ungar, seguramente a instancias de Curutchet, los construyó hasta el nivel de cielorrasos, eliminando la sensación de continuidad espacial.

En el nivel de dormitorios tuvieron lugar otros cambios, que no fueron del agrado del cliente. Probablemente para recuperar algo de aquella sensación Ungar construyó un parapeto en el lugar del muro que separaba el llamado dormitorio auxiliar del vacío sobre el *living*; y a su vez en lugar del parapeto que funcionaba como cabecera de la cama del dormitorio principal colocó una suerte de *brise-soleil* vertical móvil.

Durante este período las dificultades continuaron. Curutchet comenzó a sospechar procedimientos poco claros por parte de Ringuelet bajo el amparo del director de obra, y de esas sospechas pasó a iniciarle acciones legales hasta expulsar al primero de la obra. En cuanto al segundo, su opinión se modificó radicalmente, atribuyéndole la responsabilidad por nuevos retrasos y por inconvenientes en la construcción, y en particular en las aislaciones hidrófugas. También en este caso las relaciones con el director de obra se deterioraron, hasta que Curutchet decidió interrumpirlas, e impedir a Ungar la entrada y cualquier tipo de vinculación con ella.

⁷⁵ FLC.

⁷⁶ FLC E1 17 217-218.

13. Con el último impulso

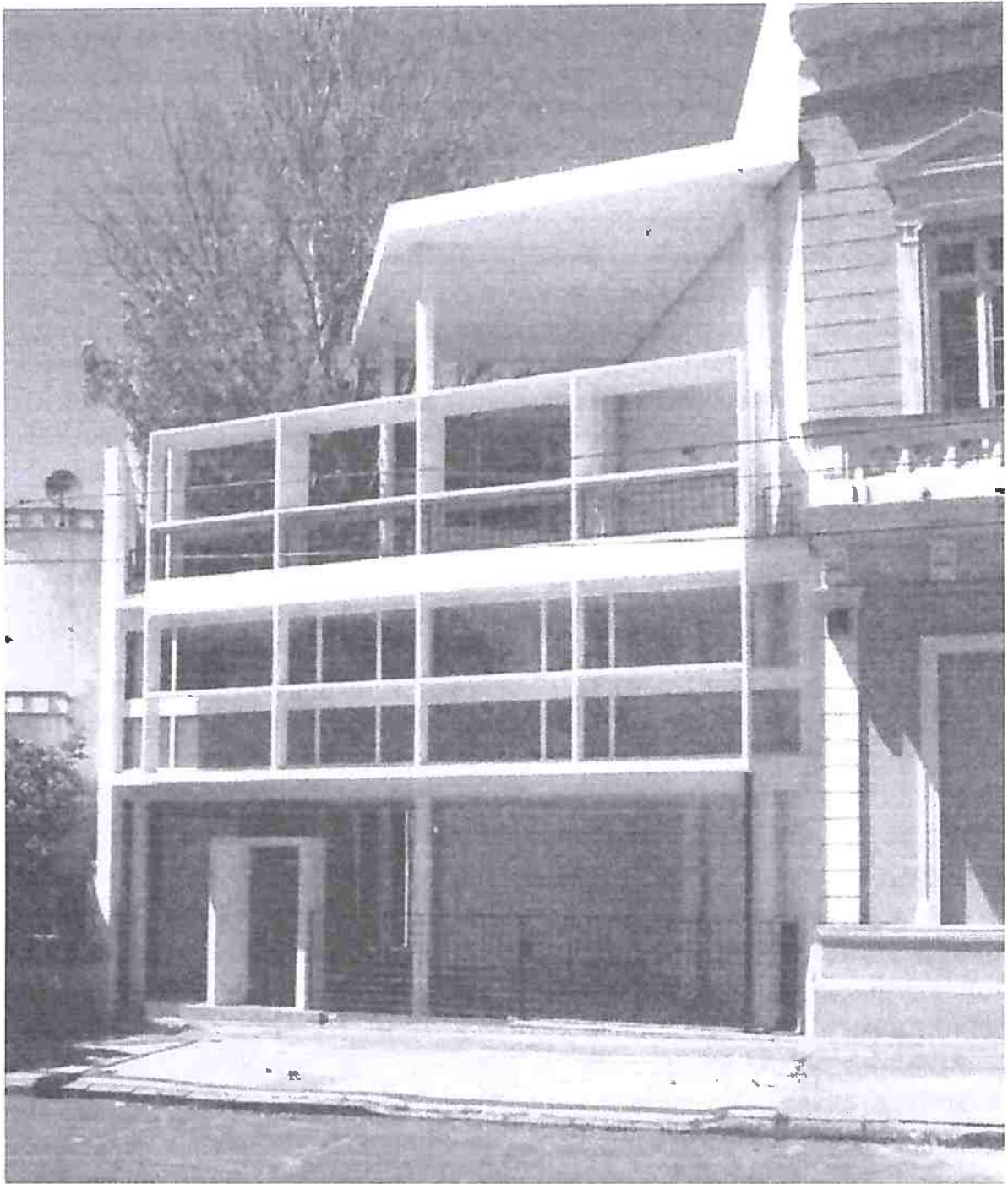
Ungar conservó su posición en la obra al menos hasta la segunda mitad de 1953.

En julio de ese año viajó a París y visitó a Le Corbusier el señor Mangano, quien estaba a cargo de la ejecución de la obra, y a través suyo el director de obra pidió indicaciones acerca de los colores con que la casa debía ser pintada. El 26 de octubre Le Corbusier respondió: los muros laterales, así como la cara externa de la cocina y los dormitorios, la caja de escalera, los volúmenes de los baños y las columnas debían ser blancos. Sobre este fondo algunos muros plenos como las caras interiores de los dormitorios más pequeños se pintarían de color azul claro; los pisos serían marrones; y en ambas plantas debían distribuirse según sus especificaciones acentos de color rojo vivo en algunos paños de pequeña dimensión.

Probablemente a causa de la acentuación de sus desavenencias con Ungar esas indicaciones nunca llegaron a Curutchet. A instancias de Le Corbusier, Pablo Curatella Manes y su esposa, la pintora Germaine Derbecq, fueron a visitar la casa, y a mediados de diciembre le transmitieron sus principales impresiones. Por el tono de la descripción es evidente que los Curutchet estaban tratando de terminar la casa coordinando por sí mismos las tareas. El médico había contratado al ingeniero Valdés para administrar este último tramo de los trabajos, se hacía asesorar por Saraillet en numerosos detalles, y se apoyaba en el entusiasmo de sus hijas por instalarse lo antes posible. Los Curatella consideraron que su amigo debía dar indicaciones en varios aspectos y le comentaron que para definir los colores Curutchet había solicitado ayuda a un "joven pintor".⁷⁷

El joven pintor era Alfredo Hlito, uno de los miembros más destacados del grupo "Arte Concreto", liderado por Tomás Maldonado. Al mismo grupo estaba vinculado también Enio Iommi, el no menos joven escultor

423a ⁷⁷ Germaine escribió a Le Corbusier: "Aquí tienes los tres temas que nos presentan las señoritas Curutchet: 1. Demasiada luz y sol en las habitaciones y sala de consulta. ¿Qué habría que poner?: ¿persianas de tejidos?, ¿persianas?, ¿cuál es tu idea? (Ya que ellas están dispuestas a hacer lo que tú digas; admiración total); 2. Para la rampa se están devanando los sesos para saber cómo ellos van a hacer el recubrimiento del suelo (temen los resbalones) y también el color; 3. En cuanto a la pintura están dispuestos a comenzar, pero no hay nada decidido. Le pidieron un proyecto a un joven pintor local (parece que tú no habías respondido a su carta), pero entretanto el empresario dice que él tiene un proyecto que tú le habías enviado. No saben qué hacer. Según lo que pudimos saber el proyecto del pintor está en tonos camafeos, azul, azul gris [...]. Con el cielo azul de Argentina (de un azul muy distinto) ¿es esto lo que habría que hacer? Por otra parte parece que tu proyecto es con colores vivos que a nuestro parecer reforzarían las dimensiones, los volúmenes y sus profundidades. Pero comprendo que el joven pintor no se anime a lanzarse a una aventura tan difícil. Sólo Le Corbusier podría hacerlo". FLC.



Le Corbusier, casa
Curutchet, La Plata.

a quien los Curutchet habían pedido una pieza para colocar en la planta baja según las indicaciones de los planos originales. La respuesta de Le Corbusier deja en claro su posición respecto de la “síntesis de las artes”, en un momento en que el tema constituye uno de los tópicos en debate en el seno de los CIAM.

Mi casa está terminada en sí misma —escribe con su habitual arrogancia—; no le hacen falta una escultura en alguna parte como “para terminarla”. Que el Sr. Curutchet ponga algunas piedras, o algunos de los admirables fósiles del Museo de La Plata. O algunas urnas del Chaco, o algunas estatuillas modernas aceptables, si las tiene. Pero todo esto debe ser considerado como mobiliario y no como arquitectura. Lo mismo vale para la escultura “en cinta de papel desenrollada” [en alusión a la pieza de Iommi]: exijo que no complique mi arquitectura. Si tal escultura existe y está bien hecha seguramente encontrará su lugar en la casa como objeto pero, lo repito una vez más, de ningún modo como arquitectura.⁷⁸

En 1954 la familia se instaló en la casa. Muchos detalles continuaron provocando preocupaciones y obligando a buscar soluciones. Algunos eran de poca importancia, como la constante caída de suciedad sobre el *living* desde el piso del dormitorio principal, o la imperfecta colocación de los tarugos de algarrobo del solado del primer piso. Otros resultaban más graves y de solución onerosa: buena parte de las instalaciones sanitarias tenían constantes pérdidas, la lluvia se filtraba por los dinteles de las ventanas, y debía ser recogida con baldes en la planta baja cuando caía desde un imperfecto drenaje de la terraza jardín.

Acosados por un ininterrumpido peregrinaje de estudiantes, arquitectos y curiosos; demasiado expuestos a las miradas desde la calle, los Curutchet nunca dejaron de sentirse viviendo en una pieza de museo. Y no pasó mucho tiempo hasta que el médico tuvo que volver a dedicar más atención a sus actividades en Lobería. Con el derrocamiento del general Perón en 1955 y a partir de los cambios político-económicos impuestos por la Revolución Libertadora Curutchet recuperó el control de la propiedad, cuya administración volvió a hacer necesaria su presencia en la zona.

De todos modos, a pesar de los inconvenientes pasados, de los defectos de construcción, y aunque su vida en la casa fue menos intensa de lo que había imaginado, nunca dejó de manifestarse fascinado por la obra de arte que había contribuido a plasmar. El último testimonio de su relación

⁷⁸ FLC.

con Le Corbusier es una carta que le escribió en 1957, en pleno uso de la casa, a diez años de haber comenzado sus tribulaciones. La concluye del siguiente modo:

La jerarquía de la obra fatigó los cerebros. La excesiva buena fe del propietario, permanentemente ausente, no llegó a ser comprendida ni respetada por todos. El hombre común ve en el ingenuo una oportunidad. Pero, mil veces antes, el candor que la bellaquería. “Es preferible ser engañado que desconfiar”, como escribió Séneca. Junto a la alegría de vivir, hay un asco de vivir. [...] La obra es visitada por estudiantes y profesionales. [...] El público general va comprendiendo cada vez más esta obra que a muchos les pareció tan extraña al principio. Esta es “la casa de Le Corbusier”; me honra ser el propietario. Así lo digo y quiero que se repita. Ud. puede hacer cualquier indicación que será cumplida y agradecida. Es y seguirá siendo su casa.⁷⁹

⁷⁹ También propone como solución a la necesidad de un tamiz solar y visual un sistema de doble banda de cortinas de tela deslizantes. Para hacer antideslizante la superficie de la rampa sugiere generar una textura de buñas transversales. FLC E1 17 229.