

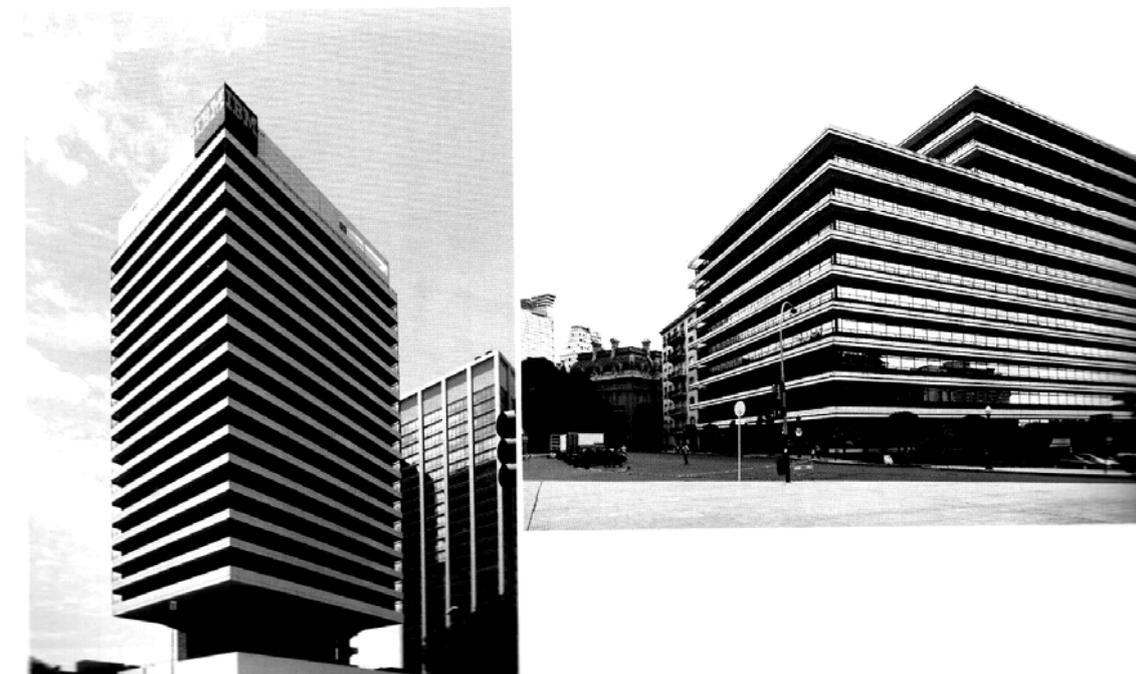
LAS MATEMATICAS DE LA TORRE IDEAL

*Sobre las columnas dobles de las torres residenciales en Mario Roberto Alvarez
Por Pablo Guiraldes.*

Para el observador atento, el perfil edificado de la zona norte de Buenos Aires presenta características muy peculiares. Viajando en tren desde el Tigre hacia Retiro, en el horizonte construido de la ciudad se alternan, al principio del recorrido, la suburbana horizontalidad de innumerables casas y edificios bajos con repentinas y rítmicas pulsaciones verticales de torres residenciales que se concentran alrededor de las estaciones. Ya más cerca de la capital, los grupos de torres y la alfombra de residencias de uno o dos pisos se alternan con paredes de edificios de doce a quince pisos que se alinean sobre las largas y agitadas avenidas que serpentean paralelas al ferrocarril. Acercándonos a la estación Belgrano, el perfil se eleva en forma abrupta y definitiva, y la horizontalidad de los viejos suburbios es reemplazada por la inexorable presencia de una muralla edificada que sigue subiendo en altura, lenta pero constante, hasta el centro. Este perfil edificado es un continuo que da su peculiar y sostenido carácter a las calles y avenidas de los barrios céntricos. Es, al decir de Mario Gandelsonas, el *datum* sobre el cual se apoya la figura destacada de las torres, que perforan insistentemente este horizonte. En diferentes variaciones de temas que confieren su carácter e identidad a la ciudad, los edificios de departamentos entre medianeras conforman esta muralla de entre doce y quince pisos de alto que se desarrolla a lo largo de Libertador, Cabildo, Santa Fe,

Las Heras y Figueroa Alcorta. Aquí y allá, gracias a los beneficios otorgados por distintas generaciones de códigos de edificación, aparecen las esbeltas torres –en una gran mayoría residenciales–. Las torres vienen apareciendo en oleadas y agrupaciones, que a su vez representan los sucesivos periodos –y los barrios– en los que la prosperidad económica alentó a los inversores inmobiliarios a ir un poco más allá de la media, a crear esos edificios distintos y distinguidos que todos miramos y admiramos –o no–. Las torres son la aristocracia de los barrios, las protagonistas –a veces no tan aceptadas– de ese Olimpo reservado para los más altos, los más poderosos, los más sofisticados y claramente arquitectónicos. Discutidas y hasta rechazadas, pero siempre conspicuas. También forman el perfil reconocible de la ciudad desde ciertas distancias, y nos orientan en el gran campo perceptivo que es la metrópoli: son los hitos de Kevin Lynch. [1]

Dentro de este contexto, el conjunto de la obra de Mario Roberto Álvarez representa un momento –largo– y un lugar –extenso– de la arquitectura argentina y en especial porteña. Es un conjunto de edificios que se destaca del resto de las torres en esta franja. No se trata solo del aire elegante y controlado de su composición clásicamente tripartita –y a la vez dentro del canon moderno– ni de la articulación meticulosa de sus vacíos y llenos, o de sus remates



contundentes y definidos. Estas torres de Álvarez tienen algo que las caracteriza, y que las asemeja entre sí: casi todas –las mejor logradas sin duda– tienen en sus perímetros columnas dobles, o que semejan serlo.

La razón por la que Álvarez parece haberse inclinado por el recurso de las columnas dobles en estas obras es el enigma a resolver. [2] La tesis de este artículo es que las columnas dobles son parte de la respuesta a una serie de relaciones entre programa, estructura, envolvente y arquitectura interior, en el contexto de la arquitectura residencial en altura de Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XX. Álvarez expresa en sus obras una visión de la arquitectura residencial desarrollada en sus soluciones de implantación y articulación con la calle y el espacio público, una serie acotada y rigurosa de recursos en planta, y un repertorio claro y legible de elementos de arquitectura y composición. El arte sutil de construir la ciudad, un edificio a la vez. En esta ciudad, desde alrededor de 1960 hasta nuestros días, es cuando y donde Álvarez desarrolla y perfecciona la mayor parte de los ejemplos que vamos a estudiar. Y en este lugar y período, las condiciones de producción de edificios de vivienda colectiva con fines comerciales son peculiares y, como es de esperar, restrictivas. Elementos tales como muros cortina, hormigón a la vista con acabado perfecto, o elementos de fachada complejos, si bien posibles

técnicamente, son muy costosos y disminuyen la rentabilidad de los proyectos. A su vez, requieren muchísimo ajuste y precisión, que la economía de estos edificios no siempre permite financiar. Y más aún, no se adaptan bien a la complejidad de su programa. Distintas clases de locales requieren diferentes cantidades y proporciones de aberturas para regular la iluminación y ventilación, para filtrar el clima y para lograr distintos efectos espaciales. El clima y el estilo de vida requieren expansiones exteriores para algunos locales, no para otros. La retícula estructural, compuesta de vigas columnas, vigas y losas, constituye una trama espacial compleja cuya relación interna y con los demás elementos del sistema puede ser de difícil control. Aquí es donde se evidencia el esfuerzo de Álvarez para equilibrar sus aspiraciones de elegancia y solvencia arquitectónica con la economía de construcción, ajuste a las necesidades y limitaciones del mercado inmobiliario –en varias décadas distintas– y la posibilidad de sistematizar de un modo replicable soluciones proyectuales y técnicas. ¿Cómo lo hace? Con sutiles variaciones de dos o tres sistemas estructurales-estéticos que se alternan y se vuelven a usar, pero sin repeticiones literales. El hormigón de la estructura estará a la vista, pero se pintará, si fuera necesario, para protegerlo y dar personalidad propia al edificio. El hormigón se puede integrar a los paramentos externos para usarse como viga y cerramiento a la vez, pero no como único recurso. Los



sistemas de fachadas exteriores pueden ser –gracias a este lenguaje estructural y plástico– muros cortinas parciales o totales, ventanas horizontales o verticales de chapa o de aluminio, alternando con paneles tipo sándwich o mampostería, la que podrá ser revocada y pintada, o dejada a la vista. La escala de las columnas es gigante, pero se articula piso por piso con distintos sistemas de cerramiento. El edificio es un volumen puro, pero los tratamientos de las plantas bajas y los remates establecen en todos los casos composiciones tripartitas de fuerte lectura. Y, siempre, las columnas dobles hilvanando el perímetro, apuntando hacia lo alto, unificando la lectura de cada uno de los edificios y de todos como conjunto. Al dotar al perímetro de una trama semirregular con un acento vertical muy definido, y al mismo tiempo ensayar distintas combinaciones con el uso del relieve y la articulación de superficies, Álvarez consigue la flexibilidad necesaria para evitar caer en combinaciones anodinas, y logra desarrollar un lenguaje tanto reconocible como propio.

LAS OPCIONES

“Es cierto que los arquitectos de la mayoría de los edificios que se elevan hoy día hacen uso del simple principio de una estructura de hormigón o acero revestida en alguna forma de muro cortina... Pero las cualidades arquitectónicas de muchos de estos edificios son tan pobres que uno está forzado a preguntarse si con la mera aplicación de un sistema aparentemente lógico, los aspectos esenciales de la buena arquitectura no están siendo descuidados. En efecto, hay una tendencia entre arquitectos, siempre que el programa lo permita, de escapar de la simple estructura con paneles hacia alguna forma de estructura que permita al edificio una mayor flexibilidad plástica, y que otorgue a sus formas una mayor densidad.”
Alan Colquhoun. (3)

Dentro del paradigma moderno de estructura independiente y fachada libre, y después de muchos ensayos realizados por los maestros y sus sucesores en distintos países antes y después de la Segunda Guerra Mundial, se pueden definir las siguientes configuraciones básicas:

1- Columnas despegadas del perímetro ubicadas en el interior de la planta, que liberan la envolvente y permiten distintas soluciones de fachada libre.

2- Columnas y vigas ubicadas en un mismo plano del perímetro, y que se superponen e intercalan con la envolvente. La envolvente adquiere el carácter de panel de relleno.

3- Columnas sueltas exteriores, sosteniendo un volumen puro, con la trama de la fachada ubicada por detrás. En este caso, la superficie de cierre puede ser tratada como alguna variante de las anteriores, a veces como *curtain wall*, otras como sistemas mixtos de aberturas y paños ciegos.

Álvarez alterna entre las tres variantes en su obra residencial.

(Hay otras, pero estas tres son las más utilizadas en nuestro medio y por MRA y asociados.) La primera se corporiza en su repertorio con los diversos y refinados tratamientos exteriores que le conocemos, el más representativo de los cuales es el de bandas horizontales sólidas intercaladas con paños abiertos o de vidrio, formando balcones-parasoles como en el caso de IBM y American Express, o directamente ventanas alargadas como en el caso de French 3155. También hay, en la obra de Álvarez, numerosos muros cortina

que representan esta opción. En la segunda variante estructural que mencionamos, aquella de la estructura como jaula que se ubica en el mismo plano que el perímetro exterior, esta siempre se consideró dentro del modernismo como una solución “impura” o de compromiso, dado que impide la libertad, tanto de la planta como de la elevación que propugnaba el canon moderno. La plasticidad de los ejemplos constructivistas que le dieron su primer impulso dejó paso a repetitivas grillas rellenas con cerramientos de poca expresividad, que abundan en las metrópolis de todo el mundo. Álvarez realizó varias obras con este sistema de retícula a la vista en el mismo plano que los muros (por ejemplo: Virrey Loreto y Arribeños, 1961-1964), y, a pesar de que los resultados son bastante refinados, lo abandonó paulatinamente una vez que desarrolló nuestro favorito: el de las columnas dobles sobresalientes formando grillas semirregulares. Una tercera opción sería la jaula estructural libre por afuera y la carpintería por dentro, con columnas que sostienen el volumen edificado mediante vigas que perforan la envolvente. (Teodoro García y Villanueva, descrito más abajo.) Álvarez rechaza una versión pura de estas dos últimas opciones y opta por una variante intermedia, donde la grilla estructural es externa y se ubica en el mismo plano que el cierre perimetral, pero con las columnas sobresaliendo de este plano hacia afuera, no totalmente exentas. Acepta lidiar desde su arquitectura con las tensiones plásticas y estructurales de este sistema, y en este intento termina por producir un conjunto de edificios que se destaca por lo coherente, lo elegante y por sus enigmáticas variaciones dentro de un conjunto acotado de temas.

Por la altura y volumen de los edificios que estamos estudiando –torres de entre quince y cincuenta pisos de altura–, las columnas perimetrales tienen que ser de un porte importante. El resto de la carga se soporta por el o los núcleos verticales de circulación o húmedos, y por algún tabique portante aquí y allá.

Manejar en el aspecto plástico unas pocas columnas grandes expresadas en el exterior es dificultoso, y pone un acento muy fuerte en la estructura. No es un desafío que los modernos rechazaron, pero las soluciones no siempre son felices. La manera más potente y expresiva de realizar esto –como ya dijimos– es permitir que las columnas se separen del volumen, pero esto es complicado y costoso, y obliga a expandir hacia afuera el perímetro del edificio, lo que muchas veces está limitado por el código.

Una grilla de columnas más esbeltas intercaladas con paños de vacíos y llenos en un mismo plano –la versión 2– es difícil de controlar plásticamente, y es más probable que si se repite el recurso en una misma ciudad en varios edificios que se pueden percibir simultáneamente en el perfil urbano, el resultado sea agobiante. La conciencia de estar desarrollando un repertorio obliga a considerar la creación de un “kit” de partes y sus combinaciones como un aspecto importante del ejercicio. Mario Roberto Álvarez decide, por lo tanto –a juzgar por la cantidad de obras resueltas de modo similar–, recurrir a las columnas dobles, o en su defecto, a grandes columnas articuladas en planta con planos entrantes y salientes de modo que se vean como más esbeltas y livianas. Los demás elementos del volumen y la envolvente exterior se manejan de manera que establezcan en los distintos tramos de la composición sucesivos contrapuntos horizontales con las columnas, consiguiendo así una

serie de expresivas y controladas relaciones de relieve, luz y sombra, materialidad y color.

Las tramas que organizan la composición en planta de los distintos segmentos verticales del edificio –generalmente, como dijimos, una controlada composición tripartita–, y del sistema estructural en vertical, son semirregulares, lo que contribuye a resolver unidades residenciales y locales de distinto tamaño y categoría y a controlar la aparición en el plano de núcleos verticales y de locales sanitarios. Mediante este sistema estructural y plástico, Álvarez resuelve numerosos edificios residenciales en cuyo exterior conviven ventanas horizontales y verticales, paños vidriados de piso a techo, balcones corridos y proyectados, vanos ciegos, todos ellos unidos coherentemente por las omnipresentes columnas dobles o articuladas.

“La trama estructural ha sido el catalizador de una arquitectura; pero uno debe notar que la estructura también se ha transformado en arquitectura, y que la arquitectura contemporánea es casi inconcebible en su ausencia. Así, uno recuerda innumerables edificios en los que la trama está expresada aunque sea estructuralmente innecesaria; uno ha visto edificios donde la trama parece estar presente cuando no lo está... Podría ser justo decir que la trama ha venido a tener un valor para la arquitectura contemporánea equivalente a aquella de la columna para la Antigüedad clásica o el Renacimiento. Como la columna, la trama estructural establece en todo el edificio un módulo, con el que todas las partes están relacionadas, y, como el tramo de bóveda de la catedral gótica, establece un sistema al que todas las partes se subordinan.” Colin Rowe. [4]



Teodoro García y Villanueva (1966)



bertador esquina Basavilbaso (1970-1973)

Si lo llamamos "palladiano" o "neoclásico", quizás ofenderíamos a Álvarez, quien es un celoso defensor de su identidad moderna. Pero no hay duda de los potentes paralelos que presentan –salvando la distancia en tiempo y espacio, y la diferencia en altura– los desarrollos de Álvarez y varias estrategias geométricas y compositivas de Palladio: retículas semirregulares en planta y su impacto en el volumen edificado y las elevaciones; composiciones de cuerpo principal y pabellones, tensiones entre la dirección del eje principal y el transversal. Colin Rowe abrió este camino de análisis cuando estableció paralelismos y contrapuntos entre Palladio y el primer Le Corbusier en uno de sus más conocidos ensayos. En el caso de las torres de Álvarez, hay paralelismos semejantes, y que podrían ser estudiados en un análisis similar que con modestia sugerimos explorar. [5]

Por otro lado, las columnas dobles combinadas con distintas versiones estratificadas de *loggias*, cierres murarios, balcones y ventanas, son comparables a numerosos ejemplos clásicos de todas las épocas, en los que fueron usadas como recurso para articular en forma expresiva la envolvente de un volumen compacto en un contexto muy caracterizado.

LOS EJEMPLOS

"El concepto de simple es muy complicado... Cuanto más simple parece, tanto más complicado es el proceso. Una cosa que se ve uniforme y continua resulta un despropósito constructivo."

E. Souto de Moura. [6]

"Todo arquitecto se debate hoy entre dos conceptos de arquitectura. Por un lado, la arquitectura parece consistir en obras de arte únicas, la creación de una sensibilidad individual. Por otro, es percibida como perteneciendo a la esfera de lo público, donde la sensibilidad privada está bajo el control de 'técnicas' en el sentido más amplio de esa palabra." Alan Colquhoun. [7]

El primer edificio –al menos en la obra completa publicada en 1993– que muestra el recurso de columnas externas apareadas es el **Bank of America de San Martín y Perón (1963)**. No es residencial, y ni siquiera es una torre. Pero los intentos plásticos están ahí. Las columnas sobre la calle Perón, externas y sobresalientes, están apareadas en dos grupos, con un tercer elemento estructural invisible, escondido dentro de la medianera. Cada una de las columnas del par, a su vez, está articulada en planta mediante dos cordones verticales que sobresalen y las hacen más esbeltas aún. La horizontalidad de las losas de hormigón se equilibra con una retícula de ventanas de piso a techo. Al no tener columnas sobre la calle San Martín, las dos cajas que forman la composición parecen flotar, creando una tensión visual entre la dirección longitudinal del edificio y la transversal de este sistema estructural de columnas dobles. La tensión transversal es reforzada, justamente, por este empuje del plano central de las columnas. Las bandas horizontales de las losas también establecen un contrapunto con la verticalidad de las columnas. La solución estructural de las columnas exteriores no es estructuralmente pura porque el edificio no es exento, sino que en realidad comparte medianeras en dos de sus lados. Del lado contrario a la fachada sobre Perón, el núcleo vertical cumple funciones estructurales y no hay rastros ni pisada de columnas, como sería de esperar por la aparente

simetría del edificio. Como dije antes, la habilidad para sortear situaciones impuras es la excepción que prueba la potencia de la regla que Álvarez comenzó a redactar con este edificio.

El tema de un volumen longitudinal en una relación contrapuntual con la tectonicidad transversal de las columnas dobles reaparece en **Teodoro García y Villanueva (1966)**. Enfatizando la tensión de los elementos, la planta del volumen construido –de proporción cuadrada– se transforma en cruciforme mediante el recurso de proyectar un volumen de balcones y zonas de estar, y las columnas, que están ubicadas en la dirección transversal, están totalmente separadas del volumen, unidas a este por vigas que parecen tirar hacia afuera. Este es quizás el caso más literal de este sistema –columnas totalmente exentas y separadas del volumen edificado– que Álvarez realiza en épocas en las que el hormigón a la vista alternando con paños vidriados y ladrillo visto era un recurso favorito de muchos arquitectos. Pero también en esta torre aparece otro recurso que luego veremos repetido con variaciones, es la banda horizontal de mampostería u hormigón, sobre la que se apoyan ventanas horizontales o que también, ocasionalmente, se puede transformar en la baranda de un balcón.

Este recurso, suerte de contrapunto entre dos sistemas (soportante y soportado-cerramiento) con direcciones visuales que se mantienen en un equilibrio tenso y dinámico, se transforma, de aquí en adelante, en el medio para asegurar la elegante y liviana plasticidad de las torres. Las columnas dobles encuentran su *partenaire* ideal en las bandas horizontales de ventanas y paños ciegos. El ladrillo visto, por su pesadez y su articulación en pequeñas piezas, no contribuye a esta tensión donde las horizontales se expresan mejor en materiales

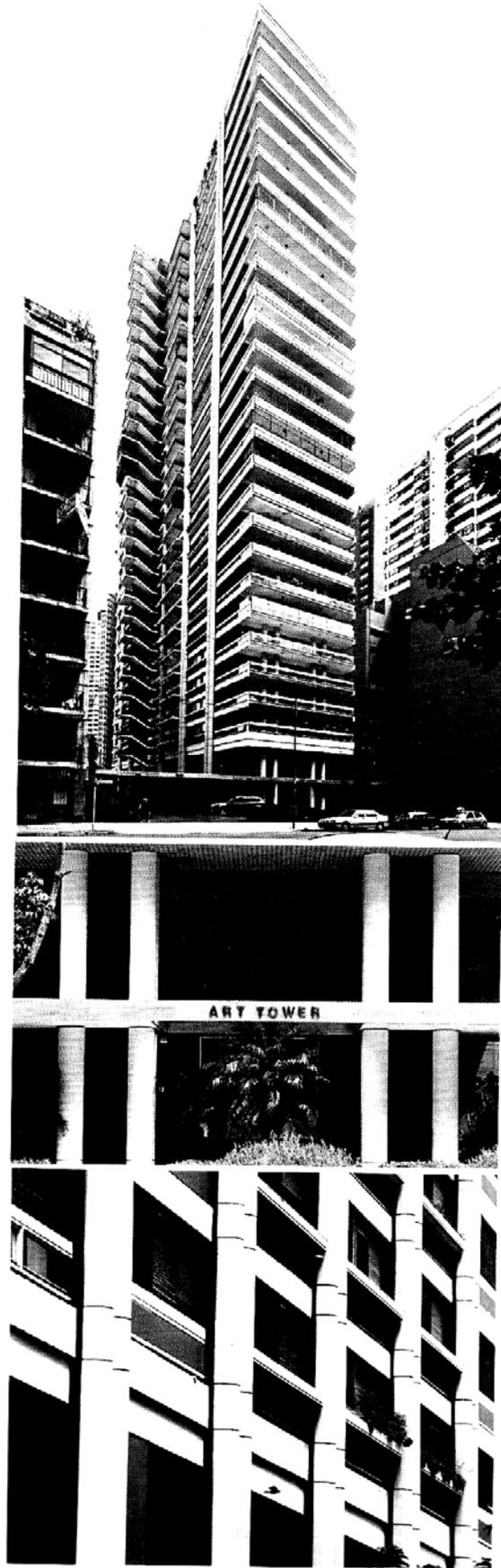
monolíticos o de expresión superficial continua, y Álvarez lo abandona en las torres que siguen.

Un caso de extrema tensión longitudinal-transversal es **Libertador esquina Basavilbaso (1970-1973)**, un edificio ubicado en un terreno en esquina largo y delgado, donde la fuerza visual en dirección longitudinal la ejerce el volumen edificado en sí, con un voladizo sobre la entrada de casi dos niveles de altura. La tensión transversal de las columnas dobles –en este caso estriadas– se refuerza con el agrupamiento de dos pares de columnas que establecen un ritmo semirregular, a la vez que reciben el registro de los núcleos verticales. En **Libertador Plaza, de Libertador 2140 (1969-1973)**, esta tensión longitudinal del volumen se refuerza y enriquece con la aparición en el frente del edificio de balcones corridos en sentido transversal, que proyectan hacia el frente la espacialidad de los estares de los departamentos, a la vez que apuntan hacia los laterales mediante la horizontal blancura de las losas. Las columnas dobles se desarrollan en los laterales; están articuladas en tres, con los laterales sobresaliendo; el plano recedido central a la vez está pintado de oscuro para reforzar el efecto de columna doble, vertical y esbelta. Como ocurre en Libertador y Basavilbaso, hay dos pares agrupados de columnas en los laterales que enriquecen el ritmo y están a su vez coordinados en planta con las cocinas de dos de los departamentos. Una peculiaridad de este edificio es la columna central en la fachada del frente, que engarza los balcones, aunque representa una ruptura de la ley compositiva del edificio.

En **Art Tower, de Coronel Díaz 2142 (1989-1991)**, Álvarez recorre temas similares, pero en este caso los balcones se proyectan aún con más potencia, y las columnas en el frente que los engarzan son dos.



Libertador Plaza, de Libertador 2140
(1969-1973)



Más masivas que las de los laterales, están articuladas en las dos direcciones. Esto produce una curiosa estabilidad espacial en el área de acceso, casi como un tetrástilo.

Coronel Díaz esquina French (1981-1986) tiene la planta de proporción más cuadrada. Nuevamente las columnas del frente se despegan en el acceso pero luego se integran a la fachada del frente. En este caso hay una peculiaridad que lo destaca de los demás ejemplos: las columnas que se alinean en los laterales son *realmente* exentas, son *realmente* dobles, están *realmente* separadas del volumen y son de planta circular. Un ejemplo puro de la idea que hilvana todos estos ejemplos. Los dos pares de columnas que engarzan los pisos del frente y el fondo, en claro contraste con las laterales, son de planta cuadrada. Lo curioso es que las columnas laterales, al ser de planta circular, neutralizan en gran medida aquella tensión transversal que notamos en los otros ejemplos y que era producida por el empuje visual del sector medio de las columnas o el espacio entre ellos. Un poco de esta tensión subsiste, en delicado balance, producida por el apareamiento de las columnas y por la hendidura entre los pares de columnas. Las losas de los balcones corridos del frente y contrafrente presentan una línea horizontal que dobla la esquina sin articularse, por lo que nuevamente se modera el efecto de tensiones longitudinal-transversal. Los toldos que se utilizan para dar sombra a los balcones aparecen controlados expresivamente por la fuerza horizontal de las losas.

Panedile 1, en Libertador 3734 (1964-1969), inaugura una serie particular y única de proyectos en los que la variación de temas de Álvarez se complejiza y enriquece. Se trata de un gran terreno donde se implanta una composición de tres edificios, dos de ellos semiexentos, y una torre con una clara jerarquía central. La torre ocupa el centro del terreno, flanqueada por los edificios semiexentos, los cuales desarrollan variaciones de los diferentes sistemas constructivos, plásticos y espaciales que ya hemos mencionado. Veamos la torre: por la proporción cuadrada de la planta, no es fácil repetir el tema de la tensión longitudinal transversal; por la proporción y superficie de la torre, hay columnas en los cuatro lados para achicar las luces estructurales. Por lo tanto, las columnas aparecen en todo el perímetro a intervalos regulares. Pero las cuatro columnas ubicadas en los laterales están todas en la misma dirección, estableciendo un fuerte ritmo que comienza a establecer la direccionalidad que Álvarez prefiere. Las columnas del frente se ubican coincidiendo con el plano vidriado que cierra los ambientes propiamente dichos —estares y comedores—, pero por delante de ellas corren balcones en forma de U que crean un potente plano de sombra, estableciendo así la dirección frente-fondo con claridad. La torre tiene un acceso de doble altura, lo que hace más potente su relación jerárquica con los pabellones que la flanquean.

Art Tower de Coronel Díaz 2142 (1989-1991)



Coronel Díaz esq. French (1981-1986)

cuyo nivel inferior tiene un solo piso de desarrollo. Una escalinata completa la sensación de podio clásico, y la planta baja del conjunto resulta, pues –estirando la analogía–, un ágora con la torre como templo principal. Los edificios semiexentos que flanquean la torre están resueltos con el sistema estructural con columnas retiradas que liberan el perímetro, por lo que las columnas de estos edificios no compiten con las de la torre. Los pabellones contienen departamentos de dos niveles, lo que agrega variedad no solo formal sino también de programa. Los balcones de estos departamentos se alternan piso por piso: los balcones en L de las plantas bajas de los departamentos se alternan con balcones que se proyectan hacia adelante en las plantas altas. **Alvear 1491 (1980-1987)** está compuesto por una torre y un edificio semiexento. Primero es interesante notar cómo la potente presencia de la torre y su eje central vertical se apropian del lugar, y el efecto de simetría del conjunto se establece de todos modos, como si el segundo pabellón –inexistente– estuviera presente. A pesar de que la implantación recorre los mismos principios, hay grandes diferencias con el Panedile 1. En este caso, las columnas se agrupan en pares creando un ritmo semirregular, y a su vez cada columna tiene una delgada estría de color oscuro. Las columnas del frente, que son dos pares, están unidas por un paño ciego y oscuro. Esto genera un potente acento vertical al reforzar el paño vidriado central, y también resalta las ventanas en esquina. El frente de la torre presenta una

variante en su estratificación que consiste en la aparición de balcones a partir del piso doce, más o menos. Esta costura horizontal del balcón es la forma de subrayar la altura a partir de la cual la torre supera al edificio semiexento y a los demás edificios del barrio. Los laterales de la torre tienen cuatro pares de columnas estriadas. Hay una cierta ambigüedad en la tensión transversal-longitudinal que ya hemos explicado, dada por la forma en que las vigas de todos los pisos dan vuelta la esquina creando un potente acento angular. La torre, igual que en Panedile 1, se destaca también por la triple altura de su área de acceso.

Por último, en esta serie de conjuntos de torres y edificios semiexentos, aparece **Libertador 4444 (1991-1993)**. La solución para los edificios laterales –pabellones– vuelve a consistir en un fuerte acento horizontal de bandas sólidas sin presencia de estructura en el perímetro. Las columnas dobles solo aparecen en el frente de los pabellones y se entrelazan con los balcones.

Nuevamente, la aparente simetría del conjunto y su ortogonalidad son desmentidas al observar la planta, donde se hace evidente que Libertador corta al sesgo el terreno, creando un espacio trapezoidal de entrada. La solución, al estilo *hotel particulier*, es crear una simetría fuerte en el diseño de solados y cancheros, y apostar a que la potente presencia del edificio principal se haga cargo. La torre, dadas las proporciones del terreno, es más larga en el sentido transversal al eje



de composición, por lo que Álvarez invierte el sistema y coloca sus pares de columnas en el frente y el fondo del edificio. A fin de reforzar esta tensión, ahora girada 90 grados, los extremos laterales del edificio se retiran, creando de esta forma un acento en el sentido transversal. Así también se evita la ambigüedad de las esquinas que observamos en la avenida Alvear. Las columnas en el frente están agrupadas de a dos, con la consabida tripartición en planta, el centro recedido. La cercanía entre las columnas refuerza la percepción de unidad que tienen estos pares, eliminando así la percepción de la torre como una jaula estructural.

El último edificio que ilustra este comentario es la torre **Le Parc**, ubicada en Oro y Cerviño (1992-1995). Por su altura y situación, Le Parc es un edificio exento sin una lateralidad tan definida. A pesar de que mira a Libertador, su posición en el centro de una manzana y la proporción de su planta hacen casi imposible establecer la tensión longitudinal-transversal que observamos en otros casos. Aun así, hay una jerarquía dada por la proporción 5-3 del frente y los laterales. Los cinco tramos del frente y fondo y los tres tramos de los laterales están articulados por columnas dobles-estriadas, que se van afinando a medida que suben. En el frente, dos series de balcones recorren el edificio en su desarrollo, flanqueando las ventanas alargadas del paño central. Esto crea simetrías locales con eje en estos balcones, que reflejan la configuración de semipisos de la planta tipo. Al fin, en los pisos del remate, las partes adelantadas de las columnas se separan definitivamente, dejando un espacio entre ellas –ocupado por ventanas en los últimos pisos– que contribuye a la lectura esbelta del conjunto. Una verdadera éntasis estructural, motivada por la disminución de la carga a medida que suben los pisos. En Le Parc aparecen alusiones sutiles a las torres Art decó de entreguerra, dado que el edificio parece escalonarse en forma piramidal desde la base hasta el remate, que se realiza en dos tiempos.

CONCLUSIÓN

El otro problema que se plantea en el desarrollo del canon moderno del siglo XX es el de la composición de la torre en sí misma, como elemento plástico controlado en todos sus aspectos, y su relación con sus alrededores inmediatos, el perfil urbano y el contexto. Y dentro de este problema, la torre residencial, con sus requerimientos contrapuestos de pureza y articulación funcional, es un caso límite. Las soluciones iniciales de Chicago proveyeron paradigmáticas expresiones de la relación entre estructura y cerramiento, pero eran más bien torpes y poco sofisticadas en aspectos compositivos totales. Muchas eran, en realidad, edificios que intentaban llenar su lote, y sus proporciones distaban de ser esbeltas. Estaban planteadas más bien como edificios entre medianeras con algún retiro lateral o patio.

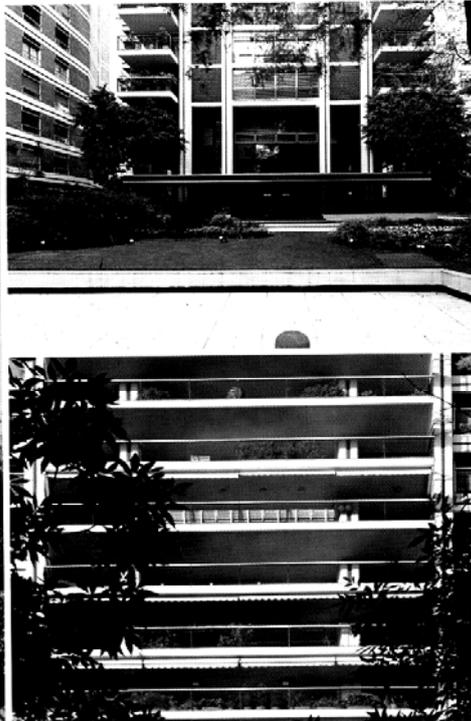
Panedile 1, en Libertador 3734 (1964-1969)

Una línea de desarrollos formales de torres –inmediatamente posterior a Chicago– se enfocó en la estilización del lenguaje clásico. Un edificio que se iba retirando en forma escalonada hacia arriba, estirando de algún modo la tripartición académica en longilíneas acumulaciones de ventanas de proporción vertical en cada segmento, y ubicando en el muro exterior multitudes de columnas, pequeñas ventanas, cornisas y remates. El período Art decó produjo un paradigma compositivo sintético para los rascacielos, que oportunamente se adaptaba a la codificación producida en Nueva York para facilitar la llegada de aire y luz a las cada vez más cavernosas calles de la gran manzana. Las torres escalonadas, con numerosas ventanitas que se unificaban en bandas verticales, y una decoración que aludía, por un lado, a una versión aerodinámica de la modernidad y, por otro, a tradiciones decorativas exóticas, se adueñaron de la silueta de las ciudades. Los rascacielos Art decó se transformaron en sinónimo de “torre” a pesar de los intentos de varios maestros modernos, entre los que Mies van der Rohe y los constructivistas rusos se destacaron por la potencia evocativa de sus intentos. Wright, como bien lo explicó Rowe, intentó siempre una fusión entre estructura, espacio y expresión plástica que lo alejó de soluciones fáciles de emular. Entre nosotros, Amancio Williams creó uno de los paradigmas de edificio en altura con su torre constituida por gigantescas columnas, sosteniendo los pórticos de los que colgaban las bandejas de las losas. La última generación de torres formuladas dentro del modernismo pleno son los prismas que utilizaron alguna variante de la elegante y controlada retícula de pequeñas ventanas desarrollada por Mies, con diferentes variaciones en su relación con la estructura vertical y

horizontal. Pero Mies hizo algo más que refinar un lenguaje estructural y de cerramiento. En su obsesión por soluciones más y más sintéticas, reintrodujo la simetría, o más bien la introdujo al canon moderno. Después de Mies en Chicago, la simetría volvió al repertorio de la arquitectura para quedarse.

En Buenos Aires hay ejemplos de algunos de estos períodos, con variantes que las hacen inconfundiblemente porteñas. La torre Mihanovich representa el período clásico, el Kavanagh el Art decó, y el Comega y el Chacofi las primeras búsquedas racionalistas, usando un ejemplo de cada una de las etapas hasta 1940.

Cuando nos visitó fugazmente, Le Corbusier dejó su profecía-mandato de que Buenos Aires tendría que tener un perfil vertical sobre el río, o si no sería nada. Los jóvenes modernos escucharon, y pusieron tableros a la obra. La posguerra posibilitó la hegemonía cultural y tecnológica del modernismo, lo que a su vez liberó las exploraciones plásticas de muchos jóvenes arquitectos locales que esperaban su oportunidad, entre los que se contaba M. R. Álvarez. El diálogo cultural, técnico y artístico, aun a la distancia, se hizo potente y productivo. Muchas de las búsquedas formales de nuestros modernos se alinearon con exploraciones similares en otros continentes, pero a la vez se adaptaron con éxito a las circunstancias locales. Ya para 1960, las torres modernas se hicieron cargo de la silueta de numerosas ciudades. La Argentina y Buenos Aires no fueron la excepción. Álvarez participó como arquitecto moderno, desde el inicio de su carrera, del desarrollo formal y plástico de la torre como edificio representativo de una modernidad adaptada a la cultura y a la tecnología. Viendo su obra completa es evidente que su actitud frente a este tema



Alvear 1491 (1980-1987)

es ecuménico, dentro de los parámetros de la modernidad exploró casi toda la gama del repertorio, siempre con su impronta personal. Pero también, y esto es lo más interesante en este aspecto, en distintos modos sus torres se relacionan con distintas épocas –anteriores– en la manera en que están implantadas o en su forma de desarrollarse en altura. Se relacionan también con la idea y la realidad de la metrópoli moderna como fenómeno cultural y técnico tanto como con las circunstancias particulares de su contexto. Están implantadas de manera inequívoca en respuesta a su lugar, cada una de ellas. En el caso de las torres que nos ocupan, se puede decir que en sus distintas variantes resuenan vestigios de muchos desarrollos de la idea de torre “porteña” y también universal, que hemos enumerado. Los conjuntos Panedile, Libertador 4444 y el de Alvear evocan el Mihanovich en su composición de pabellón central y dos pabellones menores, y su secuencia espacial; Le Parc se escalona a medida que sube, con resonancias del Kavanagh y otras torres escalonadas. Hay volúmenes puros, composiciones tripartitas en altura, simetrías totales y locales; la tectonicidad aparece expresada por los sistemas de columnas dobles, pero también se percibe claramente la articulación horizontal –en contrapunto– de elementos de escalas mayores y menores: bandas de ventanas, balcones, muros. Hay transparencia y continuidad espacial, pero también hay elementos ciegos muy potentes, así como sencillas secuencias de ventanas y muros de proporción adecuada. Las plantas bajas son resueltas con claridad y aportan secuencias de acceso desde la calle que enriquecen la experiencia espacial y se plantean como alternativa válida a la manzana periférica y el vacío central. Los remates son variaciones de otro tema favorito de Álvarez, y en muchos de ellos aparece una libertad compositiva y geométrica que en su contraste enriquece el conjunto, a la vez que dialoga con los remates porteños de ayer

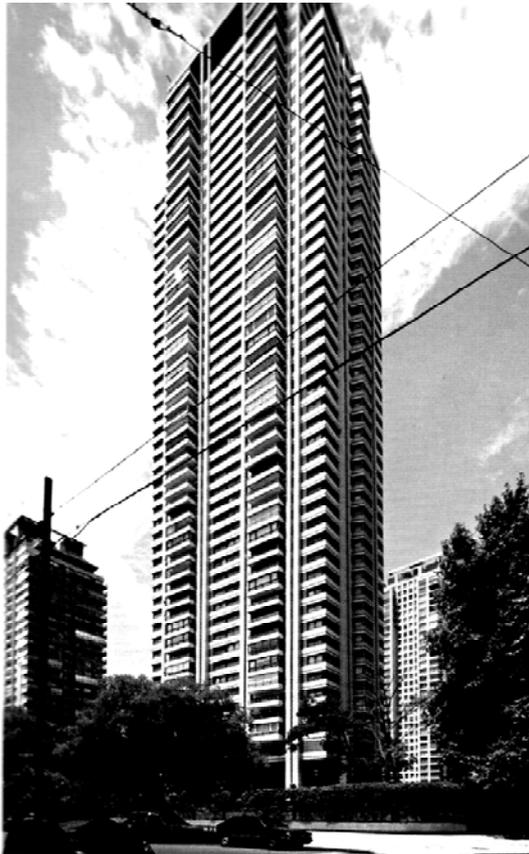
y de hoy. Los conjuntos tripartitos y Le Parc ubican la torre en el centro de una manzana tradicional, ocupando lo que antes se conoció como “pulmón de manzana”. Esta inversión tipológica –el centro lleno en el centro libre, y lo opuesto en el caso del volumen, desarrollo vertical en vez de horizontal– surge por el cambio introducido por el código de edificación de Buenos Aires en las últimas décadas, que consagra y promueve la torre exenta como el edificio en altura por excelencia. Los proyectos de Álvarez colaboraron a cristalizar y consagrar esta inversión radical de la secuencia tipológica y espacial de la ciudad tradicional. El espacio interior de la manzana desapareció, y fue reemplazado por un gran espacio verde perimetral y cercado que, a pesar de ser privado en su dominio y uso, se expone –reja de por medio– a la vista, aunque no al uso, de los transeúntes. La planta baja de las torres, transparente y vacía, es el opuesto a la idea de espacio de transición y filtro visual de la planta baja tradicional. Es la encarnación del ideal corbusierano de la torre en el parque, pero este parque es inaccesible salvo para los propietarios de las torres y sus eventuales invitados.

La acumulación de estas torres sería catastrófica para la ciudad concebida con el peatón como centro, y sin duda contribuiría a disolver la idea de ciudad diversa que precedió al modernismo y que hoy se intenta rescatar. Sin embargo, si solo se trata de alguna torre intercalada como excepción entre las manzanas de los barrios como en el caso de Le Parc, el resultado es un desahogo visual que por contrapunto con el continuo de la ciudad tradicional ayuda a enriquecer la experiencia. La actitud de Álvarez hacia la ciudad es de un diálogo tenso. Sus edificios interpretan en sus propios términos la complejidad de la vida urbana en sus distintas escalas de experiencias y percepciones. La funcionalidad del edificio residencial en su conjunto, y de cada uno de los lugares para vivir que este aún



Libertador 4444 (1991-1993)

{



Le Parc, ubicada en Oro y Cerviño (1992-1995)

no se sacrifican a la pureza de las ideas, sino que ayudan a reforzar, con su tensión compleja, la idea de ciudad contemporánea donde conviven distintos estilos de vida y visiones de la sociedad. El conjunto de las torres de Mario Roberto Álvarez es un ancla alrededor de la cual se enhebran los numerosos ensayos que muchos de sus colegas, en los mismos lugares y al mismo tiempo, han realizado sobre el mismo tema, con un repertorio similar, pero pocas veces con el mismo resultado de conjunto o individual. Al dominar este tema, Álvarez estableció de modo definitivo el carácter de la torre residencial porteña de fin del siglo XX.

"La ciencia de construir, la racionalización de la construcción y el ensamble, aunque son vitales en sí mismos, pertenecen al mundo de la acción literal. Es solo cuando el arquitecto, capturando este mundo, lo organiza de acuerdo con la lógica de las formas simbólicas, que la arquitectura sucede." Alan Colquhoun. [8]

NOTAS

[1] Kevin Lynch: *La imagen de la ciudad*, Gustavo Gili.

[2] Hace más de treinta años, en algún pasillo o aula de la UB, Alfonso Corona Martínez, en medio de una de nuestras habituales divagaciones y sin motivo

aparente, hizo la pregunta-desafío: ¿qué pasa con las columnas dobles de Álvarez? No tuve respuesta entonces para el enigma arquitectónico planteado por Corona, y por mucho tiempo ni recordé esta frase.

Volví a mi memoria en los últimos tiempos, mirando la ciudad por la ventana del tren, porque me llamó la atención la cantidad de torres residenciales del estudio Álvarez que se pueden reconocer a simple vista desde el tren. Y empecé a apreciar la manera en que su conjunto ayuda a dar sentido al perfil de la ciudad en este sector.

Finalmente atribuí esa facilidad de identificación a la constante y a la vez variada presencia de este sutil recurso estructural en casi todas ellas: Las columnas dobles que tanto intrigaban a Corona Martínez.

[3] Alan Colquhoun: *Aspectos literales y simbólicos de la tecnología, Arquitectura Moderna y Cambio Histórico*, Gustavo Gili.

[4] Colin Rowe: *La Estructura de Chicago, Manierismo y Arquitectura Moderna*, G. Gili.

[5] Colin Rowe: *Las Matemáticas de la Vivienda ideal, Manierismo y Arquitectura Moderna*, Gustavo Gili.

[6] E. Souto de Moura, entrevistado por R. Sargiotti, *Summa+* 93.

[7] Alan Colquhoun, ob. cit.

[8] Alan Colquhoun, ob. cit.