

# CARLOS EDUARDO LENCI

Revista de la FAU DOCUMENTOS 47 al fondo  
Director Responsable:  
Editor:  
Secretario de Redacción:  
Diseño y Producción:

Arq. Gustavo Azpiazu  
Arq. Pablo Remes Lenicov  
Arq. Raúl W. Arteca  
Arq. Magdalena Posadas

Curador del presente número:

Arq. Héctor Tomas



Facultad de Arquitectura y Urbanismo  
Universidad Nacional de La Plata



47 al fondo es una publicación propiedad de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata, calle 47 N°162, CP 1900. República Argentina.  
Telefono +54 221 423 6587/88/89/90.  
Fax: +54 221 423 6587.  
E-mail: 47alfondo@gmail.com

AUTORIDADES  
DECANO  
VICEDECANA

Arq. Gustavo AZPIAZU  
Arq. Isabel LOPEZ

SECRETARIA ACADEMICA  
Prosecretaría de Posgrado  
Dirección de Gestión Académica  
Dirección de Evaluación y Seguimiento Académica

Arq. Gustavo PAGANI  
Arq. Sergio GUTARRA SEBASTIAN  
Arq. María Isabel DIPIRRO  
Arq. María Julia ROCCA

SECRETARIA DE EXTENSION  
Dirección de Asuntos Estudiantiles  
Dirección de Vinculación con el Medio  
Dirección Programa de Difusión y Comunicación Institucional

Arq. Gustavo PAEZ  
Viviana IBÁÑEZ  
Arq. Marcelo URRUTIA  
Arq. Cecilia GIUSSO

SECRETARIA DE INVESTIGACION

Esp. Arq. Fabiana CARBONARI

Dirección del Consejo Directivo

Arq. María Laura FONTAN

Programa de Mantenimiento y Servicios

Arq. Jorge OLIVA

CONSEJO DIRECTIVO FAU  
Claustro de Profesores

Arq. GANDOLFI, Fernando Francisco;  
Arq. SAN JUAN, Gustavo;  
Arq. MARSILI, Luciana Ida María;  
Arq. PAGANI, Gustavo Emilio;  
Arq. CASAS, Alejandro Adrian;  
Arq. MAINERO, Juan Lucas;  
Arq. FEDERICO, Carlos Vicente  
Arq. BAVA, Roberto  
Arq. DELUCCHI, Diego Guillermo  
Arq. CRICELLI, Susana Mariel  
Sra. SAMPIETRO, Andrea Laura ;  
Sr. ZOLEZZI, Rubén;  
Sr. MAMANI REJAS, Rafael;  
Sr. GALARZA, Pablo Martín;  
Sra. FERRER, Mariana Andrea  
Sra. MOLTENI, María Cristina

Claustro de Trabajadores No Docentes:

Consejo Superior UNLP  
Claustro de Profesores:  
Claustro de Graduados  
Claustro de Estudiantes

Arq. NIZAN, Guillermo Salvador  
Arq. MEDINA, Ramón Dario  
Sr. DE UGARTE VEGA, Héctor Renaldo

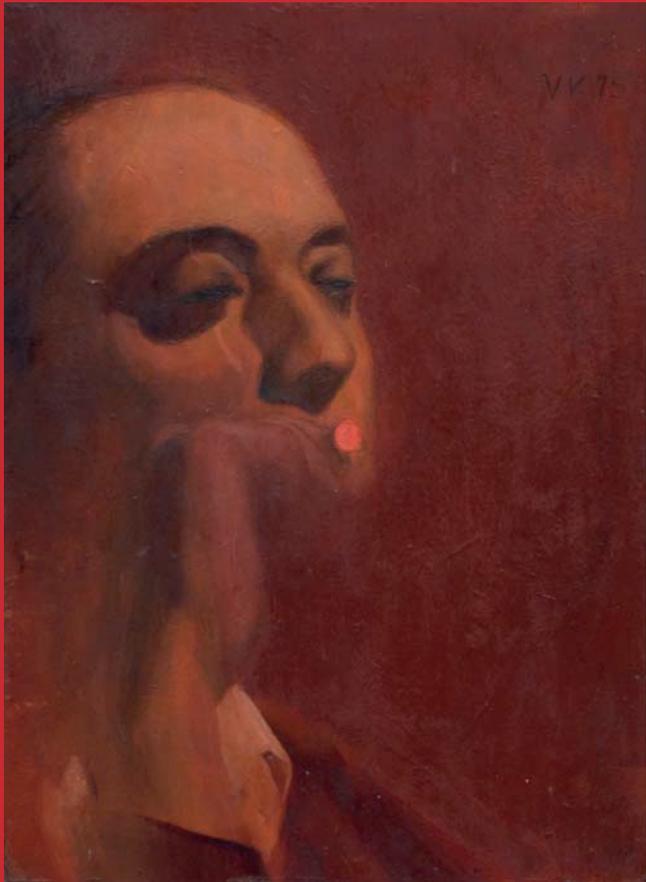


"...en los comienzos de nuestros estudios, todavía no existían indicios de la 'materia' a analizar. Pero él supo nombrarla, hacerla presente, ordenando en forma creciente un panorama que permitió situarnos. Y, por desborde, hacer de la nuestra una facultad". Roberto Kuri

Carlos Eduardo Lenci (Pelado) desarrolló, en sus 44 años de vida (1931-1975), una notable actividad como profesional y como docente en nuestra disciplina, pero como dicha docencia era natural a su manera de actuar, se lo podría considerar como docente de docentes.

Héctor Tomas, curador de esta publicación, es arquitecto egresado de la U.N.L.P. (1968) y ha sido docente en las Facultades de Arquitectura de las Universidades Nacionales de La Plata y Mar del Plata y de la U.C.A.L.P.

Es autor de "El lenguaje de la Arquitectura Moderna" (1998) cuya temática elaborara inicialmente con el arq. Lenci, quien fuera su profesor y con el cual desarrollara algunos proyectos profesionales aquí mostrados.



OLEO DE VICENTE KRAUSE

Bares, Nicolás D.

Enrique Bares: la arquitectura colectiva / Nicolás D. Bares; Federico H. Bares; Florencia Schnack; coordinación general de Lucas E. Antich; Justina A. Leston. -1a ed adaptada. -La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 2016. 148 p. ; 22 x 20 cm.

ISBN 978-950-34-1318-0

1. Arquitectura . I. Bares, Federico H. II. Schnack, Florencia III. Antich, Lucas E. , coord. IV. Leston, Justina A. , coord. V. Título. CDD 720

# Carlos Eduardo Lenci

Curado por Héctor Tomas

# Elegía

Miguel Hernández

*En Orihuela, su pueblo y el mío, se me ha muerto  
como del rayo Ramón Sijé, con quien tanto quería.*

*Yo quiero ser llorando el hortelano  
de la tierra que ocupas y estercolas,  
compañero del alma, tan temprano.*

*Alimentando lluvias, caracolas  
y órganos mi dolor sin instrumento  
a las desalentadas amapolas*

*daré tu corazón por alimento.  
Tanto dolor se agrupa en mi costado,  
que por doler me duele hasta el aliento.*

*Un manotazo duro, un golpe helado,  
un hachazo invisible y homicida,  
un empujón brutal te ha derribado.*

*No hay extensión más grande que mi herida,  
lloro mi desventura y sus conjuntos  
y siento más tu muerte que mi vida.*

*Ando sobre rastrojos de difuntos,  
y sin calor de nadie y sin consuelo  
voy de mi corazón a mis asuntos.*

*Temprano levantó la muerte el vuelo,  
temprano madrugó la madrugada,  
temprano estás rodando por el suelo.*

*No perdono a la muerte enamorada,  
no perdono a la vida desatenta,  
no perdono a la tierra ni a la nada.*

*En mis manos levanto una tormenta  
de piedras, rayos y hachas estridentes  
sedienta de catástrofes y hambrienta.*

*Quiero escarbar la tierra con los dientes,  
quiero apartar la tierra parte a parte  
a dentelladas secas y calientes.*

*Quiero minar la tierra hasta encontrarte  
y besarte la noble calavera  
y desamordazarte y regresarte.*

*Volverás a mi huerto y a mi higuera;  
por los altos andamios de las flores  
pajareará tu alma colmenera*

*de angelicales ceras y labores.  
Volverás al arrullo de las rejas  
de los enamorados labradores.*

*Alegrarás la sombra de mis cejas,  
y en tu sangre se irán a cada lado  
disputando tu novia y las abejas.*

*Tu corazón, ya terciopelo ajado,  
llama a un campo de almendras espumosas  
mi avariciosa voz de enamorado.*

*A las aladas almas de las rosas  
del almendro de nata le requiero,  
que tenemos que hablar de muchas cosas,  
compañero del alma, compañero.*

# Indice

Nota Preliminar	4
Reseña Biográfica	5
Carlos Eduardo Lenci. Héctor Tomas	6
El Proceso Proyectual de Lenci: La madreperla. Héctor Tomas	10
Lenci Docente. Héctor Luis Oddone. Agosto de 1976	12
Fragmentos de una charla grabada sobre Arquitectura y su enseñanza	16
Lenci Arquitecto. Roberto Cappelli. Agosto de 1976	17
Trabajar con Pelado. Juan Manuel Escudero	24
Coco Chanel/Iniciación en arquitectura /Trabajo como alumno/Concurso Peugeot	28
<b>Selección de sus Obras. Comentario a cargo de Héctor Tomas</b>	
Línea para Oficinas "Usonia"	36
Vivienda en 49 entre 8 y 9, La Plata	38
Edificio p/Banco y Viviendas en 57 entre 11 y 12, La Plata	44
Vivienda en Altura en 53 esquina 10, La Plata	50
Vivienda en Altura en 50 entre 13 y 14, La Plata	58
Vivienda en Quiroga 4270, Mar del Plata.	64
Vivienda en Sta. Fe entre Laprida y Almafuerde, Mar del Plata	70
Conjunto de Viviendas en San Juan entre Maipú y Libertad, Mar del Plata	74
Vivienda "La Mouette" en Mar del Plata (anteproyecto)	76
Vivienda en 12 entre 39 y 40, La Plata	78
Vivienda de fin de semana en Gonnet (anteproyecto)	84
Viviendas en 18 entre 53 y 54, La Plata	88
Vivienda en 40 entre 5 y 6, La Plata (anteproyecto)	92
<b>Testimonio de sus Amigos:</b>	
Roberto Kuri. Agosto de 1976.	98
Eduardo Larcamón. Agosto de 1976.	98
Eduardo Huergo. Agosto de 1976	99
Jorge Galarregui. Agosto de 1976	99
Ricardo Foulkes. Agosto de 1976	100
Enrique Montalvo. Agosto de 1976	100
Vicente Krause	101
Gino Randazzo	103
Mauricio Schereshevsky	103
Perla Zagalsky de Lenci	104
<b>Apéndice final</b>	107

"Todo el que disfruta cree que lo que importa del árbol es el fruto, cuando en realidad es la semilla. He aquí la diferencia entre los que creen y los que disfrutan."

"...dados los grandes espacios de tiempo que separan los medios del fin y la enormidad del trabajo, hay que disculpar a los obreros del presente si de verdad creen que el muro y el enrejado constituyen el final y el objetivo último: *todavía nadie ve al jardinero ni las plantas que treparán por ese enrejado...*"

Friedrich Nietzsche

## Nota preliminar

A un año de su muerte, a la temprana edad de 44 años, el Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires me encargó una publicación de homenaje a la labor docente y profesional de Carlos Eduardo Lenci, que fuera publicada en el Boletín N° 2 de Agosto de 1976. Como todos los artículos de esa publicación tienen aún vigencia, he decidido transcribirlos textualmente en esta otra publicación solicitada esta vez por las autoridades de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de La Plata.

He ampliado mi introducción publicada en esa ocasión y he solicitado a algunos de sus compañeros y amigos que no había convocado en esa oportunidad para que dieran testimonio de la relevancia de Pelado como docente, como arquitecto y como ser humano, así como se completó su recuerdo con algunos otros datos y algunas otras obras.

Héctor Tomas



## Reseña biográfica

Carlos Eduardo Lenci nació el 5 de marzo de 1931 y murió el 8 de diciembre de 1975.

Realizó sus estudios primarios en la Escuela Anexa de la UNLP y sus estudios secundarios en el Colegio Nacional de esa misma Universidad. Ingresó al Departamento de Arquitectura y Urbanismo que dependía de la Facultad de Ingeniería de la UNLP en 1954 y egresó de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UNLP en 1960. Fue alumno de los arquitectos Alberto González Gandolfi, Alfredo C. Casares, Iglesias Molli y Rafael Onetto, entre otros.

Ejerció la docencia a partir de 1958 como docente alumno de Arquitectura, a cargo del Arq. Moro, siendo luego Jefe de trabajos prácticos y Titular en Arquitectura en 1962. En el '65 tuvo a su cargo un Taller Vertical de Arquitectura. Posteriormente también fue profesor de Arquitectura en la Universidad de Mar del Plata.

Participó en equipos y actuó como jurado de diversos concursos públicos y privados. Desde 1958 hasta su muerte desarrolló su actividad profesional individualmente y con la colaboración de otros arquitectos en La Plata, Buenos Aires, Mar del Plata y San Juan.

# Carlos Eduardo Lenci

Héctor Tomas



*“Par délicatesse J’ai perdu ma vie”. Chanson de la plus haute tour. Arthur Rimbaud, 1872*

Hablando de Borges, Antonio Tabucchi indicaba: “Si tomamos las dos grandes categorías en las que podría dividirse por convención aproximada la literatura en general –la de los aristotélicos y la de los platónicos- Borges pertenece sin duda a la segunda. Es decir, a esa categoría de escritores y poetas que entre un objeto y la idea de un objeto prefieren cantar a esta última. En suma, no a lo real, sino a su conceptualización o su quintaescencia: como para que nos entendamos, el Stil Novo no cantó a la mujer, sino a su transfiguración; los trovadores no cantaron al amor sino a su ideal; Ariosto no cantó a las armas y a los caballeros sino a sus fantasmas; Shakespeare no cantó al teatro del mundo sino al teatro como divinidad ciega de nuestra vida; Yeats no cantó a su pueblo sino a la imagen mítica que tenía de éste... No sé si Borges es un “auténtico” escritor o más bien un filósofo que usó la literatura...”

Así con Lenci. Podría decir con Ludwig Wittgenstein que “en realidad, trabajar en filosofía, como

en muchos sentidos en arquitectura, no es más que trabajar sobre uno mismo, sobre la propia interpretación de uno mismo, sobre cómo uno ve las cosas”.

En ese sentido y no sólo por su propio comentario (“yo soy más bien espectador del mundo, no actor”) Lenci siempre prefirió conceptualizaciones imaginativas por sobre el impacto instantáneo, la obsesión por las apariencias, las adscripciones a los conceptos disciplinarios habituales, desde lo funcional a la tecnología, y siempre alejado de las imágenes más o menos ‘a la page’ –a las que no prestaba la menor atención por interesantes o rotundas que fueran-, ya sea como arquitecto, ya sea como crítico, ya sea como docente...

Siempre me pareció rebuscado que Wright llamara a Sullivan “querido maestro” –y encima en alemán- pero uno no puede dejar de admitirlo cuando una persona logra convertirse en verídico modelo en tanto pensador y docente, en tanto arquitecto y persona.

Lo recuerdo como docente, el entusiasmo que le provocaba ver proyectos con ideas innovadoras, sugerentes, no convencionales, posibilitadoras de recrear el mundo, desde esa avidez común por mejorarlo...y su propia tarea con el alumno, indicando caminos posibilitadores, simplificados, pero siempre incitando a la experimentación, a no conformarse con soluciones cantadas (“se puede”, solía decir, “si se tiene una idea, siempre se puede”). Y para lograrlo sugería saltar cualquier método, cualquier ortodoxia. Como si dijera con Kandinsky “todos los procedimientos son sagrados si son interiormente necesarios. Todos los procedimientos son pecados si no se justifican por la necesidad interior”. Pero eso si realmente verificaba en su interlocutor un verdadero interés por la “materia”, es decir si notaba que el proceso de producción del proyecto se basaba en la intuición, en la sagacidad o en el ingenio, capacidades todas ellas que él alentaba y estimulaba, si advertía en el otro “el placer de haber descubierto la semejanza, el cosquilleo de una misteriosa relación” (Pavese).

También lo recuerdo cuando visitáramos una obra de la cual me interesaba su opinión, su entusiasmo evidente, su caminarla demorado y observarla desde distintos puntos de vista, sus juicios generosos y vehementes, la certeza para con sus reflexiones respecto del uso y del posible equipamiento.

No es casual que Pelado desatendiera sus proyectos en el lapso que va de su formulación al

momento de su terminación. Además de trabajar, en general, con profesionales que le inspiraban confianza, tenía un particular concepto respecto de la forma en arquitectura, forma que no lo desvelaba en absoluto. “Qué tontería esto de la proporción” solía decir entre indignado y burlón. Como Satie, que requerido por Debussy para que innovara en la forma, le respondiera humorísticamente con las “Tres Piezas en Forma de Pera”, del mismo modo Lenci se desentendía del trance que va desde el concepto y su formalización genérica al momento de conseguir el clima de su ambientación, como si buscara una expresión donde se encuentren imágenes de la vida oculta en los espacios y en las formas..

Alguna vez le preguntaron a Lenci como era la terminación de las fachadas de uno de sus edificios (en construcción!) y él contestó: “me gustaría pintarlo de celeste para que se funda con el cielo”.

Asimismo, aunque no fue un tema hablado especialmente, supongo que Lenci prefirió –y así lo muestran los edificios que hiciera- una expresión de continuidad y de indiferenciación como dato para los mismos, por una apuesta al orden urbano que borrara las diferencias de las partes constitutivas de los mismos. En eso creo que sigue la tradición del movimiento moderno, desde sus antecesores (Arts & Crafts), Richardson y Sullivan, hasta Mies van der Rohe. Es este último quien va a proponer una guía para que la ciudad sea una entidad comprensible e integrada a pesar de la altura: con tres dibujos muy simples

(que recuerdan al Corbusier de la Estructura Domino, en el sentido de su carga ideológica), en 1919 indica claramente como deberían ser los nuevos edificios en altura para conciliar un entorno posible y superador. Como se recordará, en esos esquemas, Mies borra mediante una fachada tenue, continua, indiferenciada, toda diversidad que pudiera plantearse respecto del cometido funcional, del esqueleto estructural, o de los materiales posibles, con lo cual determina y exige un nuevo modo de organización, desde lo funcional a lo estructural <sup>1</sup>.

Ni en los dibujos de 1919 ni en este escrito de 1922, citado a pie de página, van der Rohe menciona el tema urbano, pero es evidente que no persigue esas soluciones sólo en búsqueda de la buena forma edilicia centrada en su absoluto compromiso ético y estético...

En algunos casos, sobretodo en climas más meridionales y en relación al edificio en altura destinado a viviendas, se optó más tarde por recubrir tal caja de vidrio con parasoles de alguna especie (tablillas, cortinas de enrollar, cortinas "barrios", etc.) con lo cual se posibilitó la generación de locales a medio aire, que funcionaban a la perfección no sólo como expansión de la vida interior, sino como mediadores entre esos espacios interiores y la calle, a más de ser reguladores térmicos y acústicos. Tal el caso de Coderch en sus propuestas y también el de Lenci.

Quizás por su entereza, su objetividad y su sentido común, nunca creyó en la racionalidad a

ultranza. No era posible para él que las razones de fondo que justifican la arquitectura, vale decir, posibilitar auténticas vivencias de las gentes, generar un entorno mejor, que la gente pueda ser feliz en tanto usuario de lo proyectado o edificado, estuvieran desdibujadas o supeditadas a ningún preconcepto profesional, sea éste un esquema funcional, o la forma, o la adscripción a un sistema constructivo o estructural. Seguramente podría afirmar con Juhani Pallasmaa: "El hecho que, generalmente, el lenguaje del movimiento moderno no haya sido capaz de penetrar la superficie del gusto y de los valores populares parece deberse a su énfasis intelectual y visual unilateral: en general, el proyecto moderno ha albergado el intelecto y el ojo, pero ha dejado sin hogar al cuerpo y al resto de los sentidos, así como a nuestros recuerdos, nuestros sueños y nuestra imaginación". Como si lo imaginativo estuviera en la base misma del concepto, ambos pensamientos imprescindibles, como antídotos de las ideas triviales y frívolas, que detestaba.

Pero volvamos a Kandinsky: "todos los procedimientos son pecados si no se justifican por una necesidad interior": luego de la década del '60, donde los que enseñaban estaban imbuidos de verídica vocación por la arquitectura, sobrevino en la facultad un desorden tal que la convirtió en una falsa facultad de sociología, donde se hablaba mucho y en la cual a veces se diseñaba... (poco y sin método). Lenci advertía que para

operar en la realidad actual es imprescindible un gran conocimiento instrumental “sin el cual o no se opera o se puede operar criminalmente” y que era urgente el desarrollo de técnicas de proyecto cada vez más perfeccionadas. Como consecuencia, Pelado nos propuso a Oddone y a mí, en 1970, reunirnos unas cuantas tardes para discernir el imprescindible carácter de la enseñanza de la arquitectura. Algunas de esas charlas se grabaron. El resultado de sus grabaciones son las reflexiones de Lenci que cita Oddone en “Lenci Docente” (pág. 12) y los “Fragmentos de una charla grabada sobre Arquitectura y Enseñanza”, (pág. 16) transcritos más adelante.

Posteriormente, en 1972, volvimos a reunirnos especialmente Pelado y yo, con ese objetivo, cuyo resultado fue un paper que luego sirvió de base para mi libro acerca de “EL LENGUAJE DE LA ARQUITECTURA MODERNA”, como lo señalo en su prólogo. Pelado indicaba que el problema es que el modelo educativo está caduco, que debemos apostar por un sistema educativo que se base en la creatividad y no en la transferen-

cia de información. Que era imprescindible que el alumno internalizara ser, saber qué hacer, cómo hacer y por qué hacer; pero para eso era necesario que pudiera dominar el problema del lenguaje en tanto diseñador.

Por último, una digresión. Quizás a las nuevas generaciones –los jóvenes lectores de esta publicación- les resulte un tanto insólito e infrecuente la coincidencia de todos los escritos en subrayar en Lenci su inteligencia y su bonhomía, su característico modo de acceder al proyecto, su relación para con la obra a construir o en su etapa de construcción, su notable capacidad para con la docencia: creo que por muy desacostumbrados que estén a este tipo de documento, les resultará sugerente el enfrentarse a un modo especial y particular de ser arquitecto en estas épocas tan desangeladas, utilitarias y triviales y abrigo la esperanza que su lectura sirva para no olvidar jamás que lo estético está siempre supeditado a lo ético, y que también valga para ampliar sus capacidades y sus modos de entender el mundo y la propia arquitectura.

1.- “La atrevida solución estructural de un rascacielos únicamente puede percibirse durante el proceso de construcción. Sólo entonces impresiona su gigantesca trama de acero. Colocadas las paredes exteriores, el sistema estructural, que es la base de todo diseño artístico, queda oculto tras un caos de formas triviales, sin sentido. Terminados estos edificios, sólo impresionan por su tamaño; pero en rigor podrían bien ser algo más que demostraciones de nuestra capacidad técnica”... “la construcción con estructura independiente se presenta como única solución. Permite usar métodos de construcción racionales y al mismo tiempo deja amplia libertad para la distribución. Si ubicamos las cocinas y baños con sus cañerías en un núcleo fijo, podremos dividir el espacio que queda por medio de tabiques móviles, coincidiendo con los parantes de las ventanas. Así podremos satisfacer todas las exigencias funcionales”.

# El proceso proyectual de Lenci: La madreperla

Héctor Tomas

*“Con la misma ola vinieron a dar en la misma roca dos ostras,  
hijas de la misma madre, bien iguales al parecer,  
y se arreglaron lo mejor posible, pegándose en la piedra para vivir allí.  
Y crecieron, juntas,  
sin que nunca se les ocurriera a ninguno de los innumerables peces  
que diariamente pasaban por cerca de ellas y tan bien creían conocerlas,  
que pudiera haber entre ambas la mínima diferencia.  
-Son dos ostras, y nada más  
-decían los peces, con una mueca de desdén-  
Hasta que vinieron dos pescadores;  
al llegar a nuestras ostras se abalanzaron ambos sobre una de ellas,  
despreciando del todo la otra, y pelearon cuchillo en mano  
para disputarse el único objeto de su ambición.  
Los pescados asistían atónitos a semejante trance, llamándoles la atención,  
primero que tanto pelearan esos hombres por una ostra,  
y más, que fuera por una sola y no por la otra.  
-¿Por qué no toman cada uno una, ya que son iguales? -decían.  
-Es que -contestó una almeja muy versada en ciencias sociales-  
no son de ningún modo iguales, aunque así lo parezcan.  
La igualdad no es cosa de este mundo; y siempre la madreperla,  
aun cuando su cáscara sea vulgar y fea,  
valdrá más ella sola que toda una multitud de ostras comunes”.*

*Bibliotecas virtuales.com*

“Madreperla” era un término muy habitual en Pelado, con el que indicaba un modo generalizable de acercarse a las primeras ideas de un problema arquitectónico, o más específicamente, de un proyecto. De algún modo era construir las primeras imágenes ambientales, ex profeso difusas, borrosas, informes, para que paulatinamente acercaran a la idea. Es lógico suponer que dichas imágenes dependen del grado de evocación de cada diseñador –de ahí la insistencia en la docencia de apoyarse en la cultura, en la observación y en la percepción- y en el caso de Lenci era admirable el repertorio disponible, y de tan diversa índole, para cada ocasión. Dichas imágenes tenían innumerables vertientes culturales: históricas, literarias, cinematográficas, experiencias de viajes y de vida, etc. y *casi nunca textualmente arquitectónicas: de ningún modo “como hizo tal o cual arquitecto”*. Al punto que los menos advertidos quedaban sorprendidos, a veces, por lo insólito de dichas imágenes, imágenes que era obvio que tenían otro finalismo: era capaz de indicar una alameda dentro de un local comercial (?) o exagerar con algo que también sabía que no cabía en términos reales. (-Pero eso no cabe, Pelado! -Ah, te diste cuenta?- contestaba riendo). Y esas imágenes embrionarias se iban transformando y enriqueciendo en función de dar sentido a las posibles ideas, y siempre con un único objetivo: sembrar semillas que pudieran germinar o, como indica Cappelli, “motivar

el proyecto, enriquecerlo, para que desde un principio el proyecto tuviera sustancia en términos vivenciales”. De ahí que no apelara, al proyectar, a papel y lápiz, a ningún dibujo ni ningún esquema previo, fuera este funcional, de zonificación o contextual.

Cuando Lenci trabajaba con otros arquitectos en proyectos comunes, ese modo de acercamiento a las primeras ideas se daba a través de conversaciones que él promovía en su afán de inspirar imágenes conjuntas. Como en Pelado siempre primaba una búsqueda esclarecedora y, sobre todo, su sentido común, no era difícil, no sólo acordar con él, sino sumarse a la aventura de ese consentimiento e incorporar nuevas imágenes evocativas. De modo que proyectar juntos no era, de ningún modo, una competencia. Porque, aunque no lo parezca, luego de esos “brainstormings” amables se contrastaban tanto las imágenes que pasar al proyecto en sí no ofrecía mayor resistencia y recién entonces daba sentido a los esquemas de todo tipo que organizan las ideas arquitectónicas y espaciales (uso, zoning, contexto, tecnología, forma...)

# Lenci docente.

Héctor L. Oddone, agosto de 1976

La personalidad de Lenci adquiere relieve no sólo en su obra sino también en un campo no específico del quehacer arquitectónico: el del pensamiento expresado a través de la palabra. Quienes tuvieron oportunidad de conocerlo y escucharon su palabra recordarán sus opiniones y sus juicios referidos a temas muy diversos, sorprendentes por lo precisos, siempre esclarecedores, simplificadores, a través de los cuales los abstractos problemas de la cultura parecían adquirir la corporeidad y la evidencia de las cosas. A esta capacidad que admirábamos tanto solía Lenci disculparla con un juicio sobre sí mismo “yo soy más bien espectador del mundo, no actor”, atenuando su importancia al situarse a sí mismo en una posición ventajosa. Es cierto que muchas veces ponía énfasis en asegurar lo que se le presentaba demasiado evidente para ser puesto en duda; sin embargo, su inteligencia era demasiado lúcida para caer en la trampa de ninguna certeza. A la vez que pensaba ayudaba a los otros a pensar, estimulando las argumentaciones y ampliando el campo de la reflexión. Pero hay un plano en el que el ejercicio de la palabra es también “hecho”, es decir obra concreta. Me refiero a la docencia.

Lenci fue profesor en las facultades de arquitectura de La Plata y de Mar del Plata y su actuación como docente tuvo proyección no sólo en sus alumnos sino también en sus compañeros de labor. Entre éstos últimos actuó como un profundo pedagogo ayudando a aclarar los

finos y precisar los métodos de la enseñanza; otorgando confianza y fortaleciendo las convicciones para que el docente actúe con seguridad y transmita esa seguridad al alumno; brindando apoyo en la elaboración de los métodos más adecuados, convencido de la importancia del empleo de métodos cada vez más controlados; señalando errores para evitar la dispersión de esfuerzos y proporcionar al conocimiento un canal por el que pudiera transferirse con la mayor claridad; aconsejando sobre lo que se debe decir o dejar de decir, en su momento, para que se cumpla un proceso ordenado.

En una página dictada por el, manifiesta su fervorosa convicción sobre la necesidad del conocimiento instrumental, sus reparos respecto de los métodos que desvirtúan el fin educativo:

*“La realidad es polifacética en su estructura. Ésta es casi totalmente dinámica. Cada faceta en el mundo de hoy es compleja y obedece a su vez a una cantidad de factores dinámicos que por traslación hacen que un hecho cualquiera repercute en otros que aparentemente no tienen ninguna conexión.*

*Por esto operar en esa realidad es una tarea que exige un gran conocimiento instrumental. Sin este conocimiento, o no se opera, o se puede operar criminalmente. Esto hace evidente y no necesita ninguna ulterior discusión sobre el asunto”.*

*“El alumno que ingresa a una facultad de Arquitectura esta obviamente carente de su conocimiento instrumental pues el tenerlo haría absur-*

*do su paso por la Universidad. Si se pretende que el alumno opere sobre la realidad por medio de extensos análisis previos, sólo se conseguirá esterilizar toda posibilidad de proyección en la misma. Es decir que es absurdo todo sistema pedagógico, como vemos cada día más en uso, que opere de esta manera. Creemos que esta forma de enseñanza, más que consecuencia de un presunto rigor en el estudio de la realidad, nace de la inoperancia de quienes no poseen la suficiente seguridad que exige al docente apreciar los factores importantes y desechar o desconocer los superfluos.*

*El alumno entra a una Facultad desprovisto de ese conocimiento operacional, dijimos; debe salir provisto del mismo ¿Cómo sería este tránsito?"*

*"Cabe discernir entre una realidad para la educación y una realidad para la actuación. Por ejemplo: cuando se plantean temas al alumno de primer año en función de la magnitud de los mismos se evidencia este absurdo: para un alumno sin conocimiento ni de tecnología ni de producción en serie, etc., es imposible el diseño de un objeto industrial (vaso) y sí le es permitido moverse en una posibilidad real de diseño si el objeto a diseñar se dirige a los conocimientos que él aporta con su experiencia de ser humano, con sus apetencias de poeta, con su compromiso con la sociedad a la que pertenece."*

*"Debe comenzar regulando los pasos a través de los cuales ingresará al campo de una responsabilidad total con posibilidades de respuesta. En*

*este sentido parece necesario dirigir la atención hacia el desarrollo de sus facultades de observación de la relación de las cosas y del mundo físico con su persona, fomentando la percepción de ese entorno y la facultad creadora de usos y de formas modificatorias del mismo. Es decir, dos caminos introductorios: a un problema eminentemente visual, psicológico, por un lado y fundamentalmente cultural por el otro."*

Esto pone de manifiesto su preocupación por graduar las dificultades de la materia de estudio y por la importancia del papel asignado al lenguaje figurativo en la enseñanza de la arquitectura. En efecto, el arquitecto piensa, pero no producirá una obra hecha de palabras sino un objeto hecho de formas y de materiales. Este objeto transmite su propio y particular mensaje que en buena parte no admite ser traducido a palabras. La existencia del objeto arquitectónico, como producto perteneciente al campo de la figuración, depende esencialmente del manejo de elementos y relaciones exclusivas de ese campo, en cuanto, como lenguaje, es un modo de conocimiento y expresión de calidades -no expresables en las otras disciplinas o lenguajes-, de necesidades y deseos del ser humano.

Si en todos los métodos de proyecto hay un punto en el cual termina el campo de un lenguaje (verbal) y comienza el de otro (figurativo) que no depende exclusivamente de aquel sino que posee autonomía, se debe comprender la importancia que para el alumno tiene la ejercitación conscien-

te en el manejo del espacio y de las formas –lenguaje nuevo para él- y la necesidad de habituarlo a pensar con imágenes. El método más adecuado para este conocimiento es el trabajo directo en maqueta desde el comienzo. Luego la representación en el plano se comprenderá mejor como una codificación convencional de un fenómeno que no pertenece a las dimensiones del dibujo. Con esta figura aclara el tránsito hacia un conocimiento especializado:

*“La enseñanza debe encararse como una cebolla: Primero ver la totalidad de los problemas que plantea la arquitectura desde un plano superficial a un plano profundo como método para todas las disciplinas. Plantear primero el problema y su resolución intuitiva. Luego indicar el método científico que lo resuelve”.*

Podríamos decir que el punto dos refiere en su primera parte a la etapa introductoria de un plan de estudios y en la segunda, a la etapa de desarrollo. En esto tiene aproximaciones a Ricardo Porro. Como él, asigna a la primera etapa del currículum la tarea de formar un arquitecto en miniatura, para luego desarrollarlo en profundidad y en extensión.

Y como él también otorga a los conocimientos culturales de toda índole, al estímulo de las apetencias poéticas y a la concepción de la arquitectura como un arte que es también evocativo (que superpone a los espacios “la riqueza de imágenes” susceptibles de interpretaciones diversas) una importancia capital. Su enfoque

pedagógico procede de una reflexión profunda sobre la naturaleza y la posición de la arquitectura y del arquitecto.

Los ejercicios del taller -para Lenci- presuponen una definición de la arquitectura moderna. Por lo tanto éste es un punto de partida que impone la obligación de un conocimiento histórico inmediato. Este punto de partida interesa por completo el ámbito de la enseñanza de la arquitectura en la carrera. Lenci decía que la historia debía enseñarse al revés. Partir del movimiento moderno para introducirse paulatinamente en las épocas pretéritas. El estudio de la arquitectura moderna, no sólo desde el punto de vista causal, sino desde una óptica estilística, aparece claro, necesario y posible por cuanto si bien no constituye un estilo en el sentido estricto, la arquitectura moderna es portadora de un lenguaje que hace posible un encuadramiento a través del cual se evidencian ciertas constantes, muy útiles como referencia y como material crítico para el proyecto. Como la producción arquitectónica de las distintas épocas, por los valores puestos en juego, se corresponden –en el plan de Lenci-, con las sucesivas etapas del desarrollo del plan de taller, las dificultades de este enfoque parecen superables. Hay una coherencia en las correspondencias que habilita y amplía considerablemente el conocimiento instrumental, apartándolo de una especificidad demasiado restringida, para proyectarlo sobre un campo más amplio, con mayores implicancias

culturales. En su temática de aprendizaje para los distintos cursos, se observa que estas correspondencias con el taller se extienden también a otras disciplinas hasta abarcar todos los conocimientos necesarios para cada etapa:

- conocimientos culturales,
- conocimientos estructurales y tecnológicos,
- conocimientos complementarios.

Rehabilita además la teoría de la arquitectura con el propósito de aclarar los finalismos del hacer (ética arquitectónica), de ilustrar técnicamente respecto de los antecedentes de los temas (prototipos, etc.) y de generalizar las expresiones individuales.

Así, curso por curso, los temas que establece son tan pertinentes como no los he observado en ningún otro plan. Estructura una carrera en la que cada tema específico ocupa su lugar. A la vez que conserva su identidad, se relaciona con los otros. Esto no supone una subordinación completa de cada área, sino dicho en términos legales, una restricción al dominio. Los conocimientos se estructuran en función del diseño, actividad principal y rectora. Como decía Lenci: *“Hacemos lo que otro no puede hacer por nosotros. No construimos, no calculamos, no hacemos instalaciones sanitarias ni eléctricas, etc. ¿Qué hacemos? Hacemos diseño: en primer lugar como ordenadores dentro de un medio desordenado (esto es inexcusable). En segundo lugar como creadores... al que le da el cuero.”* No es una reducción simplista de la actividad

profesional. Quienes tenemos alguna experiencia en la docencia sabemos que es una síntesis real. Es necesario hacer simple lo complicado.

*“Esta es una responsabilidad de todo docente, para que el alumno pueda aprender con confianza en los fines y alegría en el trabajo. Pero hacer simple lo complicado quiere decir ordenar y aclarar la compleja y ampliar gama de conocimientos que confluyen en el diseño, para poder actuar con profundidad”.*

Estas son algunas de sus ideas en relación con la enseñanza. Los que fueron sus alumnos tal vez recuerden, en su actuación diaria, el ejercicio de sus convicciones.

- Que la educación es un acto de transferencia de conocimientos y no un ejercicio de crítica profesional.
- Que la educación es comunicación en el sentido de percibir el mismo grado de conmoción emocional que el otro (con-sentir), efectuando una experiencia compartida.
- Que para educar es necesario respetar lo que el alumno quiere hacer, ayudando a esclarecer las ideas y perfeccionar el método, para que su expresión sea fiel a su pensamiento.
- Que enseñar arquitectura es estimular la imaginación y ordenar el pensamiento, alentando la experimentación, porque la formación de profesionales debe ser la formación de hombres pensantes y vivientes, que buscan continuamente nuevos caminos y perfeccionamientos.
- Y que todo debe hacerse con sentido común.

# Fragmentos de una charla grabada sobre Arquitectura y enseñanza.

*"Ya es un momento de volver a un tipo de enseñanza canónica, organizada, que permita a un noventa por ciento de los alumnos, al recibirse, cumplir con corrección el oficio de arquitecto."*

*..."El sistema de enseñanza con que aprendimos estaba dirigido a personas de talento, pues lleva a dar elementos sueltos al estudiante sin un orden interno de cómo usarlos"...*

*..."Una característica de la arquitectura moderna es que no es un estilo. Yo creo que ahora sí ya se puede hablar de un estilo, que hay cosas precisadas y se pueden enseñar normas aparejadas con el estilo moderno."*

*"Me refiero a una nueva forma del estilo relativista del siglo XX: es una nueva incorporación de la relatividad en todos los campos del conocimiento y de la acción y hasta ese nivel para la arquitectura. Ciertas pautas, o ciertas técnicas, o ciertas actitudes, tienen sus correlatos subsiguientes que se pueden normatizar: si uno asume una actitud cualquiera (cubista, dodecafónica, etc.) tiene una cantidad de normas después de instituida esa actitud. En arquitectura pasa lo mismo"...*

*"Las historias de la arquitectura son descriptivas solamente; nunca hemos hecho una crítica exhaustiva de un trabajo cualquiera de Wright, Le Corbusier o Aalto para ver en qué medida ese desarrollo está bien o mal conseguido (en cada parcialidad) como si uno denotara siempre que en toda obra hay un propósito de parte del autor que es racionalizable, es decir, que puede ser expresado en palabras. En cine estamos muy acostumbrados; en arquitectura puede pasar lo mismo: el arquitecto se propuso esto; acá lo consiguió, ahí le hubiera convenido hacer tal otra cosa para el fin que se propuso..."<sup>1</sup>*

*"Creo que esto es un poco el camino de ampliación para la enseñanza masiva"*

*..."Pienso que se puede instruir a un alumno sobre ciertas cosas que son conocimiento: Por ejemplo: si digo: "Las formas con organizaciones lineales dan buenas relaciones con el exterior y malas con el interior"; si ese alumno quiere crear una arquitectura que se mire a sí misma debería saber que debe elegir una forma compacta. De esas hay miles de perogrulladas que son conocimiento y que se pueden normatizar."*

1.- Dicha crítica exhaustiva de que hablara Pelado fue motivo de algunas conversaciones respecto de obras específicas y particulares de algún "maestro" de la modernidad, pero lo más asombroso fue que lo aplicara también, en dos ocasiones, a su propia obra: una, al ingresar a un bar en subsuelo de Mar del Plata, que planteaba el lugar de la escalera en doble altura para recién entonces reconocer barra y mesas en simple altura y abajo, su comentario fue "esto, en realidad, es lo que buscaba para el ingreso al subsuelo de 53 y 10" y en otra oportunidad, al ver el ingreso más alto de una célula de vivienda mediatizado por un equipamiento fijo, un comentario similar respecto de sus propias células de dicha obra.

# Lenci Arquitecto

Roberto Cappelli, agosto de 1976

Hay veces que intentar criticar una obra o un autor a través de los “problemas técnicos” establecidos, o de los conceptos generalmente aceptados -constituidos como absolutos, aún cuando apenas se profundice se verifique su relatividad o transitoriedad-, puede llevar a emitir juicios también de apariencia consistente, pero que no hacen más que reflejar precariedad conceptual o estrechez de mira crítica.

En este sentido, es habitual que los arquitectos critiquemos a partir de nuestra propia ideología de proyectos revertida en vara crítica, y usando un método comparativo “como lo hizo él versus como lo haría yo”. Usamos tal sistema para ganar seguridad e importancia ante nosotros mismos, exacerbamos diferencias, definimos sentencias, que incluso implican el plano moral, perdemos de vista los objetivos críticos, que residen en destacar lo relevante de una obra, posibilitar una lectura más profunda, aclarar cómo ha sido concebida y proyectada, evidenciar las relaciones que

mantiene con otras obras y el contexto disciplinario, ubicarla en el plano de la cultura en general. Todo ello, como es obvio, con una finalidad de tipo didáctica.

Este introito se hace necesario para entrar a hablar de la obra de Lenci. Sería inútil intentar hacerlo sobre los supuestos de algún ismo, o ciertos básicos profesionales comunes: inmediatamente chocaríamos con contradicciones gruesas, generaríamos un diálogo de sordos. Se hace necesario también hablar de los conceptos o ideas que manejaba con respecto a aquello “problemas técnicos” establecidos, los que, no contando con otros testimonios, los extraemos de las veces que hemos conversado de arquitectura, a veces fanáticamente, y de la verificación de sus obras.

La enunciación de lo que entendemos constituía su centro generador de proyecto, sus principios generales, evidencia la necesidad antedicha de manejar cuidadosamente los conceptos disciplinarios.

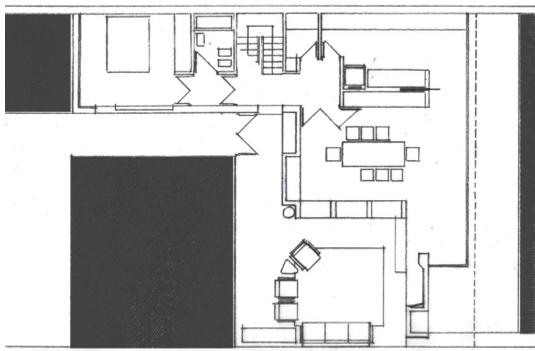


fig. 1

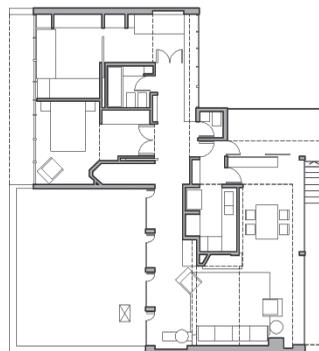


fig. 2



fig. 3

Entendemos que estos principios generales son:

- Una "forma o estilo de vida".
- Un ambiente y calidades a obtener muy bien precisadas desde el comienzo del proyecto.
- Un criterio con respecto a la inserción o relación con lo lindante o entorno.
- Un criterio de aprovechamiento de los hechos existentes: Orientación, vistas, particularidades del medio, árboles, partes constructivas si se trata de una reforma.

Los conceptos que tenía de los problemas técnicos, vale decir de la función, de la tecnología, de la geometría, por ejemplo, lo confirman. Describamos cuales eran éstos:

**A) conceptos con respecto a la función: (O el no uso de la función, en su acepción corriente, como argumento de proyecto o arquitectónico):**

Distinguía precisamente los conceptos de función y uso, el primero entendido como un mecanismo observado desde afuera por el proyectista, el se-



fig. 4

gundo como un proyectarse del arquitecto en el interior del usuario, o convirtiéndose él mismo en un usuario múltiple e ideal, a partir de cuyas exigencias definía los problemas a resolver.

Este ubicarse como usuario se revertía en una opinión muy definida acerca de cómo debía usarse su arquitectura: hubiera llegado a escribir un "*Manual de Instrucciones para el uso de mis Edificios*" para los usuarios (y por eso hablamos de forma o estilo de vida). De hecho, en forma oral, muchas veces practicó esa instrucción.

En la obra, el concepto de función sólo le importaba en los términos generales (fig.1 y fig. 2): que funcione, tenga las medidas apropiadas, se pueda pasar de un lugar a otro, etc. No le importaba contar o evidenciar un esquema funcional (en especial aquellos que sólo son claros para arquitectos o que se ven solamente en los planos), y sí le era importante definir un zoning (siempre ubicándose en el interior del usuario) midiendo en términos perceptuales las relaciones entre ac-



fig. 3

cesos y áreas funcionales, controlando las vistas entre dichas áreas y, en las viviendas individuales, planteando cuidados recorridos para acceder, de los cuales se desprendían las distintas áreas funcionales. La distribución del equipamiento o la definición de sectores dentro de un mismo espacio, eran cuidados a los efectos que permitieran, por ejemplo en sus viviendas, diversas maneras de estar en las zonas de estar.

Evitaba que el problema funcional ganara autonomía en términos de apariencia o representación (fig. 3, 4, 5 y 6) y esto se ejemplifica en las dos obras más importantes –creemos– por él construidas: los edificios de viviendas de 53 y 10 y de 50, 13 y 14; en ambos se presenta en la fachada un elemento unificador -terrace semi-cerrada en 53 y 10, galería vidriada en 50-, que borra las naturales diferencias “internas”.

Este elemento no es un sistema de cerramiento o una unidad modular repetida o una alternancia que resuelva las exigencias de distintos locales



fig. 4

(una piel), sino que es *un nuevo local* ubicado a lo largo de la fachada, un espacio no imprescindible al programa elemental, sino que aparece en el programa, precisamente, como el medio a través del cual el edificio toma presencia urbana, sin evidenciar la distribución o conformación interna, transformado en lo que Helio Piñón llama, refiriéndose a las obras de Coderch en calle Juan Sebastián Bach y casa Tapies, como *textura urbana*. Incluso la calle se borra tras dicha terraza semi cerrada (fig 8 y 9).

Estos locales fachadas son también fundamentales a la vida interna, pero no en los términos de función (por ello no es necesario pasar en el interior, ni significan resolución de actividades particulares), sino:

- Son medios de extensión visual de los locales interiores.
- Son fuelles entre interior y ciudad (ambas obras se ubican en situaciones urbanas privilegiadas, una frente al Teatro Argentino y la otra frente a la

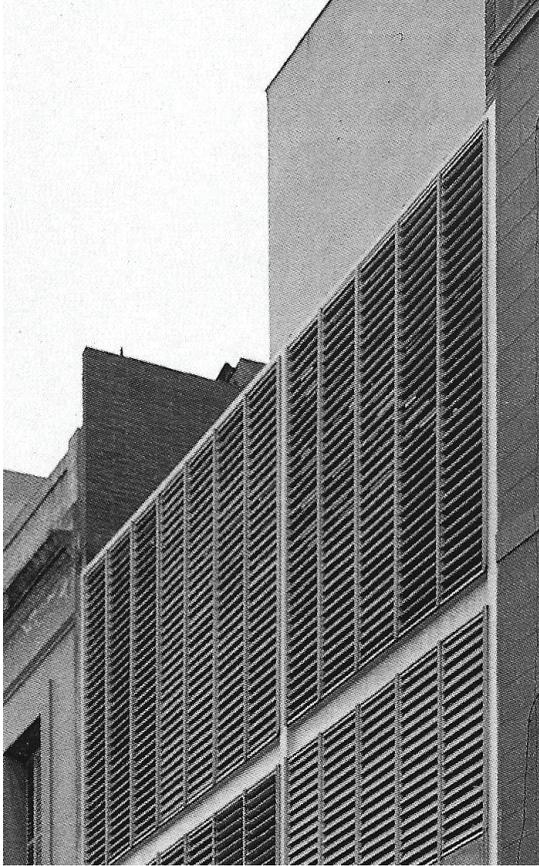


fig. 7 Coderch. Casa Tapiés, Barcelona

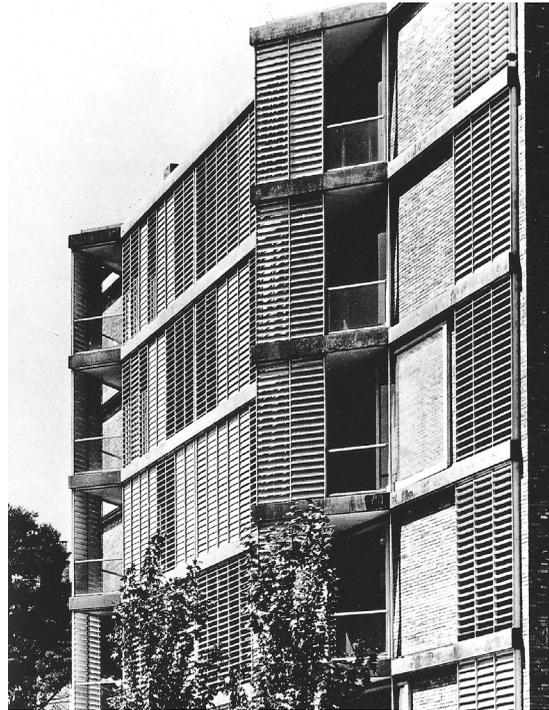


fig. 8 Coderch. Edificio en J. S. Bach, Barcelona

Plaza Moreno) y

- Por las posibilidades de ubicar en ellos elementos ambientales (plantas o algún equipamiento) que, “evocando” posibles usos, enriquecen la vida interior en altura, recreando situaciones propias de la vivienda individual (en este sentido, ya en su obra de 57, 11 y 12, había planteado puentes patio con esta intención). (fig. 9 y 10)

Otros problemas significaban reales exigencias funcionales: la temperatura, la luz, el sonido; su idea de confort no iba asociada a un equipamiento o servicios sofisticados, sino a una apropiada respuesta a las distintas exigencias ambientales, en la gradación público-privado. La calefacción y el tipo de iluminación eran especialmente contemplados y sus interiores eran generalmente alfombrados para evitar reverberaciones.

Un ejemplo en el uso de la luz como hecho definidor del ambiente y de su carácter lo constituyó el local comercial por él equipado en 53 y 10, cuyos pisos y cielorrasos luminosos, posibles de cam-

biar de coloración, significaron una propuesta de gran valor en los términos de la exposición, un real espectáculo urbano. <sup>1</sup>

**B) concepto con respecto a lo constructivo-tecnológico: (O el no uso de lo constructivo-tecnológico como argumento de proyecto o arquitectónico)**

No le concedía mayor jerarquía que la de su obvia necesidad: que se sostuviera, no se rompiera, no se lloviera, pero nunca ganando autonomía en la apariencia o representación.

Los elementos estructurales generalmente se ocultaban o borraban bajo terminaciones que conformaban otro sistema de significación, utilitario-ambiental. No encontramos columnas vistas, sino que éstas se incluyen en el interior de muros, o se definen como tramos de muros; el espesor que sobresale del muro generalmente empleado para alojar estantes o algún mueble bajo: no recordamos alguna viga vista, sino que, cuando era inevitable su aparición, se incluía



fig. 9



fig. 10



fig. 11

como frente de cielorraso bajo, fondo de loseta-estante, etc. Los hechos técnicos cuidadosamente ocultados (en especial en sus últimas obras): el frente de 53 y 10 no manifiesta el espacio donde se alojan los rollos de las cortinas, sino que estos son cubiertos por un frente "símil cortina Barrios". (fig. 11)

Lo técnico se subordina a las exigencias de uso o ambientales: en este sentido, los desniveles en los edificios en altura son una manifestación; en 53 y 10, la unidad de la esquina presenta su estar a un nivel dos escalones más bajos, y encuentra su explicación a la luz del zoning propuesto, de la forma de acceso, de las líneas de circulación definidas. Del mismo modo puede entenderse el desnivel en el edificio de 50, 13 y 14. (fig. 12 y 13)

Los servicios eran entendidos como "proveedores de confort", no asignándoseles otra importancia, sean en términos técnicos como expresivos.

**C) concepto con respecto a la geometría: (O el no uso de la geometría como argumento de proyec-**

### **to o arquitectónico)**

Desde las primeras obras (casa en calle 49-8 y 9), buscó que la lectura de los espacios propuestos no fuera posible de realizar en términos de geometría. Asimismo, que perdieran valor las medianeras en la definición del espacio; la falta de coincidencias en la profundidad de los planos o los distintos conformadores del espacio, así lo permiten verificar (fig. 14). Por otra parte, en sus últimas obras, (casa de calle 12, 39 y 40, pero fundamentalmente en la casa Yurkievich), la ruptura de la ortogonalidad según ángulos que no corresponden a las figuras regulares ( $30^\circ$ ,  $45^\circ$ ,  $60^\circ$ ), apuntan al mismo objetivo. (fig. 15)

Sobre los principios generales mencionados y los conceptos enunciados con respecto a los problemas técnicos (función, tecnológica, geometría), evidentemente su manera de proyecto debía también ser particular. En general, podríamos decir que tenía principios muy claros (sabía muy bien desde el comienzo lo que quería



fig. 12



fig. 13



fig. 14

conseguir) y se preocupaba sumamente de las terminaciones, las que eran cuidadosamente elegidas o definidas: El tramo intermedio de proyecto no le era personalmente importante y, en los proyectos que realizaba asociado, intervenía poco en dicho momento. Las primeras imágenes del proyecto no correspondía a soluciones funcionales, esquemas distributivos, decisiones con respecto a lo tecnológico, formas de ocupar o implantarse en el terreno, sino de tipo “ambiental o general sin forma” incluso fragmentos que en principio podrían llegar a parecer inconciliables y que luego, en el proceso de proyecto, se integraban o algunas veces desaparecían o se modificaban, pero luego de cumplir la función que él les asignaba, que era la de motivar el proyecto, la de enriquecerlo, la que desde un principio el proyecto tuviera sustancia en términos vivenciales. Por otro lado, gran parte de esas imágenes tenían valor de evocación y eran extraídas de un repertorio de imágenes ambientales tomadas de

su experiencia de gran observador. De este modo, tales puntos de partida implican encontrarse de frente a situaciones aparentemente comunes, desde una óptica muy singular y consecuentemente, no encuadrarse en el repertorio de soluciones “cantadas”. El otro punto importante del proyecto: las terminaciones, a las cuales les asignaba gran valor, en tanto a través de ellas sus espacios ganaban su real significación: la luz, los colores, el equipamiento, las telas, las pinturas, las plantas, etc., conformaban un sistema de significación o calificación espacial, y cumplían un gran rol en los términos de la función evocativa que asignaba a la arquitectura. Lo tipológico, tan importante para él en los términos didácticos, no significaba gran cosa en términos de proyecto, ya que, como hemos visto, su punto de partida era de contenido subjetivo, aunque nunca caprichoso, dado su gran sentido común. En este hacer dificultoso, en el que el proyecto

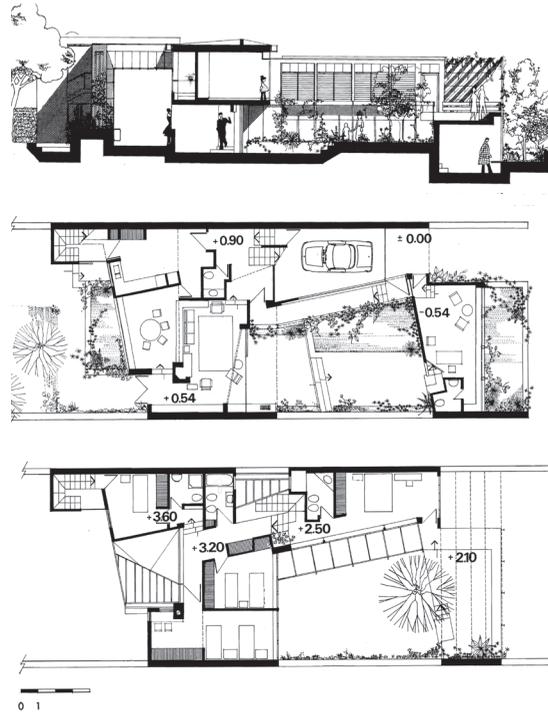


fig. 15

es entendido como proyecto de ambiente (no de construcción) para una vida re-proyectada, en el que los conceptos generales deben ser verificados permanentemente frente a situaciones concretas, en el que las “ideas de lo que debiera ser” son confrontadas permanentemente con “lo que se puede” (ahí el gran valor de Pelado: ni utopía ni aceptación pasiva de lo que se puede hacer) sino forzando al límite las reales posibilidades; no encontraremos una obra de Pelado complaciente frente a las exigencias inmobiliarias: siempre propuso algo que se escapaba y constituía un aporte edilicio y disciplinario (recordemos sus intentos de recrear la vivienda individual en altura); en ello encontraremos una gran lección de Pelado. Nunca dijo “no se puede hacer...”, y, efectivamente, siempre pudo, aun cuando a un cliente con escasa disponibilidad económica que quería una casa en Punta Lara le

recomendó “una Tarzán sobre pilotes que yo después te la dejo fenómeno”. Y así fue. Concluyendo, podríamos decir que Pelado proyectaba más desde su sentido común y desde sus deseos, que desde una base constituida por preceptos o aun conceptos de tipo profesional-disciplinario; y, en este sentido, podríamos incluso hablar de desdén por los profesionalismos, y los especialismos. Reclamaba explicaciones y arquitectura que pudieran ser entendida por todos, reclamaba concreciones en el lenguaje; se burlaba de las “jergas oscurantistas”, aun cuando contara con su propia jerga, pero apoyada en su capacidad de comunicación personal, su realismo y su sentido común (“el menos común...” etc.). Y repetía aquello de Mallarmée: “no hay nada más deplorable que hablar como un dentista, en especial, si se es dentista”.

1.- Lamentablemente no se han podido conseguir fotografías de la época en que este local estuviera en funcionamiento a finales de la década del '60. Como indica Cappelli y recordarán los que lo vieron, éste fue el local más impactante de los que hiciera Lenci y un verdadero hito en la ciudad.

# Trabajar con Pelado

Juan Manuel Escudero

En 1968 Pelado había empezado a trabajar como profesor de Arquitectura IV en la Facultad de Mar del Plata, vivía casi todo el tiempo aquí y pasaba casi todo el día en el departamento que compartíamos con Kuri como vivienda y mini-estudio (él dormía en un hotel que quedaba en la esquina). Para esa época nos habían surgido una serie de encargos, casi todos de vivienda individual; y Pelado participó en el planteamiento del proyecto de algunos de ellos. En realidad era parte de la conversación que compartíamos todo el tiempo, porque trabajar con Pelado era fundamentalmente conversar.

No era sencillo; no es que fuera difícil, en el recuerdo era muy entretenido y estimulante; pero adaptarse a sus ritmos, a sus tiempos, requería estar dispuesto a seguirlo en su exacerbado sentido hedónico de la vida, que exigía que cualquier actividad fuera asumida siempre como un juego compartido, en la que nunca prevaleciera un sentido utilitario (y menos aún perentorio): comer o viajar tenían que suceder de modo que no pareciera necesario. Por eso, especialmente en sus momentos inapetentes, prefería no asumir un plato propio (casi siempre comíamos en restaurante) y picar de los ajenos, por lo que proponía que fueran variados; de ese modo podía terminarse el que uno tenía delante y tenía que pedir otro; o hacía que nuestros viajes en auto desde La Plata llegaran a durar 11 horas (y se jactaba de eso) por la cantidad de paradas que proponía para estirar las piernas

o tomar una copa, pero que no pareciera que había que llegar a algún lado a alguna hora.

Trabajar entonces era siempre una charla en la que él, a partir de unas imágenes poderosas que traía rumiando, que aludían a situaciones vitales o de actitud hacia el lugar, con referencias literarias o cinematográficas (casi nunca arquitectónicas), propiciaba preguntas, dudas y sugerencias, abriendo el juego para que se formalizara una idea valiosa, original.

Con Kuri teníamos un training muy afiatado en nuestra labor; y Pelado se sumó en esa época para desarrollar algunos proyectos, de los cuales se construyeron dos (las casas de Grébol y de Yurkievich) y dos quedaron en planos bastante elaborados que no se pudieron concretar; y varias veces (siempre como parte de la conversación) planteaba sugerencias sobre otros que se empezaban a tejer, aunque por distintos motivos sus proposiciones no llegaron a definirse o no pudieron desarrollarse.

Recuerdo especialmente cuando, después de un buen tiempo hablando de la casa de Yurkievich, y ante los reclamos de Enrique (Yurkievich), Pelado propuso encerrarnos unos días en "La Posta del Ángel".

Ese era un lugar en Santa Clara del Mar con cabañas, un comedor y una exposición y venta de artesanías de toda América, a cargo de José María Orensanz, una persona encantadora, que se adhería fervorosamente a las conversacio-

nes (con nosotros y con muchos de sus clientes a los que incorporaba como amigos, que traían las artesanías de sus viajes); con una cocina sencilla y sabrosa (que aceptaba sugerencias, o asaban el lechón que uno llevaba, o podía cocinar uno mismo); una música excelente (se podían elegir los discos) y juegos de sobremesa; donde la gente se probaba los sombreros y los ponchos en exposición para comer o jugar con ellos como si fuera una reunión de personajes. A Pelado le encantaba ese lugar.

Allí estuvimos cuatro o cinco días terminando de definir la casa, que requería una formalización en la que no teníamos experiencia ni antecedentes: En un terreno entre medianeras de 10 x 43 mts. se trataba de neutralizar su parietalidad rompiendo sutilmente la ortogonalidad de la planta y, mediante desniveles sucesivos, recuperar la calle, hacia la buena orientación, como expansión desde el estar retranqueado (en las plantas y cortes se puede entender esto); se proponía un sistema de cerramiento que aludía a las mamparas coloridas del hall de las casas chorizo, con pesadas cortinas interiores para el oscurecimiento (no existía el “black-out” en 1968); la organización interna se planteaba como una sucesión interconectada de ambientes relativamente autónomos, algunos con su planta y su cubierta muy diferenciados, y cada uno pintado de un color diferente (totalmente: paredes, cielorraso, puertas, placares y piso). Le adjudicábamos a los Yurkievich capacidad

de asumir una formalización totalmente alejada de cualquier “naturalismo” (piedra, ladrillo, madera, etc), abstracta y sugerente, donde la dislocación de unos ambientes muy diferenciados y de los elementos compositivos la podrían hacer asumible, diez años más tarde, como una operación “deconstructivista”.

Dibujar todo eso y representarlo como para que los Yurkievich lo entendieran no fue fácil. Decían que les parecía bien, aunque después nos hicieron saber que sí esperaban una casa “naturalista” (la revistieron con tejuelas para que pareciera de ladrillo visto cuando la pusieron en venta).

Tampoco construirla fue fácil, con encuentros no ortogonales (en planta y en altura) que no dominábamos (nosotros también teníamos una experiencia basada en el “naturalismo”); el tratamiento de la carpintería metálica no era sencillo en este clima y varias situaciones complicadas (de las que hubiéramos preferido saber más en el proyecto) tuvimos que resolverlas en la obra; y Pelado sacaba partido también de eso, proponiendo formalizaciones y encuentros que distorsionaban nuevamente el precario orden que habíamos alcanzado en los planos. La conversación era permanente.

Durante nuestra estadía en “La Posta del Ángel”, Orensanz nos propuso que le proyectáramos un lugar especial para la exposición-museo y venta de las artesanías americanas que, con cada viaje suyo o de sus amigos, iban incrementando su patrimonio. Recuerdo que Pelado propuso aludir

al encuentro de América por los europeos haciendo que a un edificio, que reproducía en planta el mapa de América, se ingresara a través del casco abierto de un barco varado. Trabajamos un tiempo en esa idea, averiguamos sobre la posibilidad de conseguir un barco, de llevarlo al lugar y construirle el edificio adyacente con bar, restaurant, lugares de estar y sectores del museo que se apoyaban sobre los distintos países en el mapa. Orensanz dijo que le parecía fantástico, y desde su sentido práctico (que le permitía llevar adelante un negocio original) nos dijo que concretáramos todos los pasos necesarios para hacer el proyecto viable. Y nosotros no estábamos preparados para eso. Una lástima.

Distinta había sido la anterior participación de Pelado en el proyecto de la casa Grebol. En esa oportunidad llegó con una propuesta más acabada (solo oral, por supuesto, sin ningún dibujo), que partía de generar un patio-plaza elevada de acceso, a la que rodeaban en L los reducidos ambientes de la casa. Esta se construiría con un préstamo del Banco Provincia, que obligaba a restricciones de superficie cubierta; no decía nada acerca de superficie descubierta, entonces el patio elevado (que hubo que hacerlo sobre viguetas pretensadas porque su desnivel de más de un metro no aconsejaba un relleno de tierra), que costaba como un ambiente más, podía aceptarse. Y es el espacio fundamental en la casa, el que da sentido a su organización y a su relación con el entorno; un lugar de estar don-

de un alto volumen escultórico (con los huecos excavados de la parrilla y la leñera) enmarca la puerta de acceso al interior de la vivienda y aporta un sentido nada convencional a esa plaza, proponiendo un uso doméstico que acentúa el contraste con el espacio público que domina. La inclusión de la parrilla era una de las proposiciones típicas de Pelado, que buscaba siempre esa clase de aparentes contradicciones que dan énfasis a una idea lúdica del uso del lugar.

Esa acentuación del contraste entre el uso privado y la calle, ya en una situación doméstica, como en la casa de Grebol y en la de Yurkievich, o en una comunitaria, como en el patio del conjunto de viviendas de la calle San Juan, potencia el diálogo de los interlocutores (tal como le gustaba a Pelado en su conversación); en este último caso provocando una vecindad restringida, que cobra mejor sentido en su actitud dominante sobre la calle, por sobre el techo accesible de los comercios del frente.

Contraste que también proponía entre las zonas íntimas de la vivienda, como el pasillo de dormitorios, y el espacio público (contradiendo la generalizada tipología que ubica las áreas de estar en esa situación); como en los departamentos de la calle 50 en La Plata o como en la casa de la calle Saavedra, que proyectamos juntos en Mar del Plata y que no se pudo construir; lamentablemente, porque era un proyecto que nos había dado mucho trabajo y realmente nos entusiasmaba.

Se trataba de una familia de músicos: matrimonio de pianistas (ella profesional, él un médico que encontraba en la música su gran motivación) con hijos que tocaban distintos instrumentos (instrumentos chicos como flauta o guitarra). Cada uno debía tener su espacio de trabajo suficientemente aislado y los dos pianos de cola que había en la casa debían poder separarse o juntarse para tocar en dúos; y todo eso con la posibilidad de ofrecer reuniones musicales para grupos de 20 o 30 personas. Por eso los dormitorios (que en el caso de los hijos eran también estudios) se planteaban como lugares aislados y el área de estar (vinculada a un estudio con rieles para poder desplazar uno de los pianos) como una sala con fuerte sentido centralizado, que se podía ampliar en verano con un pequeño anfiteatro al aire libre. Todo eso imbricado en una vivienda que también debía servir para una convivencia "normal", con comidas, duchas y reuniones acotadas, alrededor de ese gran espacio que conjugara distintas escalas y modos de reunión, fuertemente caracterizado con un gran hogar y una claraboya que exaltaba sus casi tres niveles de altura.

El amplio terreno de 20 mts. de frente, por 43 de fondo orientado al norte, nos decidió a ubicar todos los dormitorios al frente, en planta alta, pero abiertos hacia atrás y con el pasillo en esa situación de contraste con la calle que comen-

tamos. Y allí Pelado encontró uno de esos motivos de figuración insólitos, que extraía no se sabe de dónde. Decía que esa situación de la tira de dormitorios elevada podía verse desde la calle como una gaviota volando. A él le gustaba llamarla "la mouette", seguramente porque en francés el sonido de la palabra le sonaba mejor que en castellano, no por cursilería (que odiaba), sino porque se oía mejor desde su grave y profunda voz, que lo llevaba a elegir las expresiones que mejor le sonaban en su poderosa voluntad de comunicación.

O quizás quisiera aludir a aquella idea que había puesto en unos versos que hiciera cuando, en la facultad de La Plata, colaboraba en la presentación de una nueva agrupación para el centro de estudiantes que se llamaba Estudiantes Reformistas de Arquitectura, ERA:

*"era atrapar el ave en un instante de su vuelo"*

*"era arrojar la piedra en el estanque"*

*"era ser joven"*

*"ERA"*

Uno siempre dice que la única arquitectura que existe es la que queda construida, pero esta casa que los dueños no se animaron a hacer alegando excusas "realistas" (después se hicieron una casa igual de grande pero aburrida) sigue viva en nuestro recuerdo de cómo era trabajar con Pelado.

Nota: Aclaración a las referencias de las obras: la casa Grebol está en Quiroga 4270, la casa Yurkievich en calle Santa Fe, la casa Mouette en Saavedra 1769 y las viviendas agrupadas en la calle San Juan, todas en Mar del Plata.

# Coco Chanel



Parecerá extraño que en una monografía de arquitectura aparezca un artículo sobre una diseñadora de ropas femeninas. No es sino porque Lenci tenía una particular atracción por Chanel, que lo llevaba a revalorizar su personalidad en tanto creadora de un modo nuevo de entender a la mujer contemporánea. Chanel se convierte en autora de la modernidad, escribiendo a través de la ropa “un diccionario geométrico que contiene las reglas de un cuerpo que, tras ella, podrá moverse de un modo completamente nuevo, abriéndose a infinitas posibilidades”.

Transcribo algunos de los pensamientos de Chanel:

*“Los grandes sastres diseñan los modelos imaginando que las mujeres están como las casas de Le Corbusier, subidas sobre pilares de cemento armado. Para algunos de mis geniales colegas el cuerpo es todo menos un cuerpo. Sus vestidos son obra de arquitectos, escultores, pintores o decoradores. Obras maestras de equilibrio, armonía y audacia: pero no son vestidos... ¿y saben por qué? porque odian a las mujeres...”*

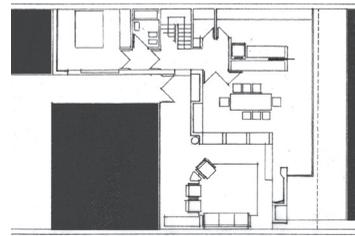
*“En primer lugar yo no dibujo. No he dibujado nunca un vestido. Utilizo el lápiz sólo para pintarme los ojos y escribir cartas. Esculpo el modelo, más que dibujarlo. Cojo la tela y corto. Después la pego con alfileres sobre un maniquí y, si está bien, alguien la cose. Si no está bien, la descoso y después la vuelvo a cortar. Si aún así no sale bien, la tiro y comienzo desde el principio...con toda sinceridad, no sé ni siquiera coser”.*

*“soy Chanel, hago vestidos, y no sé ni siquiera tener una aguja entre los dedos”.*

*“Colócate delante del espejo y comienza a quitarte adornos. Cuantos más te quites, más elegante serás”.*

*“Con lo que no se aprende es con lo que se consigue algo”.*

*“No quiero ninguna fragancia de rosas u otra flor. Quiero un perfume elaborado. Es una paradoja, pero sobre una mujer los perfumes naturales de las flores parecen falsos. Tal vez un perfume creado artificialmente parecerá natural”. Así nació el Chanel N° 5 (1921), primer perfuma con aromas artificiales.*



Pelado sintió gran atracción por ella ¡Hasta llegó a llamar "Chanel" a uno de sus proyectos de vivienda!

*"Amo las imitaciones porque las encuentro provocativas, y además encuentro vergonzante que alguien salga a la calle con millones alrededor del cuello sólo porque es rico. La función de las joyas no es mostrar que una mujer es rica, sino realzar su valor: no tiene nada que ver".*

En una época en que las señoras barrían la vereda arrastrando sus abrigos de marta cibeline, Coco Chanel supo forrar los impermeables con la preciosa piel. Prefería la vulgar piel de conejo (que la hizo popular entre los campesinos franceses) al armiño, y anteponía el collar de perlas a la diadema de esmeraldas y brillantes. Fue este nuevo gusto, limpio, fundamentalmente extraño, el que sorprendió y sedujo a las señoras de nuevo cuño. Alfonso Signorini

"La figura de Chanel es la de una mujer libre. Pero no sólo porque forme parte de una época que ve desarrollar lentamente el proceso de emancipación femenina, sino también porque sus manos y sus cortes ágiles fueron capaces de liberar los cuerpos a través de los tejidos, en lugar de esconderlos como se había hecho siempre. Hasta su llegada, todos los sastres veían en la cintura el centro esencial del cuerpo de mujer... esta forma de dibujar el cuerpo hacía parecer a las mujeres figuritas de adorno sin piernas, cubiertas de oropeles como un salón y comprimidas dentro de una serie de incómodos círculos... Chanel se presenta ante el mundo con un cuerpo dibujado de un modo completamente diferente, un cuerpo hecho de líneas que se deslizan, al que le falta el estrujamiento anteriormente esencial. La diferencia no está sólo en su sentido de la austeridad: en realidad Chanel no suprime la cintura como referencia, sino que desplaza el núcleo y lo modifica... el núcleo esencial está en la espalda y parte de los hombros... sólo de este modo puede permitirse descubrir las piernas, quitar importancia a la cabeza, repetir en el cuello el corte triangular de la espalda y, sobre todo, utilizar tejidos que no tienen necesariamente que permanecer tiesos, sino que pueden formar suaves pliegues, ondas y alguna arruga..."

Lami/Antonazzo/Lucchetti

# Iniciación en la Arquitectura

Juan Manuel Escudero

Creo que fue Cappelli el que comentó un día acerca del relato que Pelado hacía de su experiencia con el proyecto en la facultad que lo había conectado definitivamente con la arquitectura. Y posiblemente Cappelli mismo le pidió que lo repitiera en una de esas noches de mate en la cocina.

Ahora creo recordar una maqueta, la que Pelado había hecho para el desarrollo del tema, un albergue para estudiantes universitarios; o me la imagino a partir de lo vívido de las imágenes evocadas.

Había sido el primer o segundo tema del proyecto de 3° año que le habían propuesto Casares y González Gandolfi, que recién se habían hecho cargo de la cátedra de Composición de La Plata.

Hay que tener en cuenta que hasta ese momento (1956) la enseñanza en el departamento de Arquitectura de la Facultad de Ingeniería (recién fue Facultad en el '63) era precaria, derivada de las escuelas de Beux Arts, apoyada en los estilos clásicos y sus sistemas de composición (por eso la materia se llamaba Composición); y la enseñanza de la arquitectura según los principios del Movimiento Moderno estaba en pañales (de hecho Casares era uno de sus primeros promotores en la Argentina, al mismo tiempo que Wladimiro Acosta; y Payssé Reyes en Uruguay).

Según esa maqueta, en mi recuerdo, el albergue consistía básicamente en un lugar

único que, bajo techo plano, descendía con la pendiente del terreno desde un acceso de mínima altura hacía una gran carpintería de doble o triple altura. Y en ese escalonamiento se iban ubicando en forma ortogonal, pero aleatoriamente organizados, los sitios de dormir, estudiar y estar, en grupos de 2 o 3 camas-sillón, con mesas y armarios; y se iban conectando con los otros grupos a través de caminos escalonados que descendían hacia esa carpintería alta que se abría a un amplio espacio exterior después de alguna zona de estar común, que se continuaba afuera.

Era una especie de anfiteatro donde los muebles, y las camas de colores, le conferían una textura muy animada, sugerente de una convivencia enfáticamente fraternal, concebida desde un lirismo exacerbado.

No recuerdo cómo se sostenía eso (creo que el techo era de madera, con vigas poderosas, pero no sé si había columnas expuestas), ni sé donde estaban los baños, ni como se oscurecía para poder dormir (suponiendo que todos durmieran al mismo tiempo).

En realidad, no podría decir con seguridad casi nada de cómo era ese proyecto. Pero creo que no importa demasiado en función de lo que sí tengo grabado con toda claridad: Al final de su relato Pelado contaba que se le ocurrió incorporar una pileta de natación en ese espacio exterior al que se abría enfáticamente el albergue, lo que terminaba de definir

el carácter lúdico, hedonista, juvenil, que él le asignaba. Y decía que esa decisión tuvo el mismo efecto que “tirarse a la pileta”, con todo lo que eso significa.

Ahora pienso que, seguramente, esa pileta estaba desde el principio (aunque inconscientemente) en el desenlace de su proceso de diseño. Como un novelista se va aproximando, a medida que escribe, a una situación que resuelve el argumento, pero que necesita que avancen los sucesivos comportamientos de sus personajes para que se defina cabalmente con su forma precisa. (Pelado solía decir que él, más que arquitecto, era un novelista).

Hasta ese momento él suponía que proyectar se reducía a ordenar constructivamente unos problemas funcionales. Y contaba entonces que, al final de ese desarrollo, de esa resolución, de esa pileta, pudo comprender por primera vez el sentido de la ideación, de

la creatividad, en arquitectura; de ese modo generar ámbitos, lugares, donde la vida de la gente adquiere su significado. De un modo asimilable a como se hace en la literatura, en el teatro, en el cine.

Cuando escuché ese relato yo estaba en 2º año de la carrera y Pelado aún era alumno. Ahora, a la luz de su obra posterior, en la profesión y en la docencia, entiendo que esa revelación lo comprometió para siempre, como concepción filosófica de la disciplina.

Él le adjudicaba a Alfredo Casares la responsabilidad iniciática en ese suceso; por eso, cuando se hizo cargo por primera vez de un taller de arquitectura en la Facultad de La Plata, lo invitó para que diera su clase inaugural, que se llevó a cabo en el auditorio de la Biblioteca central de la Universidad, en un acto que para todos, para Casares y para nosotros, revestía la solemnidad del reconocimiento académico.

# Club social y deportivo en Chascomús realizado como alumno de 3º año

Comentario publicado en la Revista Quonset de 1962 donde se publicaron los clubes efectuaron en el 3º Curso de Arquitectura, realizados por los alumnos Carlos Eduardo Lenci, Roberto Kuri y Héctor Luis Oddone.

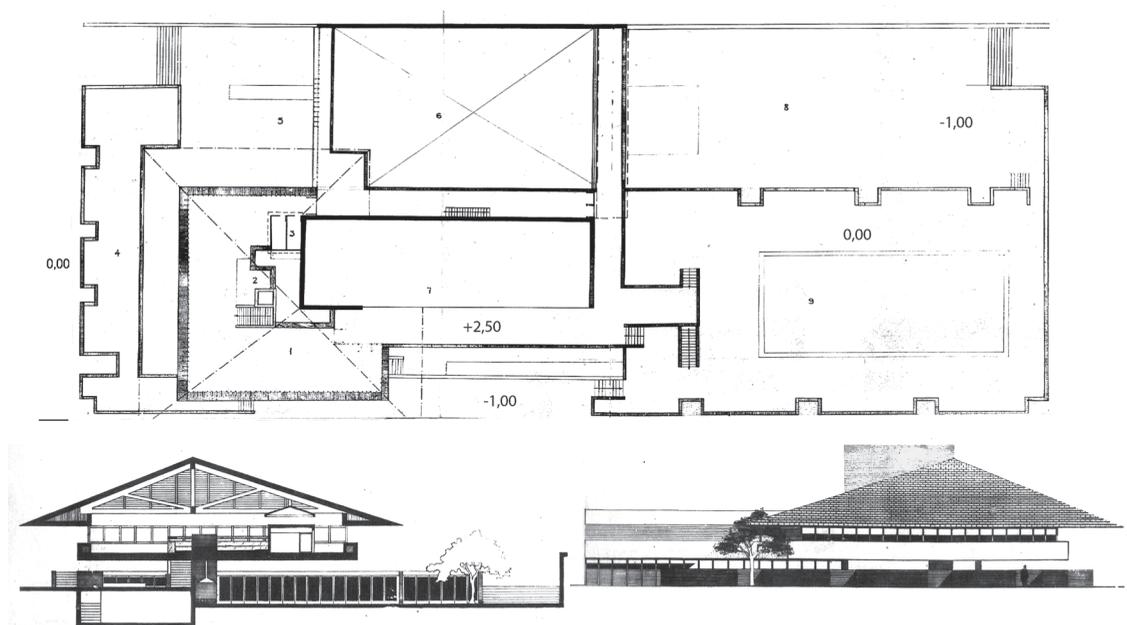
“El Club de Lenci para Chascomús, en zona suburbana, frente al bosque que bordea la Laguna, en un terreno de 40 m x 100 m.

En el proyecto de Lenci la separación entre el edificio y la calle desaparece. La luz y el aire pasan libremente a través de las partes constitutivas, haciendo de la vereda un lugar más que pertenece al edificio. Una libre y acertada composición reduce al mínimo el uso de elementos formales y multiplica los sitios, que se brindan con naturalidad al que, llegado desde la calle, penetra en un orden que ha superado los intrincamientos funcionales.

La planta se extiende libremente en tres niveles, entre los que la cancha de paleta y la confitería estructuran decididamente el espacio, esbozando un acentuado sentido tridimensional.

La estructura del espacio interior está formada por la sola relación entre un cuerpo semi-enterrado en forma de U y un entepiso suspendido, independiente entre sí y entroncados con un cuerpo vertical de escaleras, que corresponden al núcleo social.

La impresión del conjunto favorece la disponibilidad del edificio, que se ofrece generosamente al barrio”.



# Anteproyecto para el concurso del edificio Peugeot en Bs. As (1962)

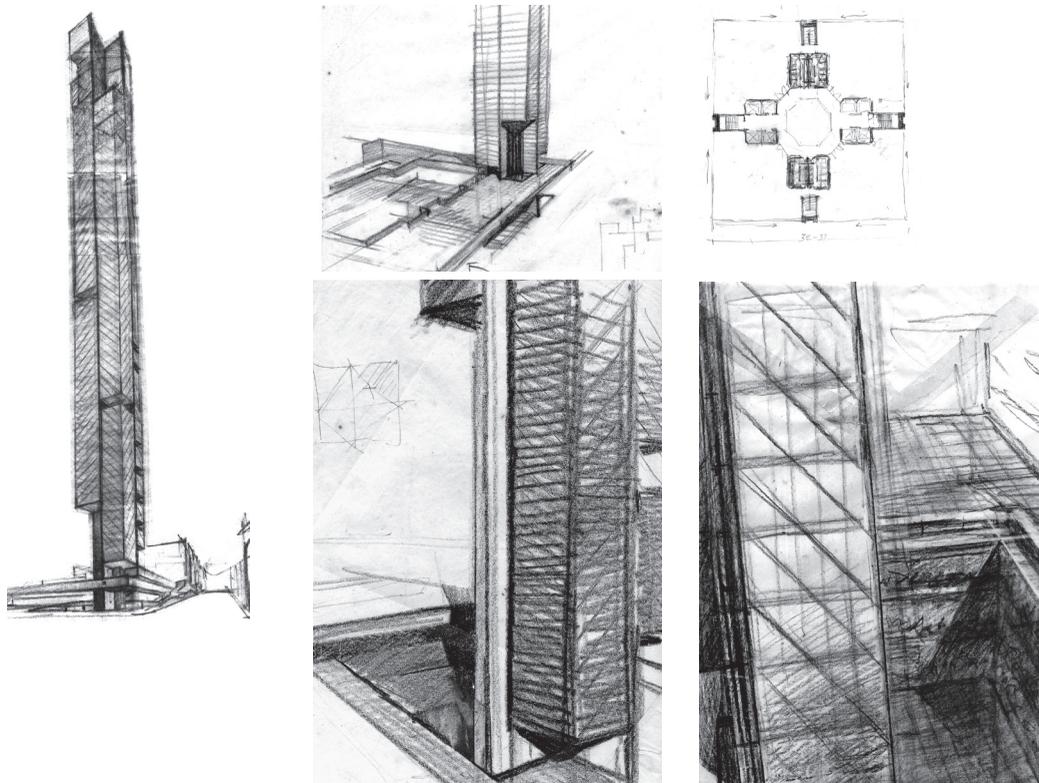
Trabajo realizado con el arq. Vicente Krause (no entregado).

Trabajo realizado el año que se recibió de arquitecto para el concurso del edificio Peugeot en Buenos Aires (en asociación con Vicente Krause) y que no se presentó.

Edificio de oficinas de 70 pisos, con plantas de 1.000 m<sup>2</sup> que aludían al Illinois de una milla de alto de Wright pero fundamentalmente a la torre Price (que Lenci siempre mencionaba como un hito en la concepción del rascacielos) y que discute el concepto generalizado en ese momento para el edificio flexible de oficinas.

En este caso los cuadrantes en voladizo se resolvían, dada su magnitud, con tensores de cables de acero que dibujaban la fachada de cristal; y que le permitían operar en forma autónoma en cada sector, generando halles, dobles alturas, terrazas, huecos (según las necesidades del programa), empezando por un enfático acceso y terminando con un remate escultórico.

El Edificio proponía un concepto y una imagen no convencional en ese momento, imagen que hoy día es más habitual en construcciones de esa envergadura.



Caras habituales dibujadas por Lenci



*"...creo que cuando él dibujaba los ojos de una mujer tenía algo que ver con la idea de proyecto. Los términos de proyecto eran la expresión de esos ojos. En esos bocetos advertía como debía ser el proyecto. ¿Cómo es posible? Hay que buscar lo que a cada uno lo exprese mejor".*

Vicente Krause

# Obras

Comentarios de las Obras por Héctor Tomas

## Línea para oficinas “Usonia”

Lenci diseñó una serie de muebles (sillas, sillones, mesas) de los que no se tiene documentación. En la década del '60, Lenci desarrolló una línea completa de equipamiento de Oficina, que fuera expuesta inicialmente en un local por él remodelado para la firma Olivetti de la familia Zbar de La Plata (49, 8 y 9). Del local, que amalgamaba la última tecnología del momento—las máquinas de escribir Olivetti, el equipamiento, etc.— con un diseño ex profeso natural y espontáneo —secciones de troncos de árbol, lámparas esféricas de papel— no se posee material gráfico ni fotos pero fue un hito de diseño en La Plata.

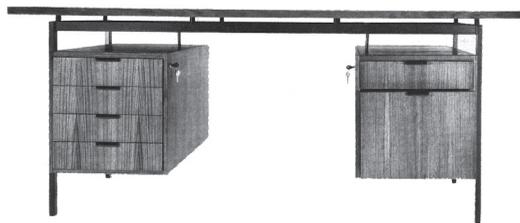
Los escritorios fueron de distinto tipo y medidas. Los más grandes tenían cajonera doble o simple, los pequeños —como el que se ilustra— cajonera simple a la derecha. Se realizaron en dos únicos materiales. Lo estructural en acero inoxidable y las tapas y los cajones revestidos (en madera o laminado plástico).

Lenci discrimina con claridad, y se aprecia perceptualmente, aquellos elementos estructurales (las patas y los apoyos de la tabla de trabajo, por un lado, y las tres bandejas en voladizo que, tomadas de dos de sus patas, servirán de sostén a los cajones) de aquellos que sólo sirven de apoyo o sólo realizan el trabajo mecánico de deslizarse por las bandejas.

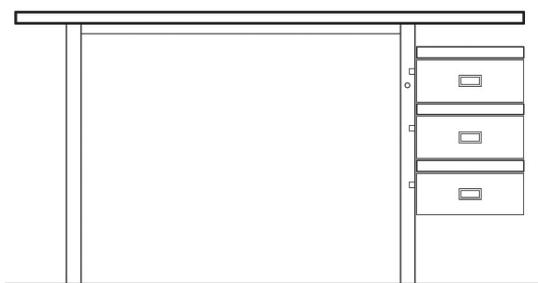
Es probable que llamarlos USONIA sea a partir del sistema de voladizos que sostienen los tres cajones.

Los escritorios de la época, aún los de buen diseño, tenían un diseño menos contundente: no siempre las partes podían reconocerse independientemente, o, en el mejor de los casos, se conseguía esa lectura con artificios nada claro estructuralmente. (V. ejemplo 1)

Esta línea de Escritorios recuerda a Rietveld en la búsqueda de un sano sentido cognoscitivo en la lectura de los componentes y de las relaciones esenciales que estructuran los objetos, es decir que indican claramente la esencia organizativa del objeto. De ese modo queda clara la expresión del comportamiento funcional mediante el uso del plano, la línea y el color, jugando posiciones relativas en el espacio. Pondera así la condición de libre y sin mutilaciones de cada elemento sin encubrirlo ni ensamblarlo y enfatizando la espacialidad del conjunto.



Ejemplo 1. Escritorio de diseño: nótese el artificio para tomar la cajonera



## Vivienda en la terraza de un edificio de propiedad horizontal. Calle 49 entre 8 y 9, La Plata, 1958.

Esta vivienda se ubica en lo que fuera originalmente la terraza de un buen edificio de viviendas en propiedad horizontal ubicado en pleno centro de la ciudad de La Plata. El mismo tiene tres niveles con un departamento tradicional por planta, con locales comerciales en planta baja.

Fue necesario adecuar su diseño a los límites, los niveles y la forma de la azotea del cuarto piso existente, así como a la caja del ascensor y a la escalera principal del edificio.

Una generosa terraza de aproximadamente 4 m. de profundidad por los 15 m. del frente resuelven el problema de adecuar lo nuevo construido con las pre existencias estilísticas del edificio, proponiendo como remate del mismo una piel de cortinas "barrios", que pintadas de blanco y con la modulación que tiene la fachada original, armoniza con naturalidad el remate del conjunto construido.

A dicha terraza expanden las zonas sociales de la casa a pesar de que el frente del edificio está orien-



tado al sudeste. Esa es una de las razones por la cual Lenci propone techos inclinados -sólo posibles en esa última planta- que permiten siempre el ingreso de sol en sus diferencias de nivel. La terraza aludida se techa en parte, dejando dos lugares estratégicos a cielo abierto. Ese techo -una losa de hormigón armado- tiene un cielorraso formado por módulos de mimbre trenzado que penetra en las zonas bajas del interior. Cuando el sol de la tarde pasa a través de las diferencias de techo anteriormente aludidas, genera un efecto especial y particular que produce un tramado de luz y sombra notable sobre el piso, muebles y/o personas.

Se decía que este cielorraso de mimbre con luz natural y artificial sobre el mismo, alude a "La dama de Shangai" de Orson Welles, donde un cielo nublado sobre el mar producía un efecto notable que Pelado intentaba "reproducir"... Ya se ha dicho que su modo de imaginar la arquitectura era a partir de sus recuerdos y de sus lúcidas percepciones -provenientes de una cultura sorprendentemente amplia y panorámica- que actuaban como madreperlas en el momento de la ideación: de ahí que no me resultaría para nada extraño que esta anécdota sea absolutamente cierta.

La carpintería que separa el interior con la terraza posee dos bandas continuas de cristales cuadrados rojos que aluden a las mamparas de nuestras tradicionales "casas chorizo". En términos organizativos, la vivienda encuentra su ingreso a medio nivel de la escalera principal, para recién entonces subir el medio nivel restante, lo que le da más carácter de casa libremente organizada. Al subir se va descubriendo la sucesión de espacios -algunos apretados y bajos, otro dilatados y generosos- con parte del camino al estudio en balcón a esa escalera. Otra escalera, esta vez de madera, más liviana perceptualmente, sube un primer medio nivel con los baños y el dormitorio principal. Desde ese descanso se tiene una visión diagonal del estar-comedor que mejora su percepción vista desde más altura. Por fin, subiendo otro medio



nivel se llega, mediante una escalera iluminada cenitalmente al dormitorio de los hijos. Este último a más de sus ventanas a la calle –orientadas al sudeste y retranqueadas respecto de la línea municipal para no ser advertidas desde la calle- posee otras a la buena orientación, sobre el ingreso al mismo.

Considero que en esta obra, a pesar de su particular diseño en el último piso de un edificio existente, estaba en germen lo que tanto insistieran Lenci y su grupo en el 4º curso de la Facultad de Arquitectura de La Plata: no proponer departamentos en un edificio en altura, sino casas con similares prerrogativas que una vivienda libremente organizada en el terreno.

En la publicación que hiciera a pedido del Colegio de Arquitectos de la Provincia de Bs. As., en el Boletín del CAPBA N° 2 de agosto de 1976 –y a un año de fallecido Lenci- decía de esta obra:

“ella es ilustrativa de los principios y constantes de la arquitectura moderna: a) Por el aporte de la terraza-jardín como búsqueda para expandir el interior; ésta se cierra en el límite de la fachada con cortinas fijas que enfatizan aún más el valor de la luz cenital de los espacios a cielo abierto, con un efecto casi escenográfico; b) Por la ruptura de los límites murarios, aún el de las medianeras, a raíz de la no coincidencia de sus planos verticales y el ingreso de luz en la diferencia de sus techos; c) Por la continuidad espacial que proponen cielorrasos de mimbres a nivel dintel, cuyos límites no son coincidentes con los de las funciones que techan, sino que insinúan circulaciones, bordean las carpinterías y borran el umbral entre interior y exterior. La idea de continuidad se refuerza en algún caso por el equipamiento (mueble comedor); d) Por la ponderación de la altura en la zona principal de la casa, que se observa en el techo en pendiente, reforzada por la escalera a dormitorios (por sobre el sillón); e) Recorrer la casa propone secuencias espaciales que revelan espacialidad y temporalidad como dos variables siempre interrelacionadas”.





“Por último, quiero recordar la emoción que nos produjo la primera visita a esta casa a aquellos que no habíamos tenido aun un contacto personal con una obra moderna de importancia”.

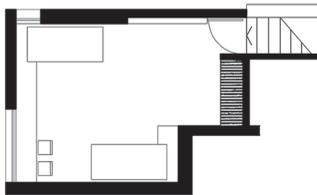
Respecto de esta obra dice Roberto Cappelli : *“desde las primeras obras (casa calle 49, 8 y 9), buscó que la lectura de los espacios propuestos no fuera posible de realizar en términos de geometría. Asimismo, que perdieran valor las medianeras en la definición del espacio; la falta de coincidencias en la profundidad de los planos o los distintos conformadores del espacio, así lo permiten verificar...”*

Visitada hoy día, a más de 50 años desde su ejecución, subsiste ese clima mágico que nos impresionara cuando alumnos.





PLANTA BAJA



PLANTA ALTA



CORTE

# Sucursal de banco y viviendas. Calle 57 entre 11 y 12, La Plata, 1960.

Con Jorge Tapia

Edificio sobresaliente en La Plata por su alto nivel de profesionalismo así como por ser pionero respecto de una nueva actitud ante el problema de la vivienda agrupada. Esa actitud se caracteriza por la utilización de recursos arquitectónicos en procura de lograr una mayor jerarquía de las células individuales, consiguiendo para ellas los atributos de una vivienda libremente organizada.

Así, la utilización de las terrazas que determinan la formación del edificio, el desnivel en las células y la ubicación relativa de éstas a medio nivel entre ellas, solucionan los problemas de la economía de superficies y la selección de las vinculaciones verticales, otorgando a la vivienda riqueza de relaciones espaciales y generoso contacto con el exterior.

Conviene advertir que cada una de las casas posee solamente 70 m<sup>2</sup>, con una terraza de 8 m<sup>2</sup>.



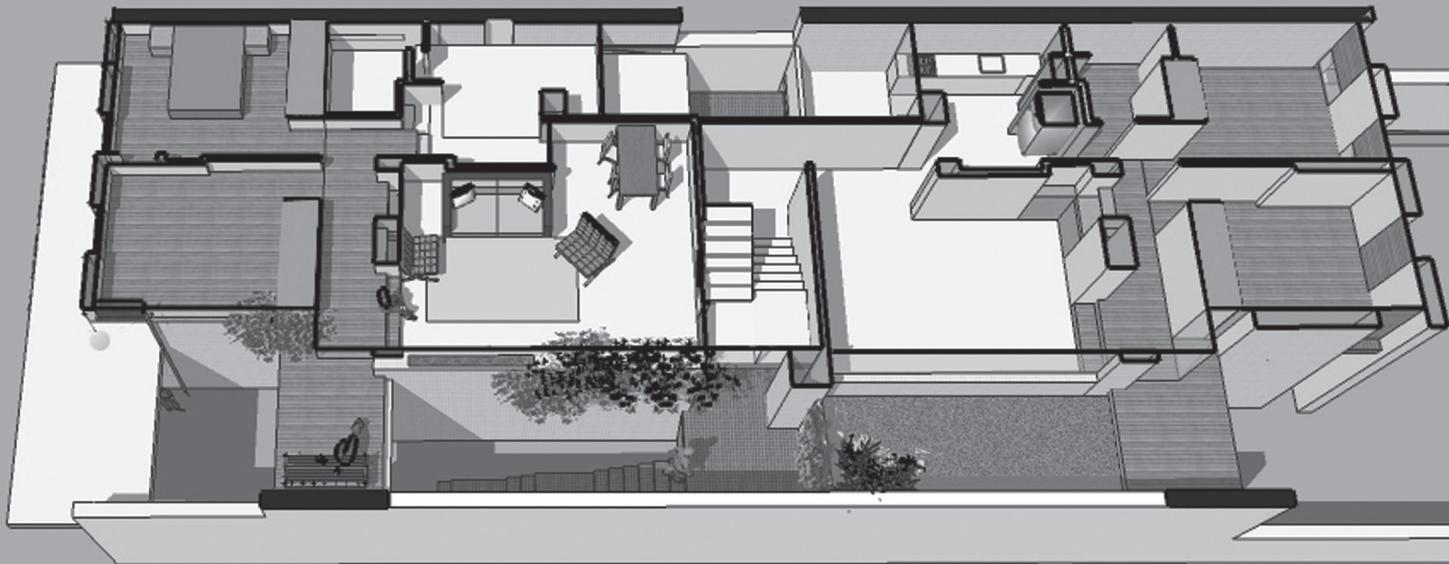
Dicha terraza es un puente a modo de patio estratégicamente ubicado al final del pasaje a dormitorios (dos escalones más altos que el resto de la casa) y como expansión física y perceptiva del estar. Roberto Cappelli aclara su finalidad: "...por las posibilidades de ubicar en ellos –se refiere a 'los locales fachadas' de Lenci- elementos ambientales (plantas o algún equipamiento) que, 'evocando' posibles usos, enriquecen la vida interior en altura, recreando situaciones propias de la vivienda individual. En este sentido, ya en su obra de 57, 11 y 12, había planteado puentes-patios con esa intención".

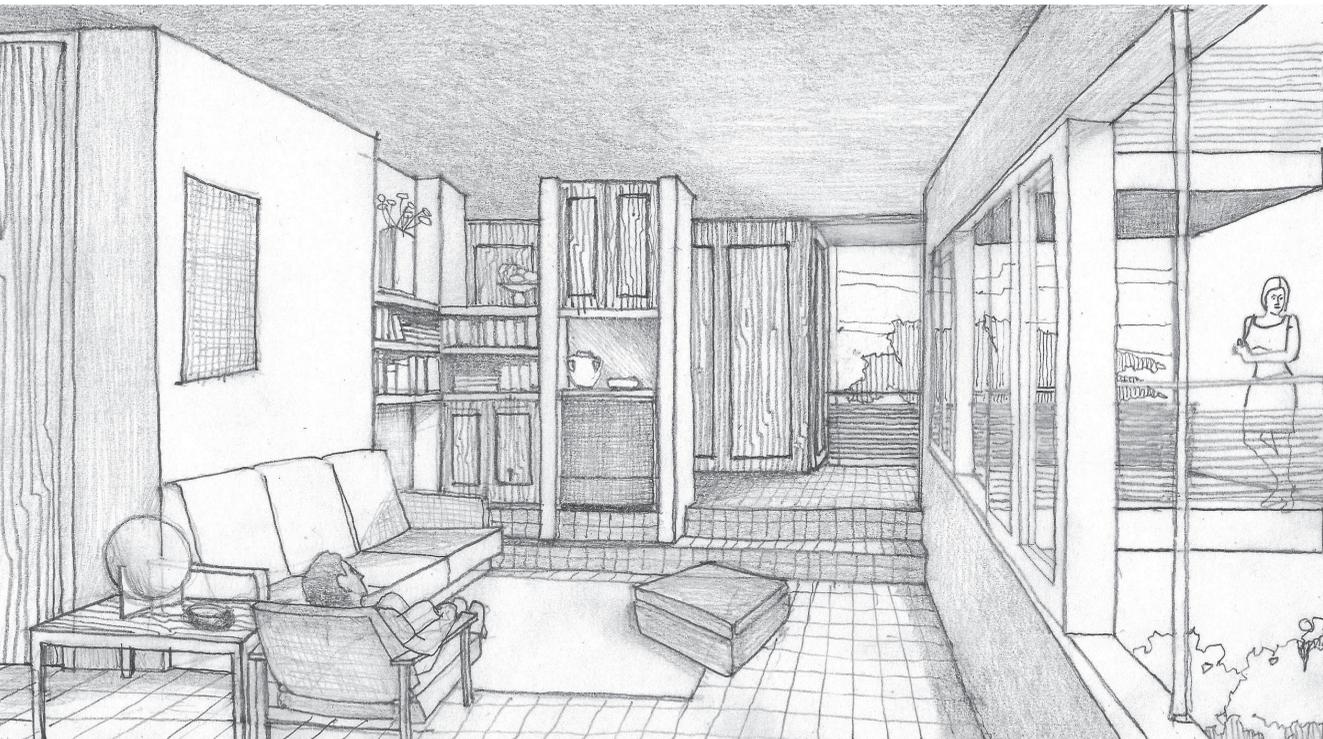
El retiro del edificio de una de las medianeras fuerza la utilización de una tercera fachada como continuadora del paisaje urbano del barrio y dado que el ingreso exige penetrar hasta la caja de escaleras, se aprovecha para recrear el clima de una calle cortada, enriquecido aún más por las terrazas que la cruzan por encima, cortada que es un verdadero hallazgo en la relación edificio/ciudad.

En cuanto a la P.B. con el simple aprovechamiento de las losas a medio nivel se consigue una mayor jerarquía de la boca de acceso al Banco (4,50 m.) y su natural zonificación.

En su expresión, el edificio insinúa el criterio de fachada continua que el mismo Lenci llevara a más amplias consecuencias en los edificios de 53 esq. 10 y 50, 13 y 14.

Lamentablemente, las reformas hechas a esta obra (fundamentalmente el cierre innecesario y absurdo de las terrazas de las viviendas y la expresión anodina de la nueva fachada del banco) han hecho que éste perdiera gran parte de su nobleza original y quedara desvirtuado.

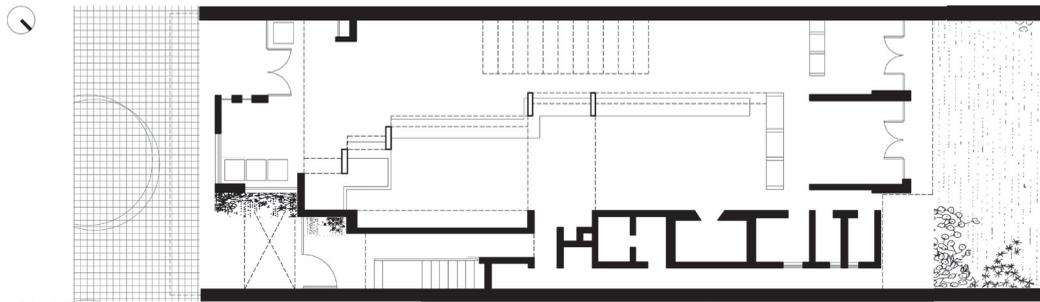




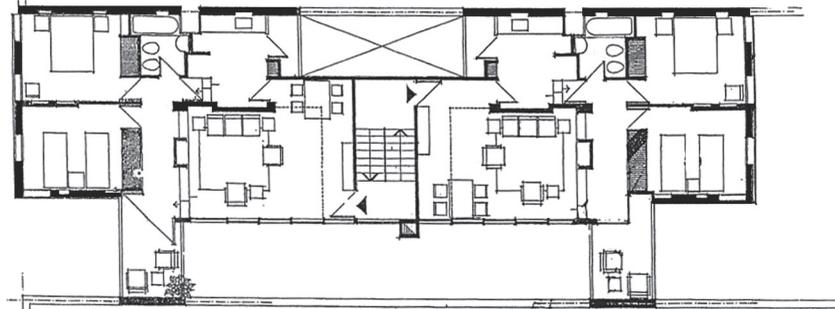




Estado actual del edificio



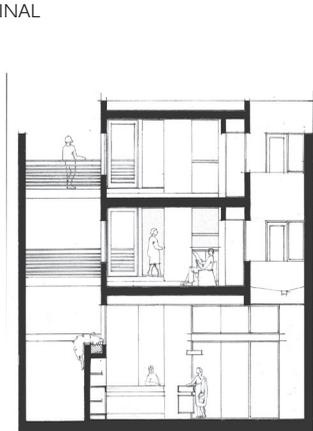
PLANTA BAJA



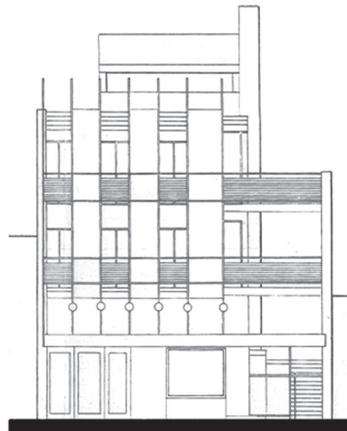
PLANTA TIPO



CORTE LONGITUDINAL



CORTE TRANSVERSAL



FACHADA

## Edificios de viviendas y locales comerciales. Avenida 53 esquina 10, La Plata, 1966.

Al igual que en la obra de 57, entre 11 y 12, Lenci vuelve a dar una particular versión del edificio de viviendas en altura; en este caso a manera de definición sobre las posibilidades arquitectónicas de “la propiedad horizontal” y lejos de cualquier emprendimiento especulativo. Dentro de márgenes más estrictos (se usa todo el lote dejando un patio de aire y luz, reglamentario según el Código en vigencia), nuevamente se propone jerarquizar la vivienda en altura mediante el empleo de determinadas técnicas arquitectónicas. Con la intención de conseguir un apropiado contacto con el exterior, arrima la circulación vertical y los servicios a la medianera más larga, y libera los frentes (bien orientados y con vistas al Teatro Argentino) para salas de estar, dormitorios y terrazas.

A partir de este esquema las tres unidades que conforman la planta tipo tienen una similar concepción espacial; las salas de estar consiguen visuales en ángulo y la singular ambientación de las terrazas relativiza







el límite entre interior y exterior, en tanto que en las células de dos dormitorios la circulación se sugiere por desniveles del piso y del cielorraso. “Lo técnico –dice Capelli- se subordina a las exigencias de uso o ambientales: en este sentido, los desniveles en los edificios en altura son una manifestación; en 53 y 10, las unidades de dos dormitorios presentan su estar a un nivel dos escalones más bajos, y encuentra su explicación a la luz del zoning propuesto, de la forma de acceso, de las líneas de circulación definidas”. Nótese que el lavadero de la unidad de un dormitorio se retrae para conseguir un hueco que atraviesa verticalmente el edificio, para así conseguir una terraza que vincula dormitorio y estar, sin alterar la continuidad de la fachada. Es de destacar que lugares como baños, toillettes y circulaciones se iluminan y ventilan por un simple recorte de la medianera. Estas demoras de Lenci en temas menores, reafirma su actitud consecuente de jerarquizar la célula individual.

El retiro de la planta baja, obedece a razones de carácter urbano: era importante “despegar” el bloque, a fin de lograr una adecuada escala para el ámbito peatonal.

La expresión exterior es unitaria y neutra. El cerramiento de cortinas “Barrios”, envuelve en un prisma enfáticamente vertical, apenas recortado en planta, un interior de funciones cambiantes y además intencionalmente accidentado.

“Los hechos técnicos –dice Cappelli- son cuidadosamente ocultados: el frente de 53 y 10 no manifiesta el espacio donde se alojan los rollos de las cortinas Barrios, sino que estos son cubiertos por un frente idéntico al de dichas cortinas”.

“Evitaba que el problema funcional ganara autonomía en términos de apariencia o representación, y esto se ejemplifica en las dos obras más importantes, creemos, por él construidas: los edificios de viviendas de 53 y 10 y de 50, 13 y 14; en ambos se presenta en la fachada un elemento unificador (terracea



semi-cerrada en 53 y 10, galería vidriada en 50), que borra las “naturales diferencias Internas”. Este elemento no es un sistema de cerramiento o una unidad modular repetida o una alternancia que resuelvan las exigencias de distintos locales (una piel), sino que es un nuevo local ubicado a lo largo de la fachada, un espacio no imprescindible al programa elemental, sino que aparece en el programa, precisamente, como el medio a través del cual el edificio toma presencia urbana sin evidenciar la distribución o conformación interna”.

“Estos locales-fachadas son también fundamentales a la vida interna, pero no en los términos de función (por ellos no es necesario pasar, interiormente, ni significan resolución de actividades particulares), sino: a) en términos de extensión visual de locales interiores, b) como fuelles entre interior y ciudad (ambas obras se ubican en situaciones urbanas privilegiadas, frente a Teatro Argentino y Plaza Moreno) y c) por las posibilidades de ubicar en ellos elementos ambientales (plantas o algún equipamiento) que, “evocando” posibles usos, enriquecen la vida interior en altura, recreando situaciones propias de la vivienda individual...”

Propone a modo de ejemplo –más allá de toda moda formal- una imagen edilicia que contribuya a ordenar el paisaje urbano.

Se puede observar que a partir de 53 y 10 algunos de los recursos que usara Lenci se vuelven comunes en el tratamiento del tema. Se reconsidera la concepción de la célula individual, los lugares semi-exteriores son tratados arquitectónicamente en beneficio del espacio interior, las fachadas se verticalizan, las medianeras se tratan como una cara más del edificio y hasta rasgos anecdóticos como el revestimiento de ladrillos en panderete se comienzan a usar en forma genérica.

Es este criterio didáctico de su obra el que más la valoriza y el que Lenci admirara en los trabajos de Mies van der Rohe.

Como dice Eduardo Gentile:

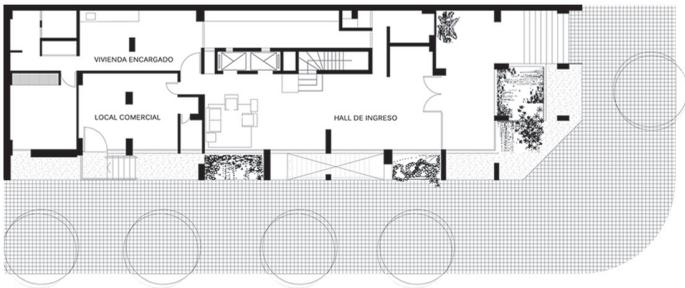
*“convertir los departamentos en ‘casas en altura’ es una idea que –planteada por Le Corbusier en los años ‘20, aparece en este caso materializada dentro de una vivienda de 90 m<sup>2</sup>...”*

Y más adelante, y en referencia no sólo a Lenci sino también a nuestro grupo: *...“estos arquitectos plantearon el desafío de convertir el departamento en una casa en altura, dentro de las superficies estándares. Esto es importante, pues es relativamente fácil proyectar buenas casas en altura cuando se trata de pisos con todos los frentes libres y sin restricción de superficies”.*<sup>1</sup>

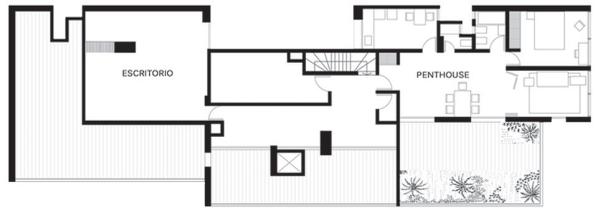
Nota: 1- Diario “Hoy”, La Plata, lunes 26 de diciembre de 1994



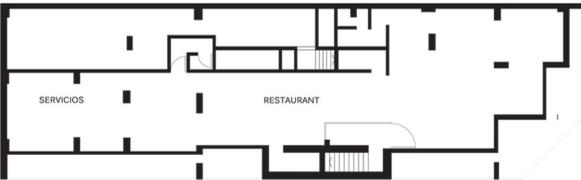




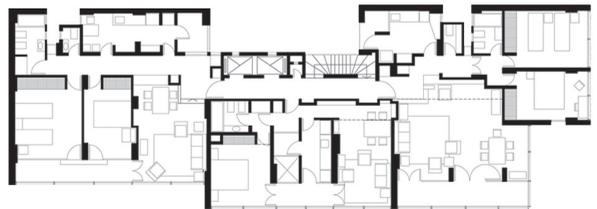
PLANTA BAJA



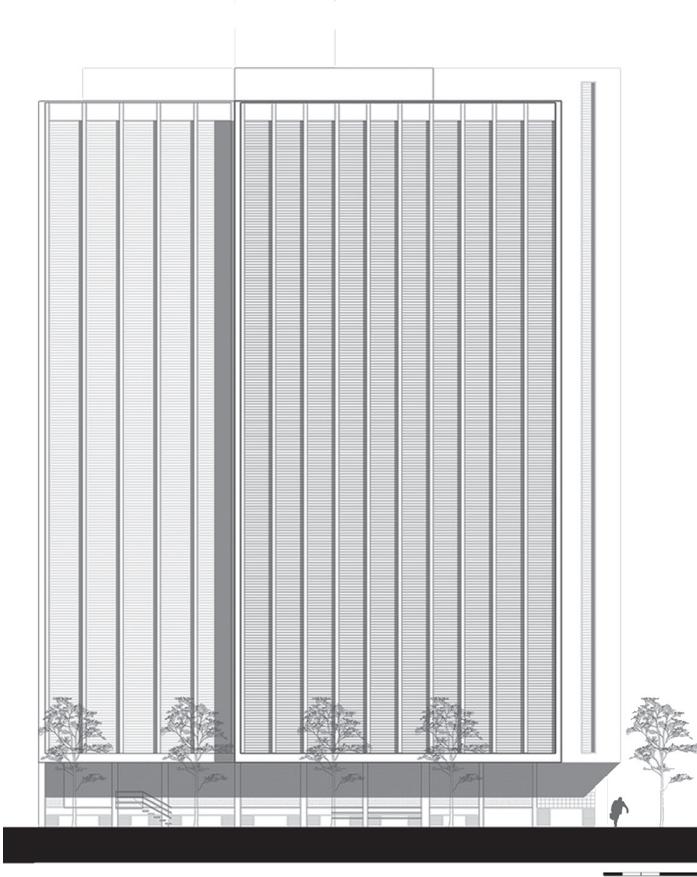
PLANTA AZOTEA



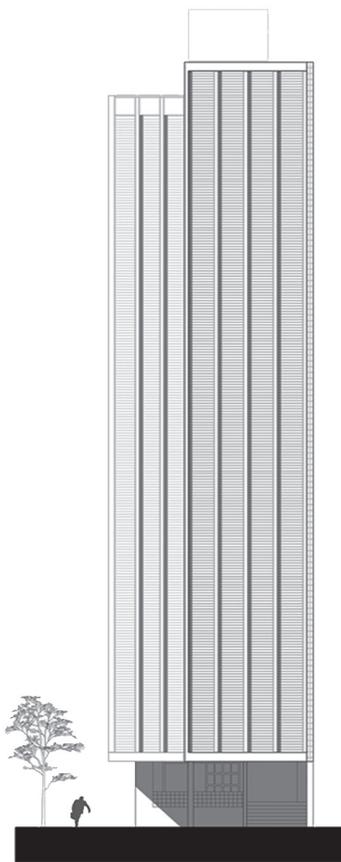
PLANTA SUBSUELO



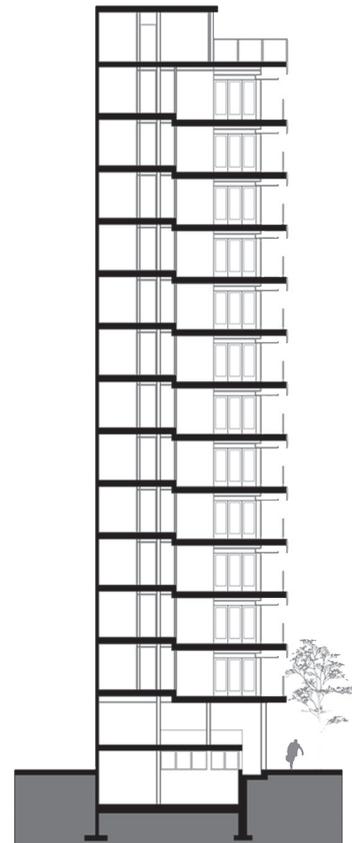
PLANTA TIPO



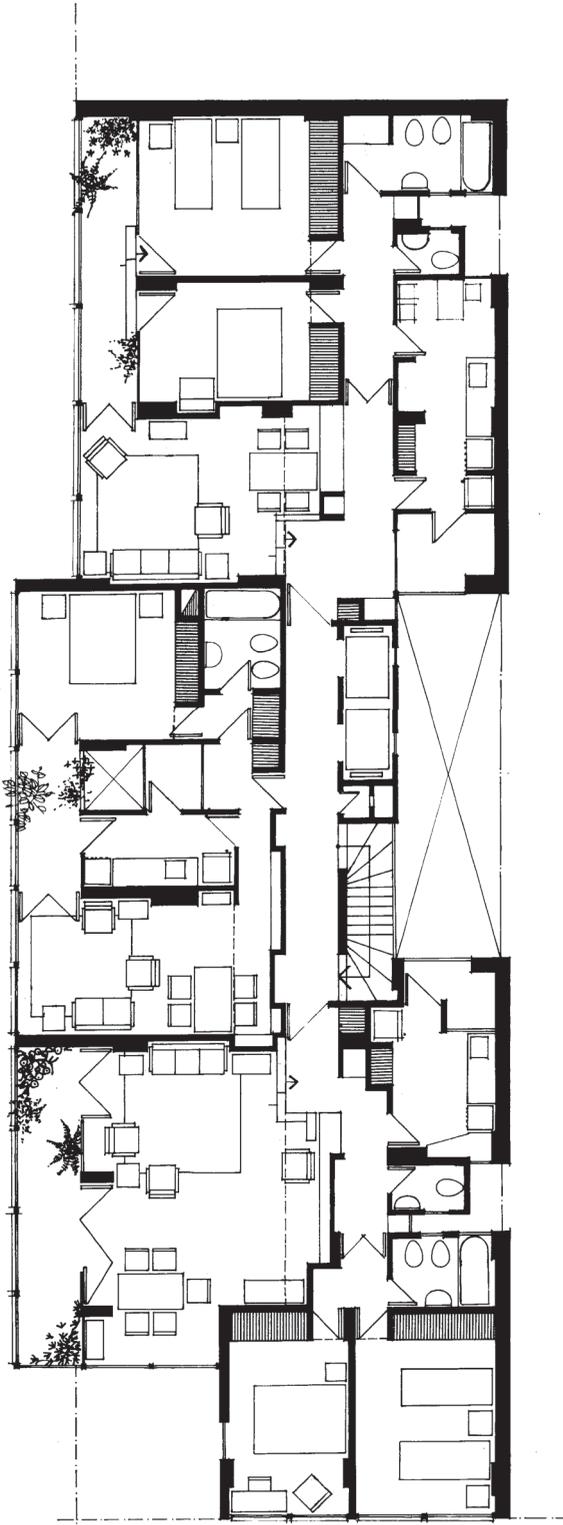
VISTA CALLE 10



VISTA AV. 53



CORTE



CALLE 10

AVENIDA 53



# Edificio de viviendas.

## Calle 50 entre 13 y 14, La Plata, 1968.

Con Vicente Krause



Cuatro viviendas y un ámbito común para las cuatro, dado que los usuarios originales son parientes entre sí, fueron el programa básico de este trabajo. Un terreno de 20 m de frente por 40 m de fondo y enfrentado a la Plaza Moreno, su lugar de emplazamiento. Se trató de mantener las virtudes esenciales del terreno y crear un edificio que no tratara de competir con los edificios del pasado que lo enfrentan (Catedral- Municipalidad). La Plaza Moreno tiene un trazado que es conveniente verlo desde arriba. En consecuencia, las viviendas se ubicaron en las 4 últimas plantas, dejando la del primer piso para el estar común y la planta baja libre para estacionamiento de automóviles y jardín.

Para auspiciar una vida tranquila en las viviendas se interpuso entre ellas y la calle un elemento fuele: la galería cerrada al frente, que no solo funciona como reguladora acústica sino también como moderadora térmica. Esta tiene 20 m de largo e interconecta las funciones principales de la casa, pero no es solamente un paso: en ambos extremos se ubican un hogar y un escritorio que junto con el ancho propuesto para la misma (2m) la muestran como un lugar de uso, otro estar, a modo de las galerías cerradas de nuestras tradicionales casas-chorizo. En este sentido es notable ingresar desde el palier oscuro y encontrarse sopsresivamente con ese espacio de proporciones inusuales, nada convencional. Como se ha dicho, toda vez que se considera la fachada continua vidriada, es posible asignarle a esta galería otra función arquitectónica: la de retraer las zonas de estar y dormir. Dice Cappelli: "Este elemento no es un sistema de cerramiento o una unidad modular repetida o una alternancia que resuelvan las exigencias de distintos locales (una piel), sino que es un nuevo local ubicado a lo largo de la fachada, un espacio no imprescindible al programa elemental, sino que aparece en el programa, precisamente, como el medio a través



del cual el edificio toma presencia urbana sin evidenciar la distribución o conformación interna, transformado en lo que Helio Piñón llama, refiriéndose a las obras en Calle Juan Sebastián Bach y Casa Tapies, de Coderch, como textura urbana”.

El estar queda elevado respecto de la galería, que a su vez inclina su cielorraso ganando altura hacia el exterior: ambos factores posibilitan amplificar las visuales verticales desde el living hacia la Catedral y la plaza.

Por la orientación del lote las funciones principales ganan el contra frente. De este modo en verano es posible unirlos por una circulación posterior, que funciona como expansión de los dormitorios y/o el estar.

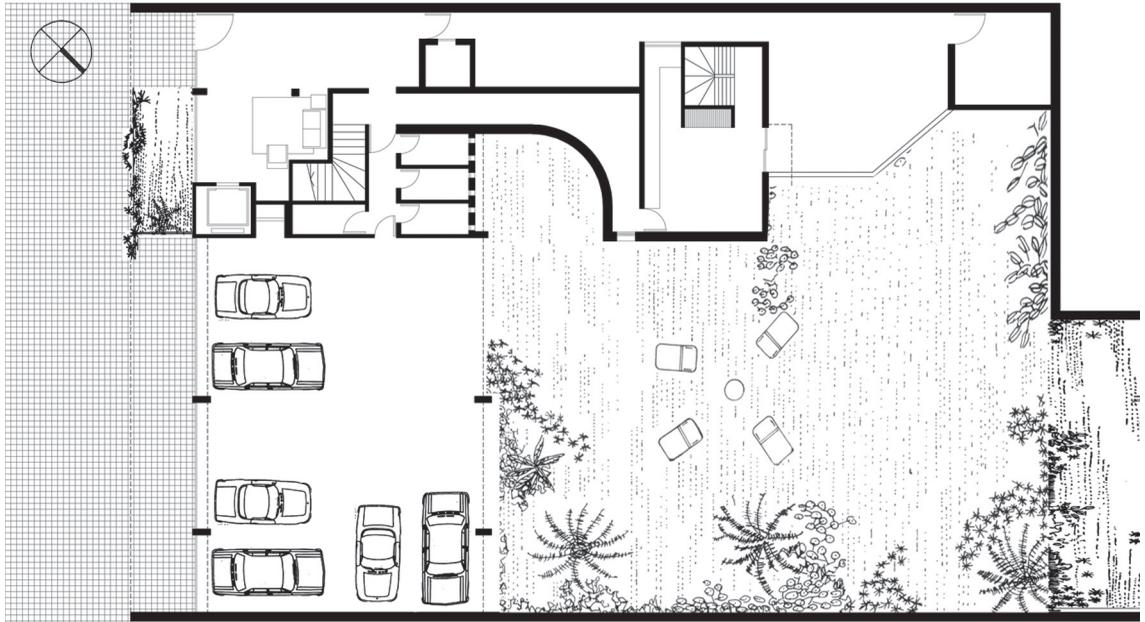
Nuevamente en esta obra el criterio de unidad se obtiene por la yuxtaposición de “ambientes” caracterizados en sí mismos. Así la galería que métrica y morfológicamente “contradice al resto” y la posición y forma del ala de servicio, que limita un espacio exterior, relativiza la autonomía de visuales de la zona de comer quedando ésta caracterizada del resto del estar.

El edificio se alza sobre una planta libre, proposición querida por Lenci, como actitud urbana que desvirtúa el límite entre lo estrictamente privado y lo público, para aportar un enriquecimiento visual a la cuadra.

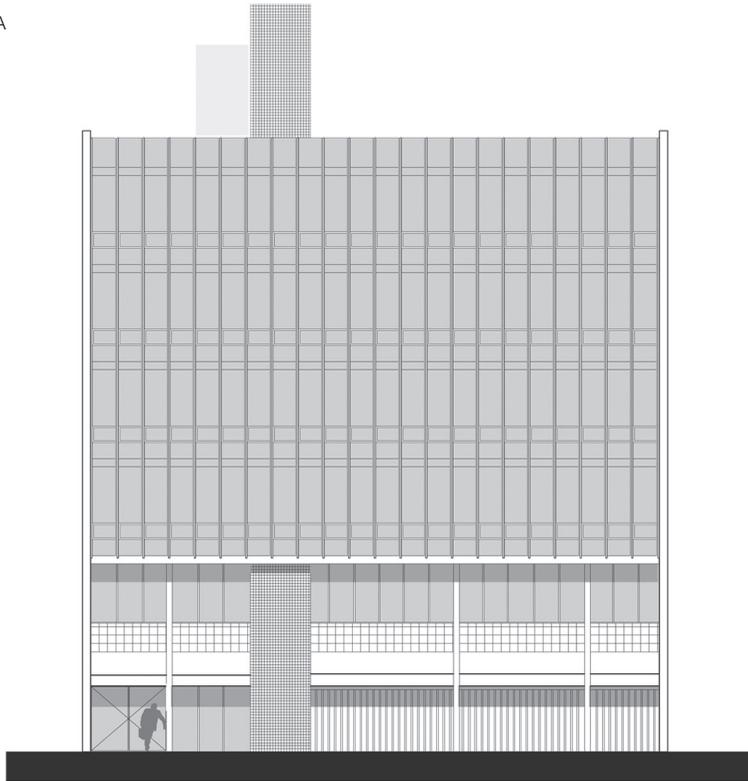
Es evidente que el cierre opaco actual de las cocheras no contribuye a ese objetivo.



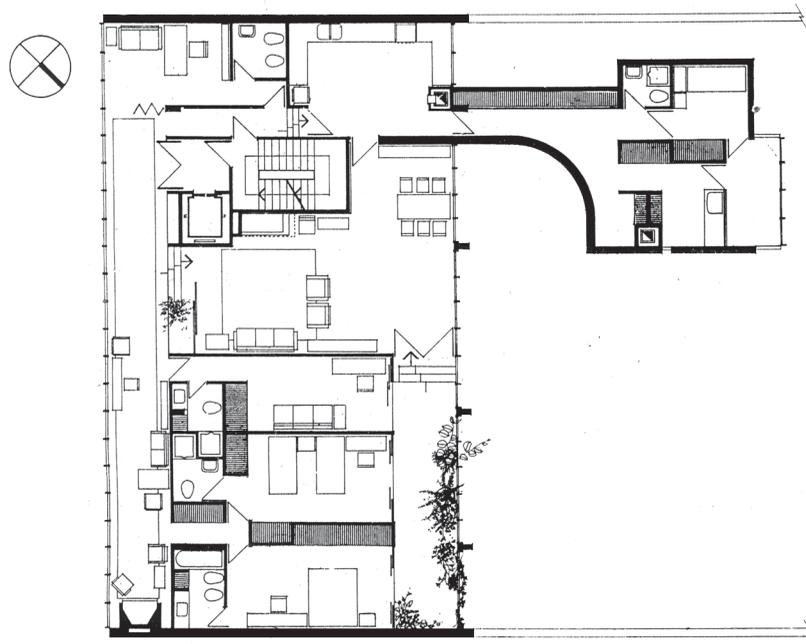




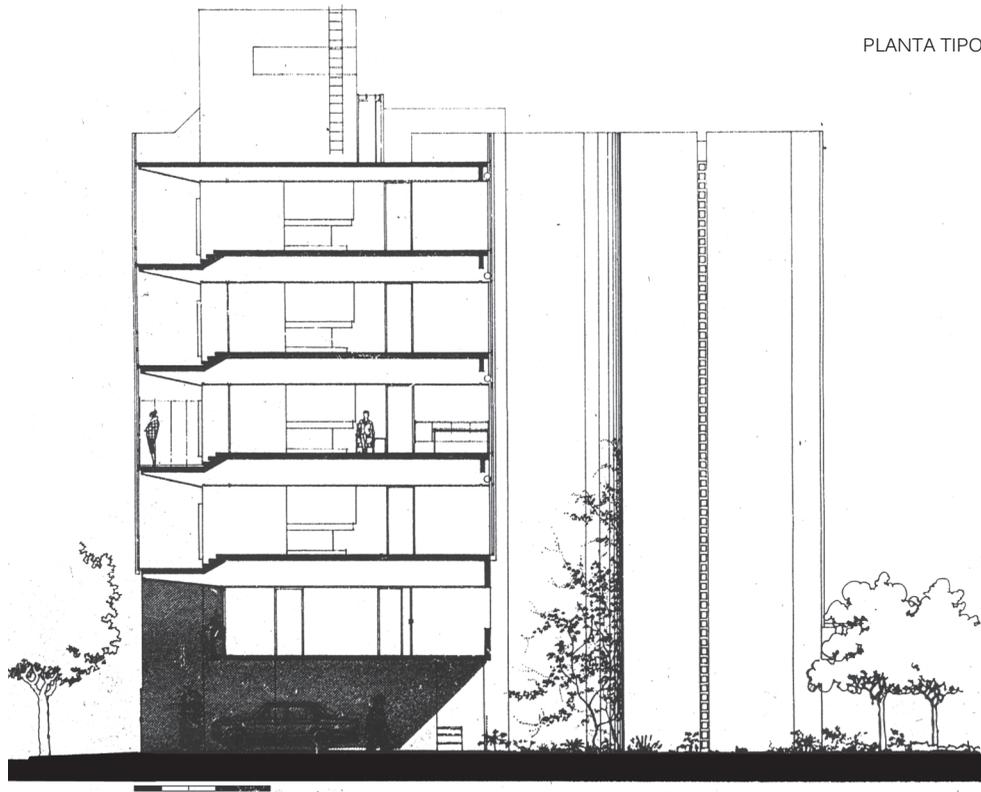
PLANTA BAJA



VISTA CALLE 50



PLANTA TIPO



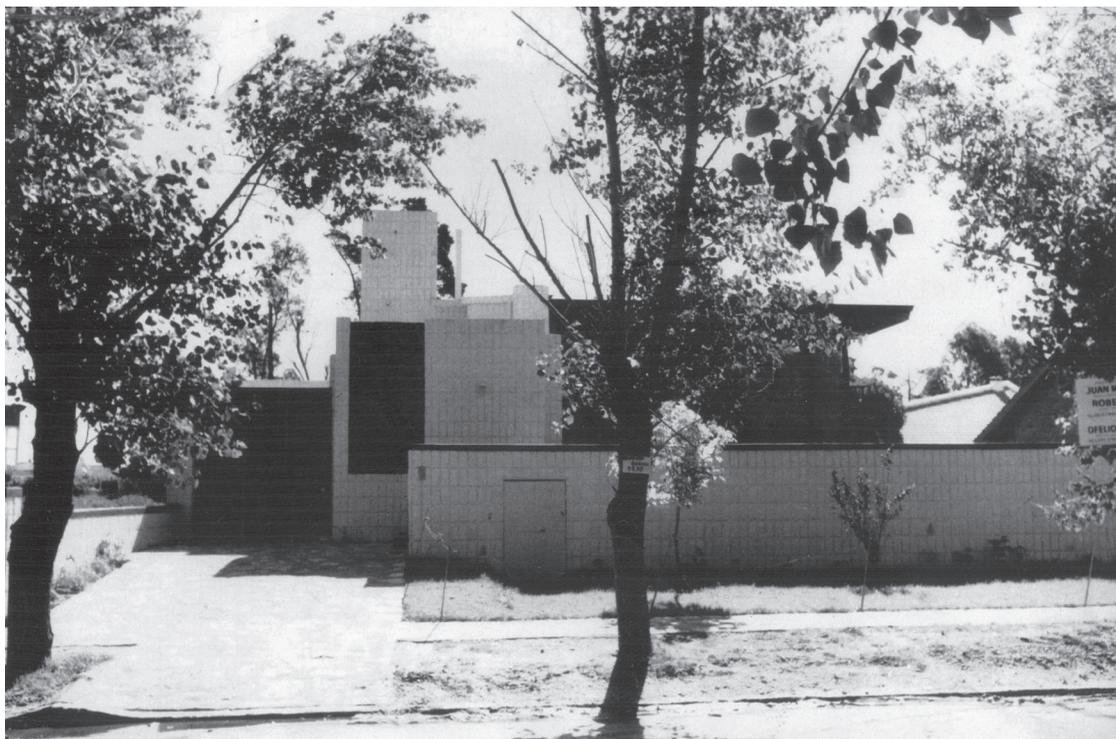
CORTE

# Vivienda individual, Quiroga 4270, entre Matheu y R. J. Payró, Mar del Plata, 1971

con Roberto Kuri y Juan Manuel Escudero

La idea fundamental es la de generar un patio-plaza elevada de acceso, a la que rodeaban en ele todos los ambientes de la casa. Su posición intermedia entre los dos niveles amortigua la vinculación directa entre la vivienda y la calle. Este espacio es el que da sentido a la casa y a su relación con el entorno. La inclusión de la parrilla lo propone como lugar de comer al aire libre.

Se decidió elevar la zona estar-comedor para obtener las mejores visuales del entorno. En planta baja, los dormitorios de los hijos se vinculan directamente con puertas corredizas a la galería de doble altura a la cual "balconea" el estar (en P. A.) y que es lugar de trabajo y estudio de los niños.

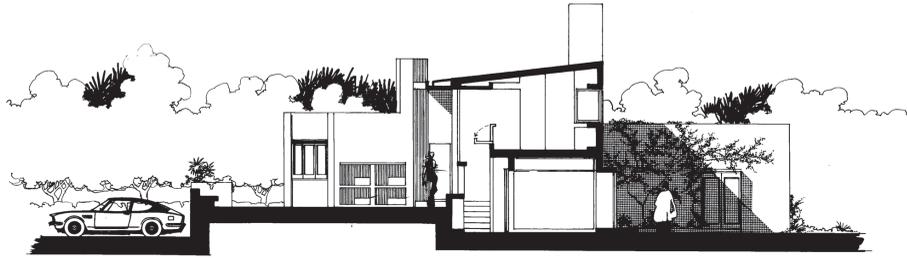




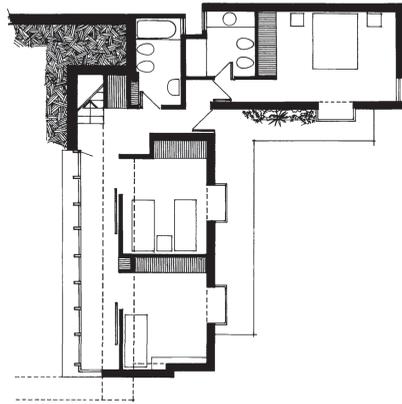




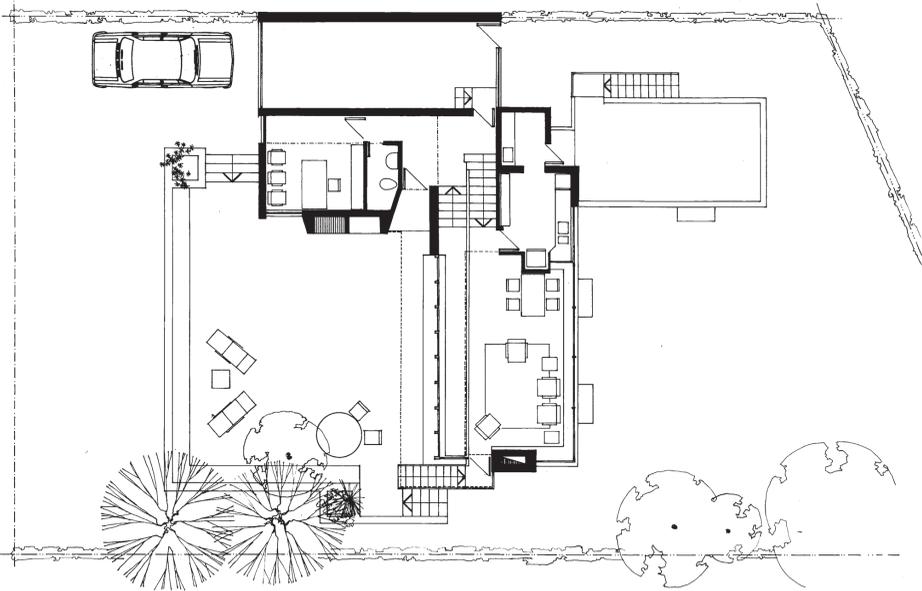




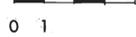
CORTE



PLANTA BAJA



PLANTA ALTA



# Vivienda individual, Sante Fe, entre Almafuerte y Laprida, Mar del Plata, 1969.

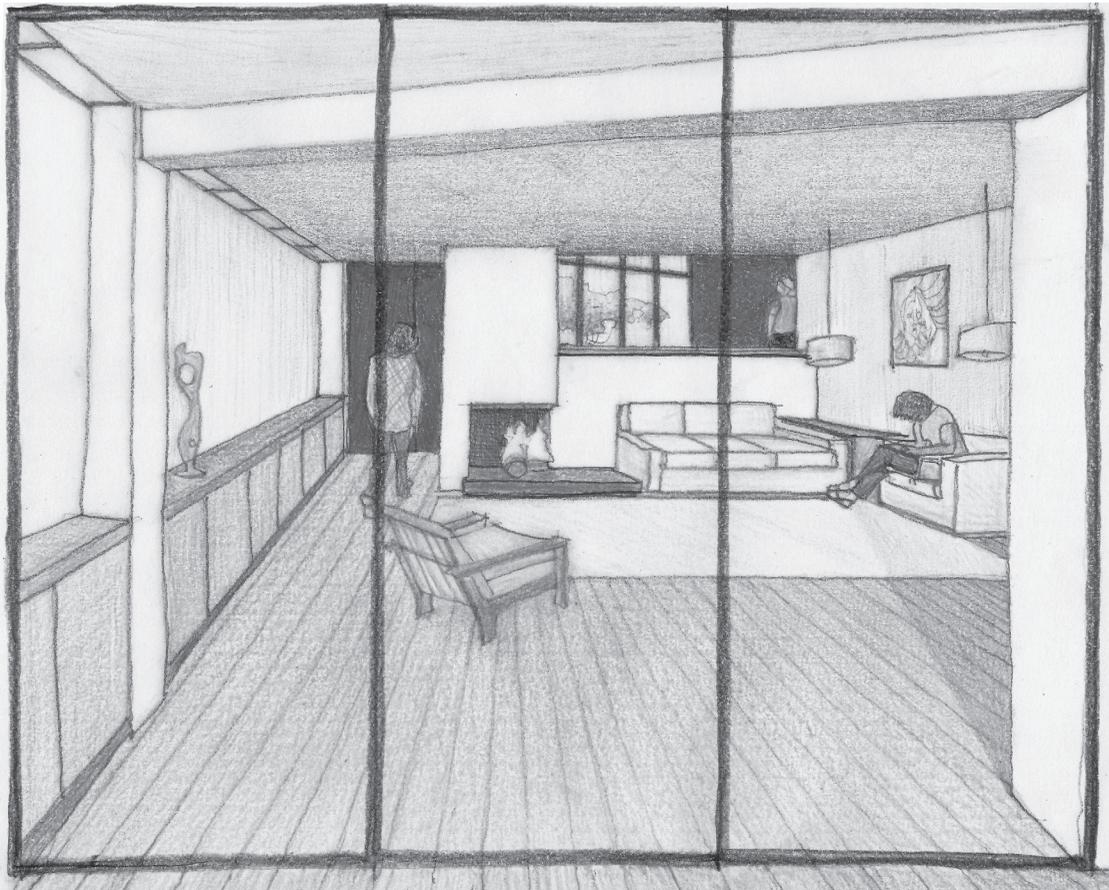
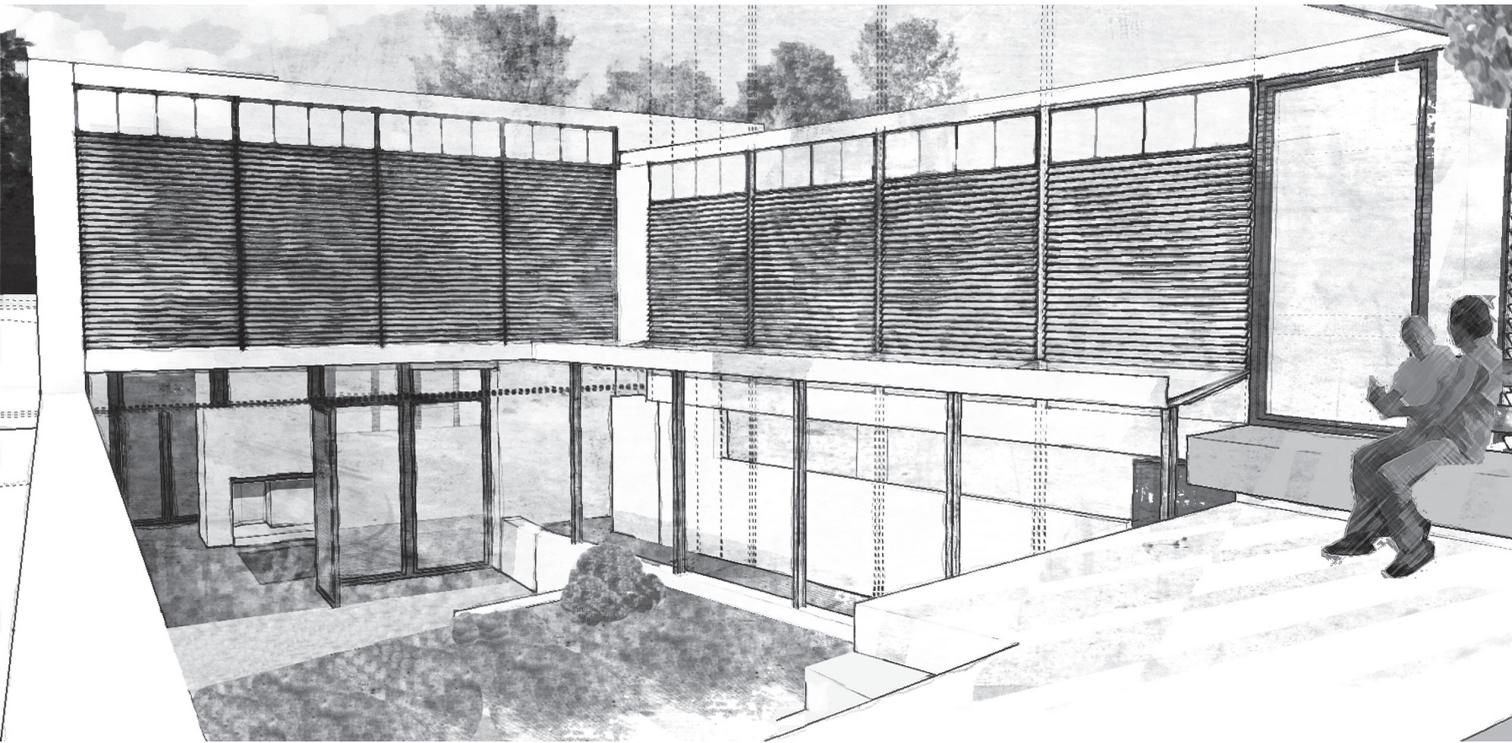
con Roberto Kuri y Juan Manuel Escudero

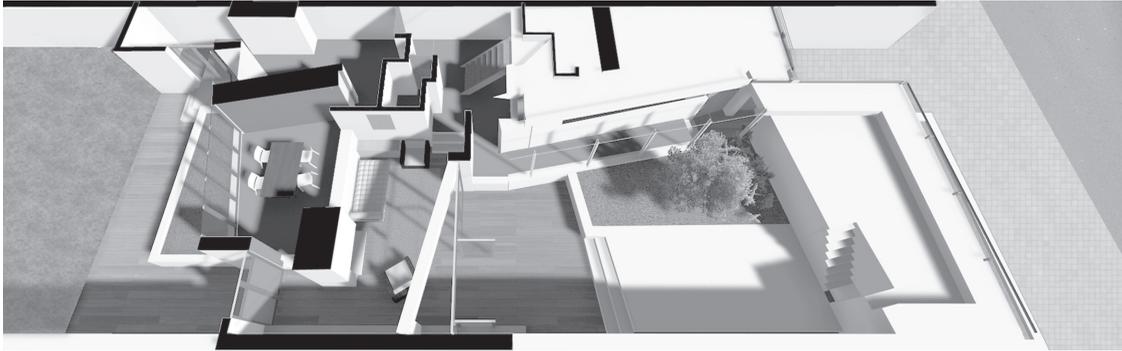
Dada la orientación del lote y sus medidas (poco frente y gran profundidad), se trabajó sobre la base de un esquema que libera la mayor cantidad de perímetro hacia el recorrido solar y dado el poco interés de la calle, crear una zona privada (patio- jardín interior), que llegara hasta el frente por sobre el estudio, solución apetecida por Lenci y también adoptada en las viviendas agrupadas de calle San Juan, que hiciera con los mismos arquitectos.

En consecuencia y para “contrariar” el paralelismo y entubamiento que crean las medianeras en planteos de este tipo, se trabajó con cierta angulosidad que las relativiza.

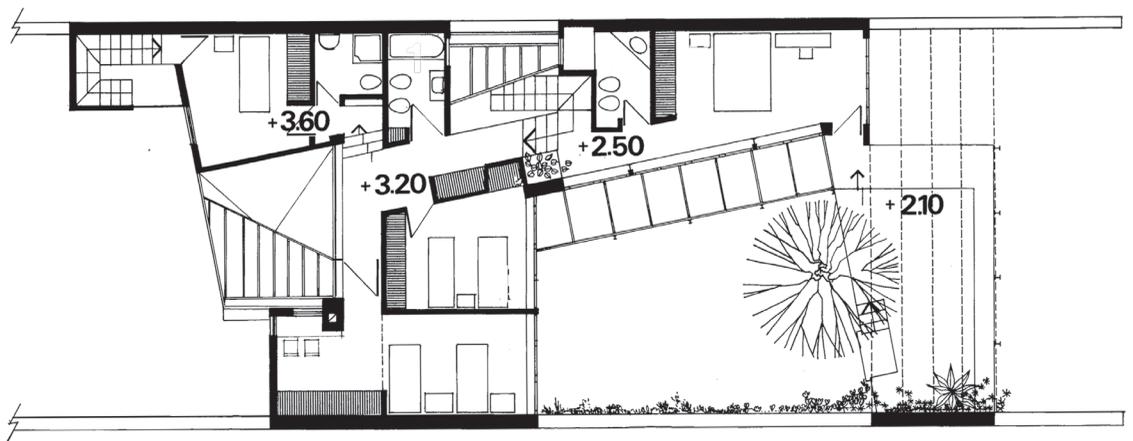
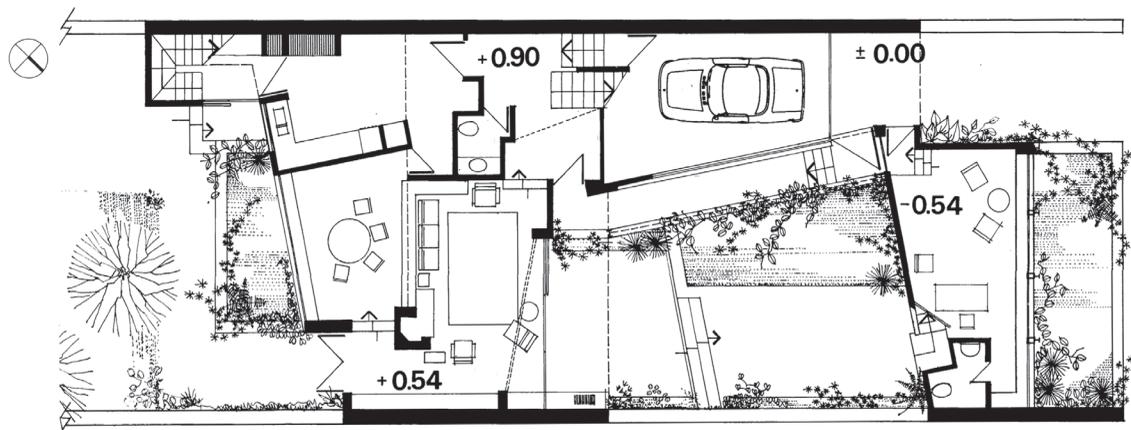
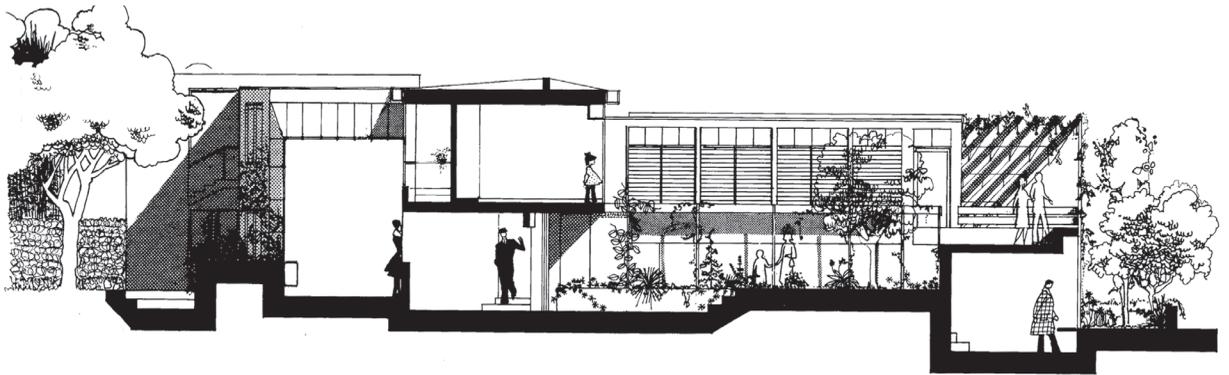
“Yo estoy en una cosa en arquitectura, que la veo emparentada con Le Corbusier, que es una arquitectura de contradicciones. No sé por qué, me da una sensación de libertad el que haya un hecho acá y al lado de otro de la misma magnitud y lo contradiga: lo anti-Wright, digamos, Wright







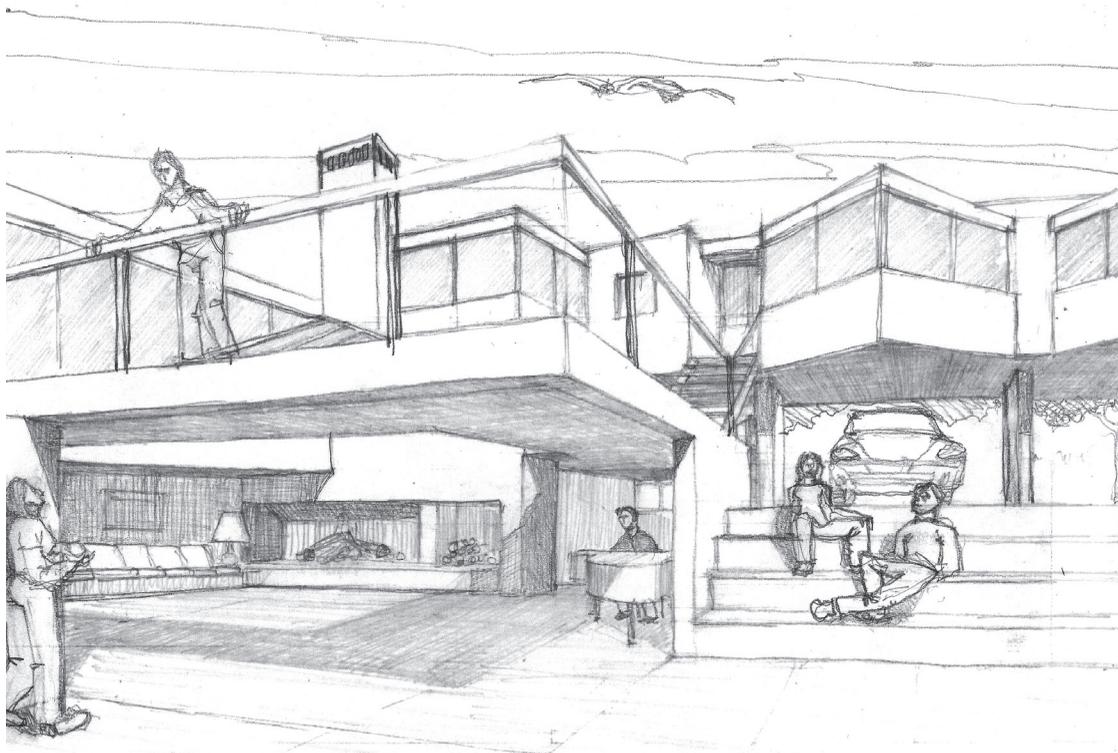
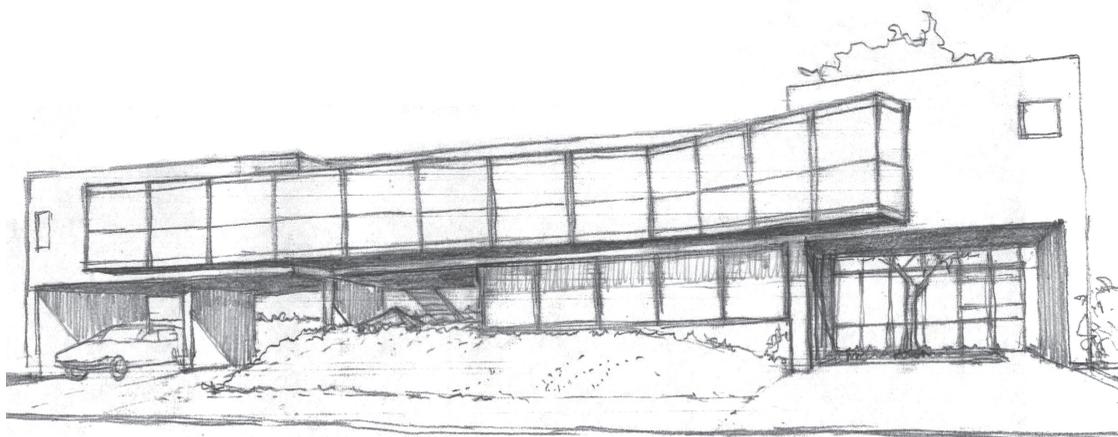
sería el mono tema, la acentuación cada vez más de un tema: me gusta, pero esto es otra cosa” Citamos textualmente este párrafo de Lenci porque creemos que esta vivienda es la que mejor representa ésta su actitud frente a la arquitectura. (También se la ve en las viviendas de 50- 13 y 14, en la vivienda de 12- 39 y 40, en la de 40- 5 y 6 y en la casa de fin de semana en Gonnet). Esta actitud se basa en poner en contradicción partes del proyecto, no fundir todo, sino realzar características por oposición, asignándole a cada una de las partes un sustantivo que la signifique, ordenadas por una sintaxis (como ley estructural) que las liga y relaciona confirmando el todo. Un ejemplo es el comedor: su techo de vidrio y el aventanamiento principal lo identifica como un lugar autónomo al punto que pareciera haber sido construido “a posteriori” al resto de la casa. Otro ejemplo es el uso del color no en un sentido de continuidad sino calificando un lugar, por ejemplo, el hall que es todo amarillo (pisos, paredes, claraboyas) O el comedor todo bermellón.



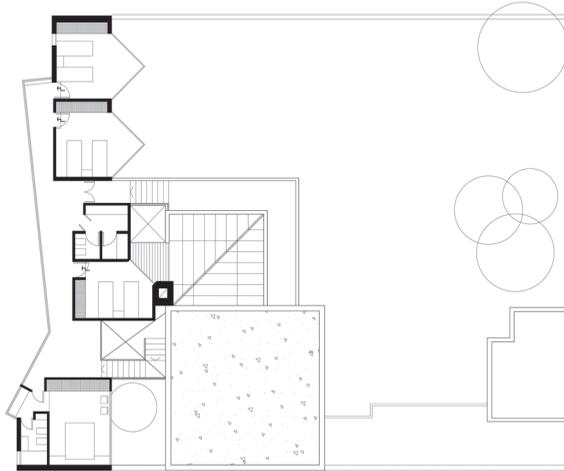
# Vivienda individual (anteproyecto)

Saavedra entre Las Heras y Sarmiento, Mar del Plata. 1769.

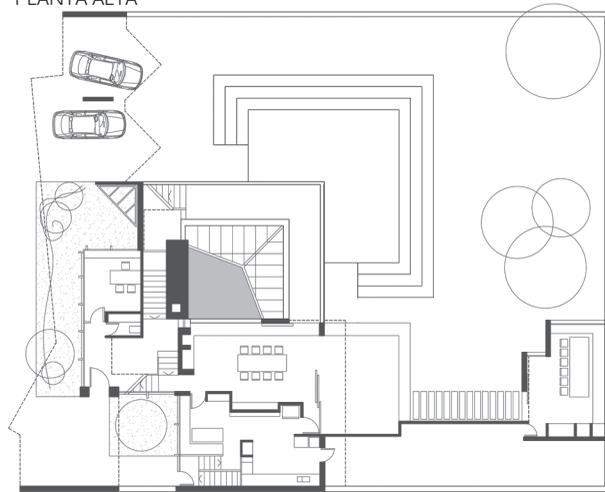
con Roberto Kuri y Juan Manuel Escudero



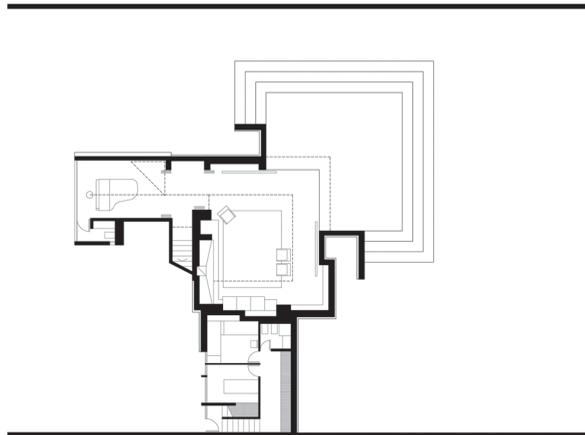
Ver comentarios en el artículo Trabajar con Pelado de Juan Manuel Escudero.



PLANTA ALTA



PLANTA BAJA



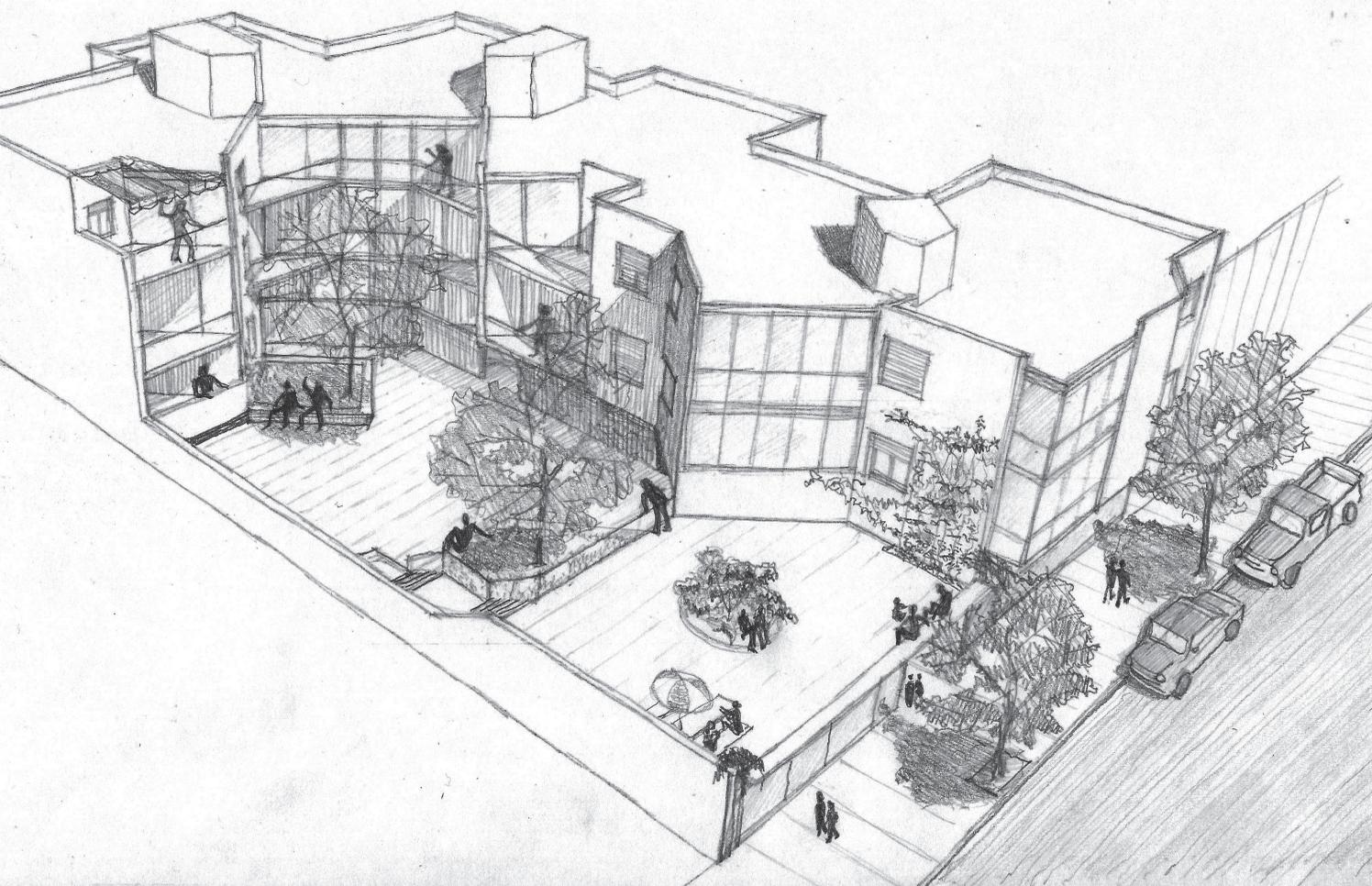
PLANTA SUBSUELO



# Vivienda agrupada (anteproyecto)

## San Juan, entre Av. Libertad y Maipú, Mar del Plata

con Roberto Kuri y Juan Manuel Escudero



Ver comentarios en el artículo Trabajar con Pelado, de Juan Manuel Escudero.



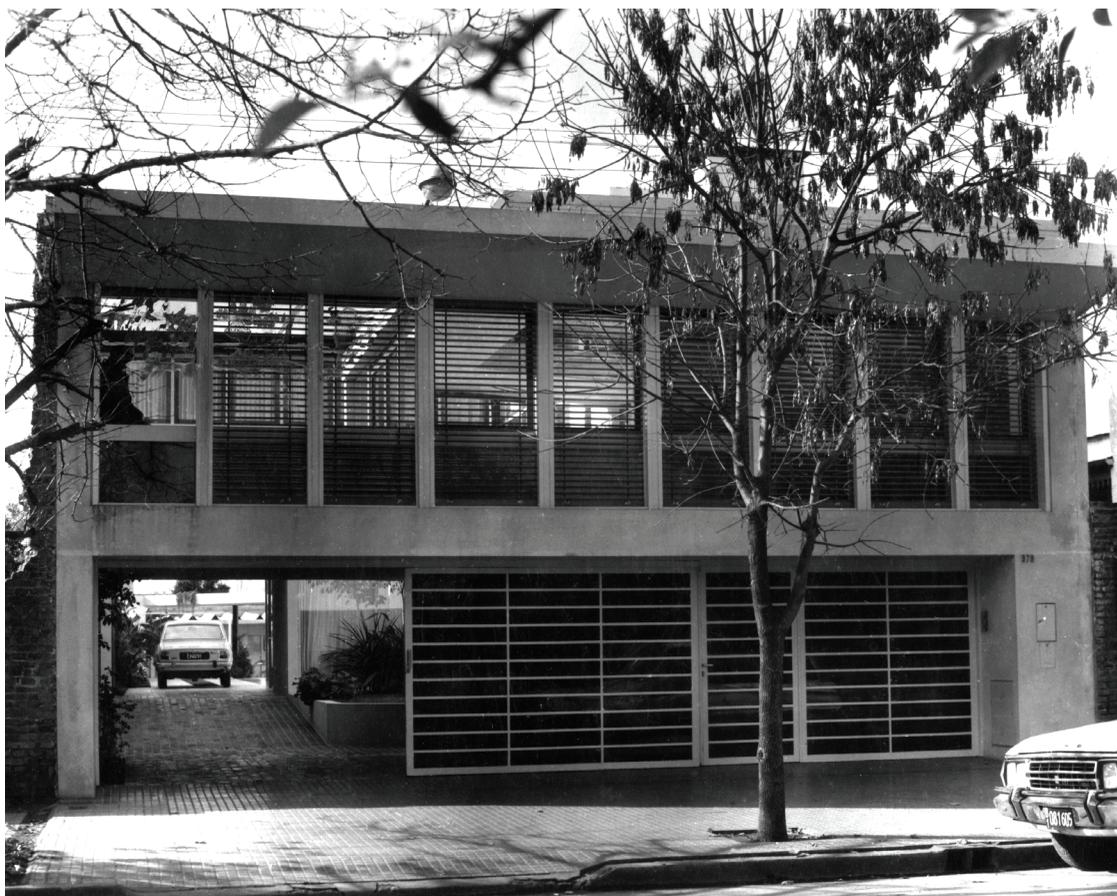
# Vivienda individual, Calle 12 entre 39 y 40, La Plata, 1972

con Héctor Tomas

La casa se desarrolla en un terreno de 10 x 60 frente a la Plaza Belgrano, orientado al sudoeste. Un programa típico de tres dormitorios, con cochera para dos automóviles.

Fue premisa que las unidades programática principales (lo privado, lo social) tuvieran doble transparencia para tener visuales a la plaza y orientarlas correctamente al noreste, por lo que se las dispusieron como tendidos entre las medianeras: adelante, cocheras e ingreso en planta baja, y estar y expansión del mismo en planta alta, en tanto que hacia atrás se ubicaron cocina y comedor en planta baja, y dormitorios y baños en planta alta. Los desniveles de aproximadamente 60 cm. servían a ese fin, adecuaban las alturas acorde a los distintos locales y posibilitaban un lógico desarrollo secuencial de funciones.

La cocina y el comedor dejan una pasante de tres metros hasta la medianera noroeste, por lo que es posible llegar al fondo del lote sin ingresar al interior de la casa. Se quiso caracterizar ambos tramos









(el comedor y la pasante) con dos cielorrasos abovedados que jerarquizaran dichos ámbitos, en tanto que la cocina, al cubrirse con una losa más baja, permite que el dormitorio principal quede en un nivel más bajo que el de los niños. Desde la cocina –en la otra medianera- sale una galería que bordea la piscina, lleva a las dependencias de servicio y cruza hasta cubrir un lugar de parrilla al exterior. Para liberar de apoyos intermedios al frente, se planteó una viga de borde sobre el estar de 10 m. de

largo que va de medianera a medianera, de la cual cuelga dicho entrepiso y con el objeto de obtener continuidad espacial, que el cierre opaco actual impide.

Se puede observar en esta obra una problemática típica de Lenci y que habíamos comentado respecto de la casa Yurkievich en Mar del Plata, la del sentido diferente, la de la unidad como sintaxis de elementos contradictorios –¿un adelanto del de-constructivismo en 1972?-. Así el comedor y su galería se cubren con sendas bóvedas que caracterizan únicamente a estos dos ámbitos. Del mismo modo el hall de ingreso totaliza todas las alturas de la casa: es tratado en contradicción espacial con el resto, tanto en lo dimensional como en lo perceptual (alturas, iluminación, etc.), con el objeto de mostrarlo como conector de todas las actividades. A pesar de la estricta ortogonalidad, algunas circulaciones mejoran su conexión con ángulos no convencionales.

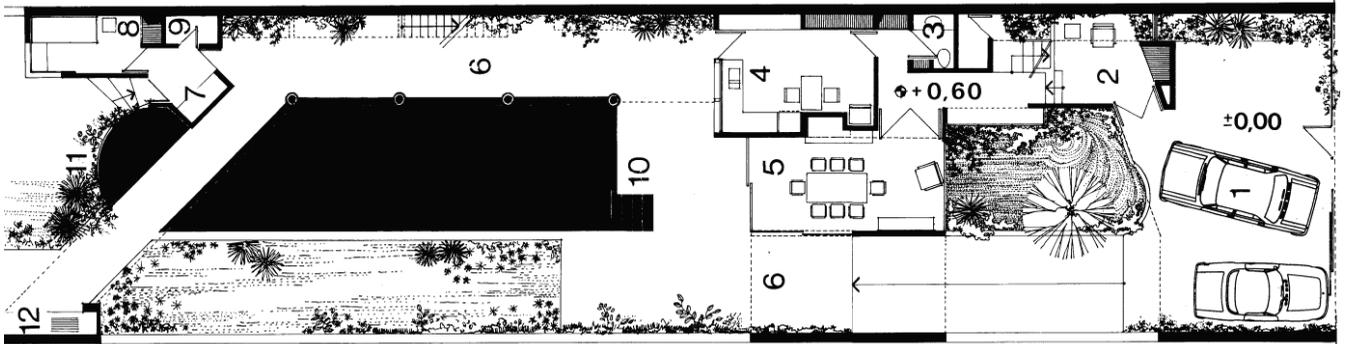
Además, la ortogonalidad se altera cuando mejor se consigue una secuencia sin por ello desdejar el conjunto. Así, la lectura de los espacios propuestos no es posible de realizar en términos de mera geometría.

Cuando Pelado aceptó hacer juntos esta casa yo le propuse juntarnos en mi lugar de trabajo, pero él prefirió que nos reuniéramos en una confitería del camino Centenario. Yo objetaba el lugar por la obvia imposibilidad de contar con los medios técnicos para proyectar. Su respuesta fue que mejor era no llevar nada para dibujar –ni un lápiz-, sino conversar acerca de lo que ambos queríamos de ese proyecto. Y en esas tardes aprendí, ya arquitecto, que no era imprescindible ayudarse con la gráfica, cualquiera fuera ella, para idear y proyectar. Fue muy fácil, luego de varias tardes de pensar las partes y el conjunto de ese modo, regresar a mi estudio y dibujar el anteproyecto.



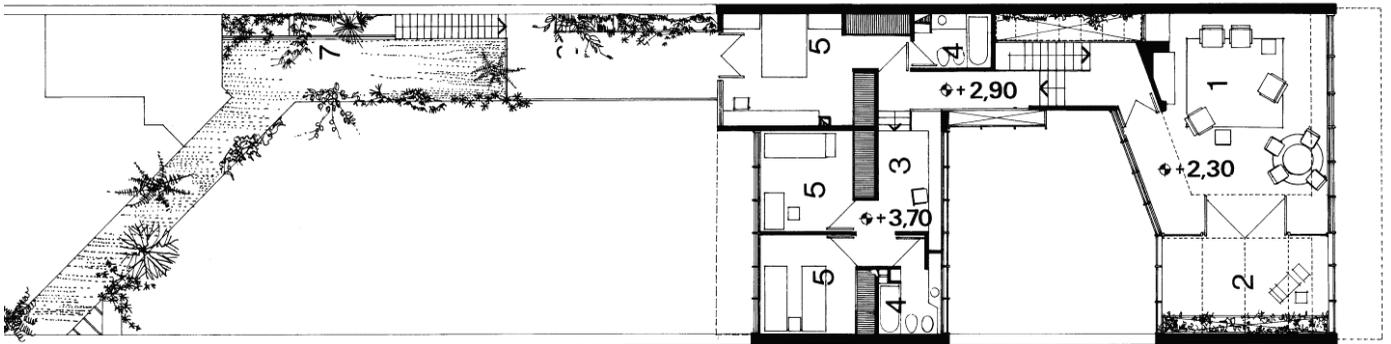
PLANTA BAJA

CALLE 12

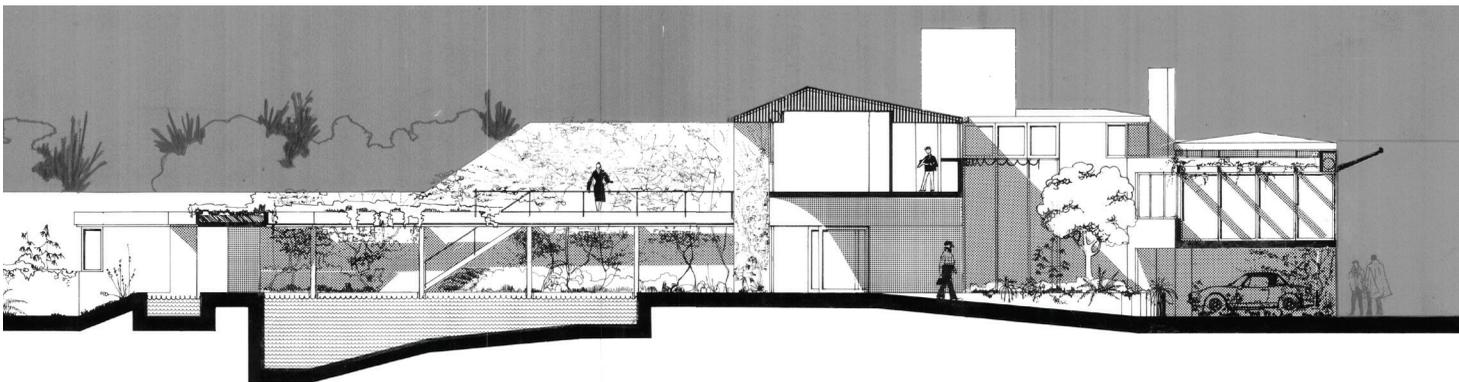


0 1

PLANTA ALTA



0 1



0 1

CORTE

# Vivienda de fin de semana (anteproyecto)

Gonnet, 1973

con Héctor Tomas

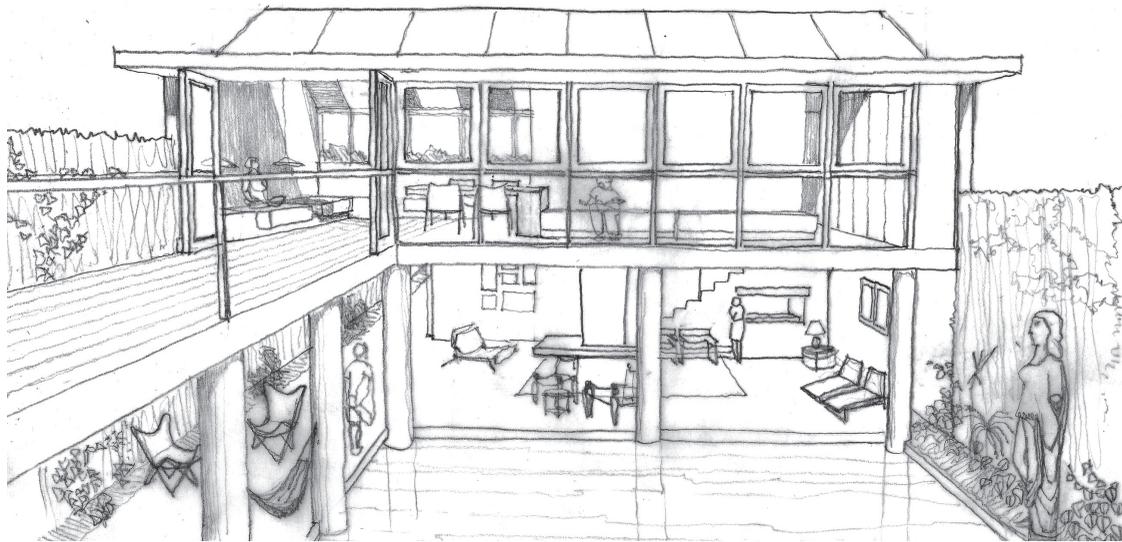


El comitente pretendía tener un lugar de esparcimiento en el cual pasar los veranos o los fines de semana al aire libre, pero reconocía que poseía un lote muy exiguo para esas necesidades. Las medidas del terreno propuesto (10m x 30m) dieron pie para la realización de una idea previamente expuesta por Lenci respecto de la necesidad de tomar una nueva actitud ante la arquitectura para el fin de semana en lotes reducidos, actitud contraria al remedo que supone la mera reducción de cada una de las partes que componen una quinta.

Cuando se comenzó el proyecto, Lenci recordaba la sabiduría de las casas sevillanas que dejaban en altos los espacios para la vida privada, mientras que la planta baja era ocupada por un patio de galerías profundas y umbrosas, donde se desarrollaba la vida pública.

Esta fue la “madreperla”, como gustaba llamar Lenci a la idea poética inicial, a partir de la cual se desarrollaron las ideas arquitectónicas.

En la planta superior (vida privada) se ubica un espacio único que articula las distintas y elementales funciones de esta casa de fin de semana, ambientada por otra parte como una tienda de campaña para enfatizar la informalidad de su uso.

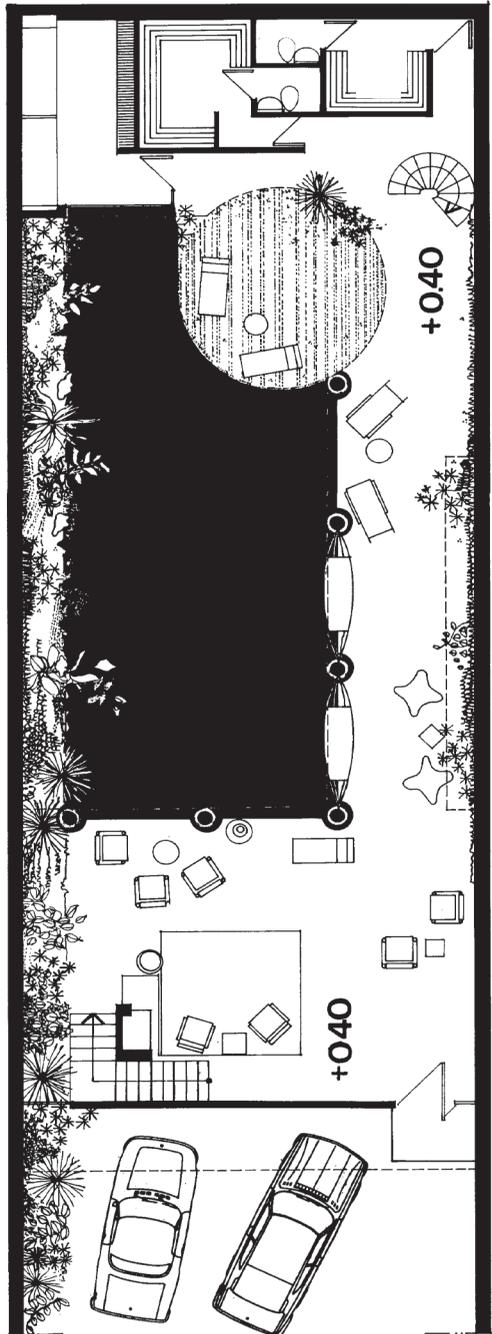


Ésta techa un espacio en planta baja, pensado como estar de verano, sin cerramientos, y equipado, con las correcciones del caso, como un estar convencional (cuadros, lámparas, alfombras, etc.) Una galería prolonga ese estar hasta los vestuarios y el dormitorio de huéspedes que remata el hemiciclo que rodea la gran pileta, completando de este modo una planta de uso para la vida del ocio de la familia y de sus amigos (vida pública). Pelado insistió en que hubiera entre ambas plantas un cerramiento con otra puerta de ingreso –¡y un timbre!– para independizar ese estar con amigos, de la vida privada propiamente dicha.

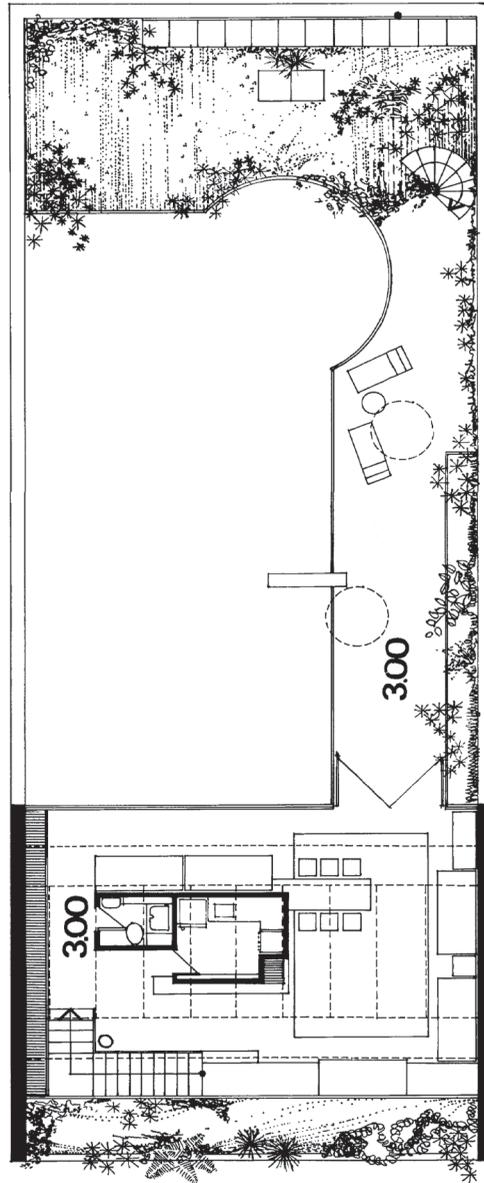
En realidad, toda la planta baja funciona como un estar a medio aire por lo que Pelado aceptó que dicho equipamiento se prolongara con esculturas -figurativas- en la medianera noreste y en coincidencia con cada una de las tres columnas que sostienen la terraza superior. Oddone nunca supo que yo había pensado en él como “escultor”, por lo que fue enorme mi sorpresa, ya muerto Pelado, ver que en su pequeña y magnífica casa había colocado un grupo escultórico figurativo por él realizado!

La construcción se retira 6 m. a fin de albergar automóviles propios y de amigos, espacio que quiere asimilarse al de los retiros habituales en la manzana.





PLANTA BAJA



PLANTA ALTA

# Vivienda sobre una pequeña casa

## Calle 18 entre 53 y 54, La Plata, 1973

con Héctor Tomas

En un lote de 15 x 50 m. existía una casa cajón mínima, sin ningún valor edilicio ni urbano, que sirvió para remodelarla y albergar en ella un consultorio médico y una sala de espera al frente, así como una vivienda más pequeña para los suegros del propietario, atrás, que expande a una galería profunda con un lugar para hacer asados y reunir ambas familias. El jardín queda más alto para caracterizar aún más esa galería y para acercarlo a la expansión de la zona social en la planta alta.

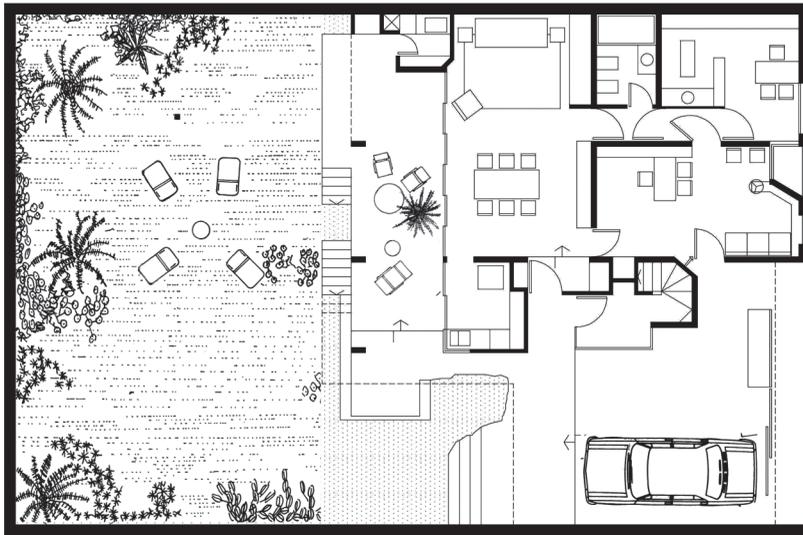
En dicha planta alta se define la casa del profesional y su familia: se ubicaron los dos dormitorios sobre la planta libre que dejaba la casa inicial, planta libre en donde se albergan las cocheras, en tanto la zona social se desarrollaba sobre la casa existente.

Una galería abovedada a lo ancho de todo el lote (15 m.) oficia de nexo entre las zonas privadas, el ingreso, los servicios y la zona social.





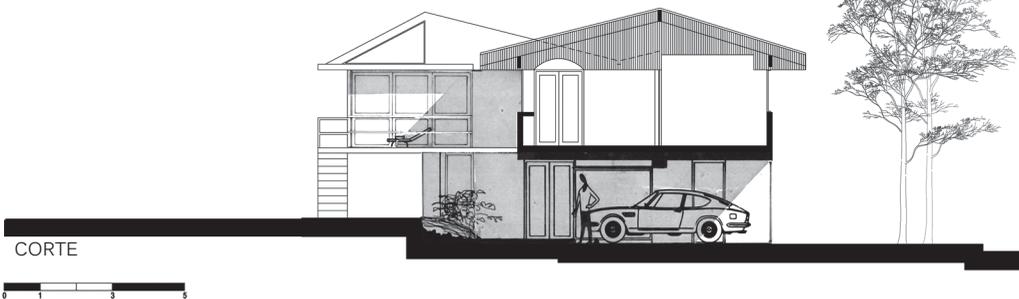




PLANTA BAJA



PLANTA ALTA



CORTE

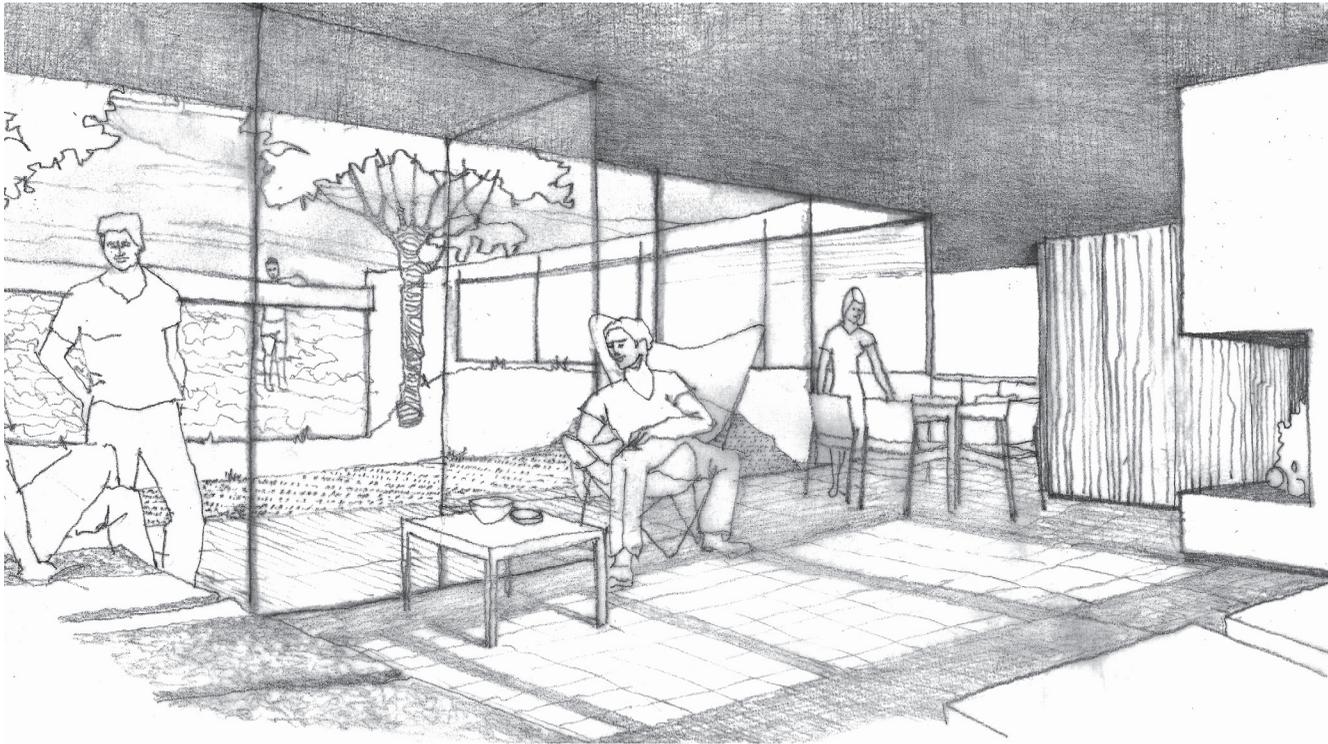
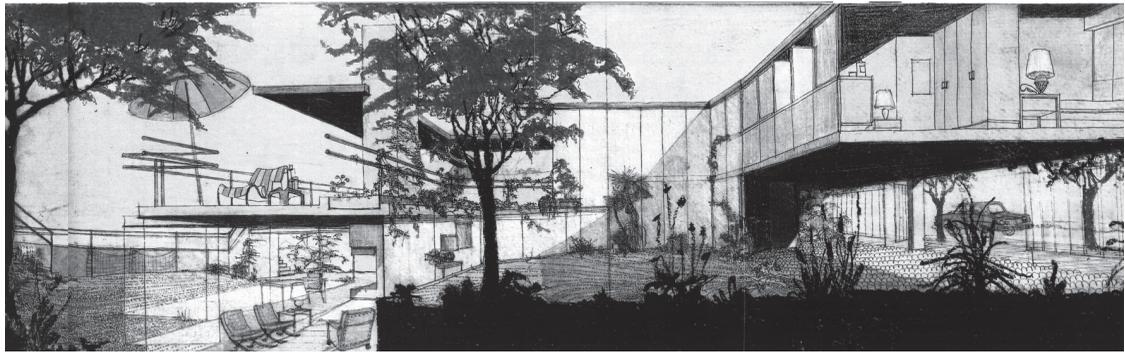
## Vivienda unifamiliar.

Calle 40 entre 5 y 6, La Plata, 1973. (anteproyecto)

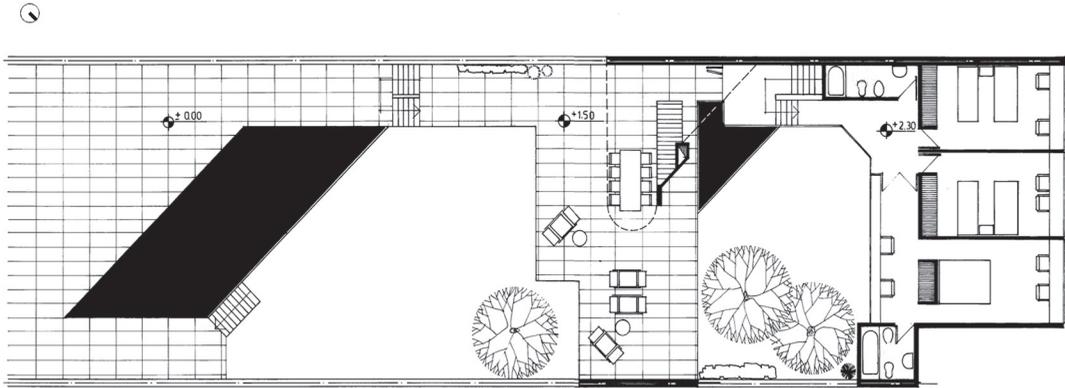
con Héctor Tomas

Con este planteo se buscó transparencias absolutas en toda la longitud del predio: en un lote de 11,50 x 60 m. se ubicaron los dormitorios como un tendido entre medianeras y a línea municipal, posibilitando una planta libre para las cocheras; en tanto que las zonas de estar, toilette y cocina se hundieron en el terreno y para dejar por sobre las mismas una terraza solarío y lugar de comidas al aire libre, que se prolongan al fondo con una piscina con uno de sus bordes acristalados al jardín semienterrado. El conjunto se completa con un pabellón de servicio y huéspedes. Personalmente considero a este anteproyecto como uno de mis favoritos.

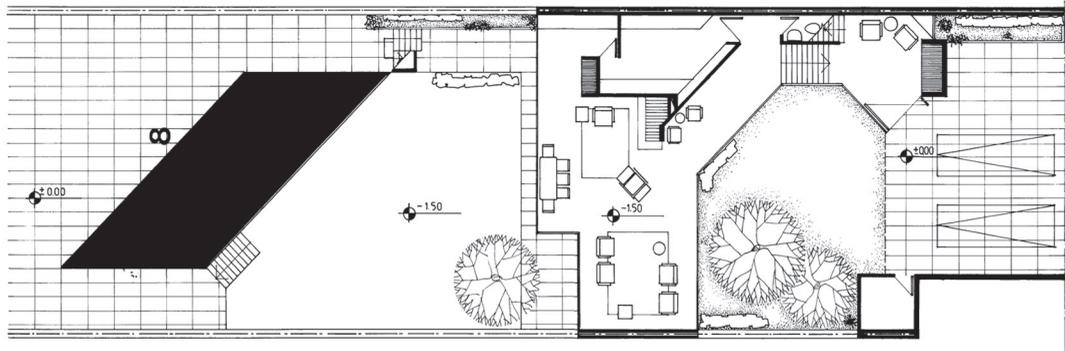








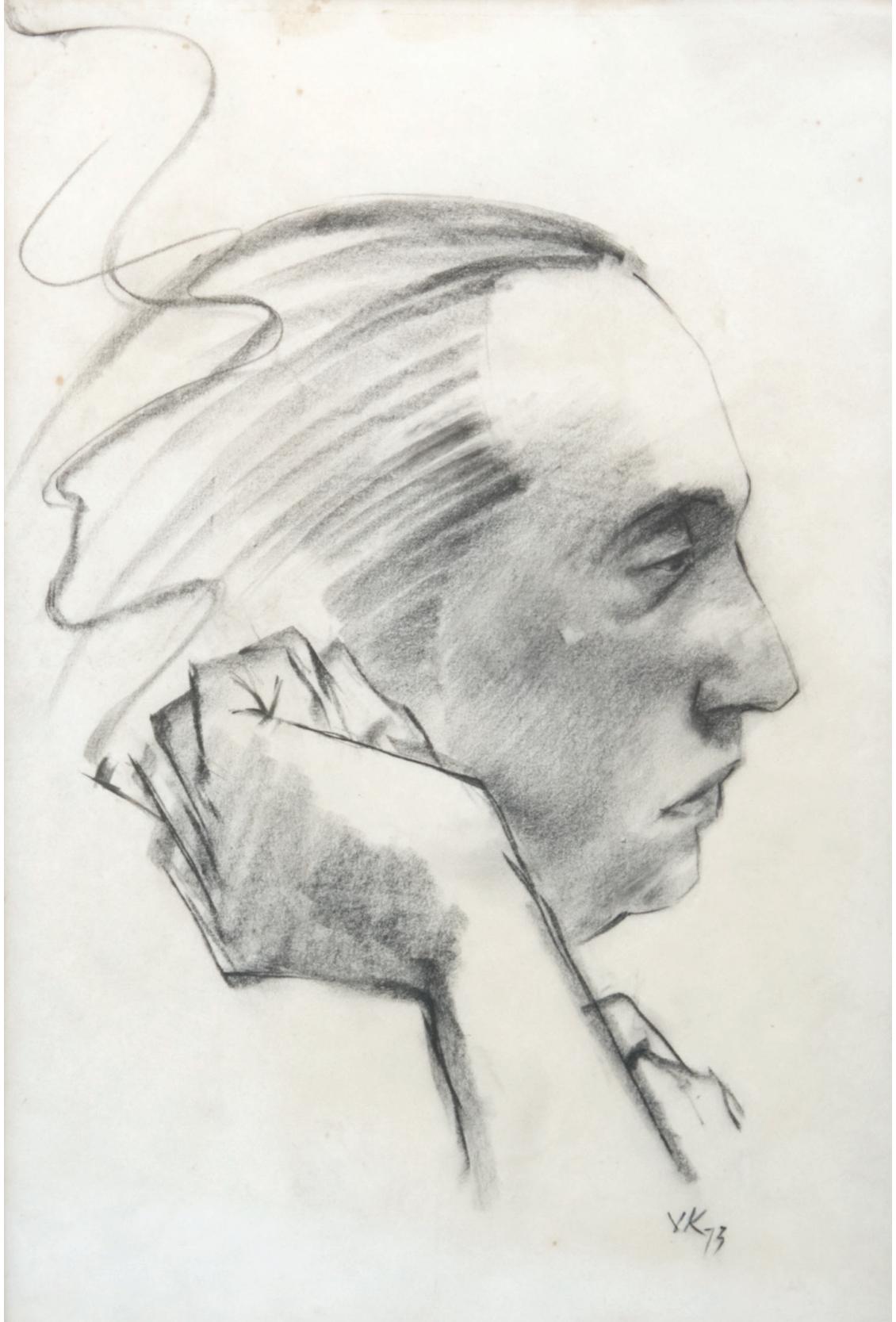
PLANTA ALTA



PLANTA BAJA



CORTE PERSPECTIVADO



## Testimonios

**Pelado Lenci**

**Roberto Kuri, agosto 1976**

*La palabra, en la evocación de la figura de un amigo, puede engañarnos. Cuando este amigo ha sido un talento que ha hecho tanto por los demás en su tarea diaria, docente y en sus obras, la palabra se debilita: todo lo que habla estrictamente de lo que nos quiso decir. Y todo lo que dijo con la verdad del lúcido, con la grandeza de los íntegros, con la necesidad de los que nacieron para ordenar un mundo.*

*“Héroe de la lucidez que organiza” dijo Borges de Valery.*

*Y entonces recuerdo que en los comienzos de nuestros estudios, todavía no existían indicios de “la materia” a analizar. Pero él supo nombrarla, hacerla presente, ordenando en forma creciente un panorama que permitió situarnos. Y, por desborde, hacer de la nuestra una facultad.*

*Supo asegurar -la veía- una realidad en la que hay algo más, siempre algo más, detrás de las explicaciones causales. Este algo más fue el piso, la base donde plantó su enorme intuición deslindando así y a partir de su sola lucidez, un área ignota, novísima, y siempre anticipada.*

*Supo acotar la inteligencia y plantear rumbos definitorios en los que lo conocieron.*

*Supo hacer todo en función ajena, dando con su increíble sentido común sentido hasta la tontería ajena. Hasta en su aparente inactividad fundaba, determinaba o encauzaba a los demás. En cualquier problema que le presentaran o que él hubiera detectado. Fue docente por presencia. Nunca olvidó que actuar en la docencia es hacer “en relación a...”*

*Sus pautas, sus creencias, su generosa conciencia, constan en su trayecto por la facultad, donde actuó asumiéndola como una elección, una responsabilidad, un sentido.*

*Así como despreció la estupidez supo transmitir con ejemplos que las cosas para ser importantes deben nacer necesarias.*

*Al evocarlo viene a mí el orgullo de haber compartido, en más de veinte años de amistad, ese mundo al que él supo adjudicarle un sentido, una necesidad y vivir en función de ellos.*

**“Pelado” Lenci**

**Eduardo Larcamón, agosto de 1976**

Su modo de vivir, en lo material, estaba reducido a un mínimo de elementos que formaban un mundo simple a su alrededor. Un departamento discretamente arreglado con los muebles de la familia, seguramente con más gracia que preocupación. Hábitos muy fijos, con pocas exigencias materiales: no más ropa que la necesaria, libros, radio, televisión; una comida diaria y bebida, mate y cigarrillos a discreción.

Su entorno humano era una familia breve y un grupo de familiares y relaciones. Después, sus amigos. Con ellos ejercitaba un diálogo cotidiano, sostenido, la comunicación más amplia. Su formación intelectual profunda y variada, aunque predominantemente literaria y filosófica, hacía de él un interlocutor atento y estimulante. La noticia, el hecho anecdótico, eran objeto del contrario intrascendente y hasta de la polémica inmerecida, a veces, pero generalmente su interés derivaba hacia el tema subyacente y esencial.

Su experiencia vital se alimentaba desde adentro, con la imaginación. Con pocos estímulos pro-

pios, recogía los ajenos y tenía materia suficiente para su conocimiento. Quizá su casi permanente situación de espectador le permitía evaluar los hechos con mayor justeza de lo que es habitual en la generalidad de las personas.

Su condición más apreciable era la integridad. Podía llegar a ser rudo con alguna persona, paradójicamente por respeto, para sacudirla y obligarle a respetarse a sí misma. Nunca para agredir, como un modo de defensa o contraataque.

Había una cosa que no podía concebir: la mentira.

Pensamiento y conducta fueron, en Lenci, de una unidad monolítica. Y de la más preciosa piedra.

## **Pelado**

### **Eduardo Huergo, agosto de 1976**

Empezaría diciendo que Pelado era feo; todos lo encontraban feo cuando no lo conocían, aunque después la cosa cambiaba.

Pero insisto, era feo, como todo lo flaco que fue alguna vez. Flaquísimo. Siempre exagerado. Y a esto agregaba un andar entre inseguro y volátil.

Por el cincuenta y tantos, cuando lo conocí, ya se había hecho cargo de su cara, con O. Wilde, aunque todavía no había llegado a los 30. Los resultados eran muy buenos.

La imagen que aún tengo es la de claridad. Gran claridad y también amabilidad. También humor, fresco. Éramos estudiantes.

Puedo recordarlo arquitecto aunque fue realmente pensador.

Consecuentemente, y a la manera de Borges, prefirió la sana teoría.

Reivindicó de la arquitectura lo creativo, lo imaginativo, como sus valores esenciales, desestimando por accesorio el formalismo e insistiendo en la validez de las ideas y las intenciones.

De todo esto, han quedado obras.

Pienso que frente a la realidad arquitectónica de valores cambiantes, podemos encontrar ahí, en esas obras, un fresco aire de cosa honesta, de sentido común fundamental, de semilla de verdades perdurables, que debemos cultivar y custodiar.

Cultivar, custodiar. Dos palabras muy queridas por Pelado.

## **Pelado**

### **Jorge Galarregui agosto de 1976**

Pelado era, por sobre todo, docente, Nato. La transmisión del conocimiento era lo que más le interesaba. Y lo hacía con la mayor generosidad, despertando en alumnos y amigos el mejor de los resortes: el entusiasmo y el amor por la arquitectura.

La primera obra importante que le conocí, la casa en el techo de 49, 8 y 9 ejemplificaba a la perfección toda su cadena por demás coherente y consecuente con su pensamiento y evolución, tratando de experimentar, con propuestas siempre estimulantes, pensando en la gente y fuera de todo divismo.

Si tuviese que seleccionar una virtud entre las del Pelado, creo que me quedaría con su enorme sentido común, que lo acompañó en todo su accionar con una única excepción, quizás, su propia vida.

Agudo observador, con una cultura sorprendente vasta y con un panorama de las cosas fuera de lo común, sabía simplificar los problemas como únicamente pueden hacerlo los que saben.  
Como arquitecto nos lega una interpretación viva y personal de las premisas y soluciones arquitectónicas de nuestro medio y tiempo.  
Como amigo, el más profundo de los recuerdos.

**8 de diciembre de 1975**

**Ricardo Foulkes, agosto de 1976**

Ha muerto Pelado  
un ser luminoso, ácido y tierno  
que fue gastando lentamente  
toda la esperanza en el camino...  
De él nos queda su instinto certero de lo bello  
su profundo culto a la amistad  
su capacidad para dar sus obras.  
Fue capaz de reírse de sí mismo  
incapaz de elegir su muerte.  
Supo ser apoyo para otros  
cuando él no podía hacer pie.  
Fue capaz de rechazar casi todo  
de vivir afuera de lo cotidiano  
de destruirse lentamente.  
Supo ser insondablemente humano  
dolorosamente valioso  
desgarradoramente querible...

**En el Torroja, Madrid**

**Enrique Montalvo, agosto de 1976**

Fue en España:  
Le gustó estudiar, pues entendía más allá de lo que específicamente estudiaba.  
Y demostraba lo que sentía porque sentía lo que sabía.  
Captó lo importante de lo superfluo, y esto lo incorporaba en la medida de lo conveniente o impuesto por necesidades.  
Lograba aprender y aprendía los temas.  
Daba valores justos rápidamente, consiguiendo respuestas precisas.  
Ante lo intelectualmente desconocido asumía una actitud virgen que lo posibilitaba captar el tema descomprometidamente.

## **Pelado Lenci**

### **Vicente Krause**

#### a) Cuca y Acha

La casa de los Lenci en 54 entre 1 y 2, era una entidad que propiciaba un estilo de vida, estilo que en forma consciente o inconsciente, compartían todos los que en ella habitaban.

Así ocurría incluso con sus cucarachas, personajes respetados que al igual que un pequeño ratón bibliotecario, usaban de un derecho del cual nadie dudaba.

Según Pelado Lenci, Cuca y Acha eran seres particularmente discretos que sólo manifestaban su existencia al caer las sombras de la noche. Ocultas durante el día, encontraban su sustento en la bolsa de residuos que se depositaba al promediar las once de la noche al pie del árbol de la calle. Después de esa hora –si se tenía suerte- era posible verlas recorrer el espacio que mediaba entre el contramarco de la puerta cancel interna en que vivían para cruzar la entrada-cochera y la vereda, hasta llegar o volver desde la calle.

La observación atenta de sus características físicas y sus modalidades, permitían a los hermanos Pedrito y Pelado Lenci distinguirlas, a pesar de ser ambas igualmente negras y lustrosas, es decir, algo imposible para extraños al clan, por ser ambas prácticamente iguales.

Ellos no sólo las distinguían, sino que además les atribuían costumbres y comportamientos diferenciados. Cuca, según ellos, era distraída y displicente, Acha, a su vez, impaciente y rápida.

Eso dio motivo a que sacada la bolsa de residuos, los Lenci y algunos de sus amigos apostaran por una u otra, intentando adivinar cual pudiera ser el camino que eligieran para recorrer los siete metros que mediaban entre el lugar en que residían y el árbol de la calle.

De aquella época ha pasado mucho tiempo y a pesar de no recordarlas en detalle, de las historias del ratón bibliotecario, también se hablaba...

#### B) Clima <sup>1</sup>

En toda época, al igual que en ésta, el hombre ha intentado plasmar ámbitos que propiciaran sentimientos.

A su vez, en cada una, ciertos temas han sido preeminentes, algunos para desaparecer después y otros en cambio para volver una y otra vez de manera recurrente, lo que induce a pensar que en cierta forma, aluden a un trasfondo común y anterior a cuestiones de orden cultural o circunstancial.

Esa “unicidad primigenia”, como la denominaran entre otros Gustav Jung o Wolfgang Ernst Pauli, parece ser la que perviviendo nos induce a creer en la posibilidad de transfundir en “materia” sentimientos; motivo por el cual definimos arbitrariamente con la palabra “clima” lo que acontece cuando se logra que un determinado ámbito los “exprese”.

Tiempo atrás -varios años - una tarde apacible de otoño, fuimos a Buenos Aires con Carlos Eduardo Lenci; llegamos después de varias “paradas” propuestas por Pelado, a la esquina de Avda. Alvear y Ayacucho, bajando desde allí, por la vereda de la derecha hacia Posadas.

A unos metros, treinta o treinta y cinco de Alvear, pasamos frente a una vidriera de unos cuatro o cinco metros de largo y unos dos y medio de altura, que se continuaba en una puerta de madera.

Mirando a través de la vidriera parecía ser un local constituido por un entepiso retirado unos tres metros del frente para permitir ver desde afuera parte de un semi-subsuelo; algo nos indujo a detenernos... y empujamos la puerta. Ingresamos así a un descanso, poco más ancho que la puerta, maciza y pesada; el descanso de una escalera de madera que con cuatro o cinco escalones subía

al entrepiso y con ocho o nueve bajaba hasta el subsuelo, quedando así configurado un espacio vacío en doble altura que enfatizaban ciertas telas.

En el sector derecho del local - el opuesto a la entrada - algunos Barracanes de colores diversos -lo que ahí se comercializaba- colgando desde una altura cercana a la del techo, bajaban hasta el entrepiso, donde displicentes se amontonaban, para desde allí subiendo y desbordando una simple baranda de madera que limitaba el entrepiso del vacío, continuar su caída hasta el subsuelo.

Quizá fuera la cálida y general penumbra del ambiente, una mezcla de luz natural y artificial de invisible procedencia, en la que emergían algunos puntos brillantes localizados en unos pocos objetos sueltos de plata, pero básicamente por la luz circunscripta y dirigida que emitían dos o tres negros y pequeños artefactos de teatro (en aquellos tiempos no había en Buenos Aires lámparas halógenas) que manifestaban la riqueza profunda de color y textura de los Barracanes - mostrados pero no ofrecidos - lo cierto fue, que en ese momento ambos percibimos el clima mágico y sugestivo, que alguien había logrado.

Tiempo después, ya convertido en lugar de peregrinaje y referencia de cierta gente; artistas, diseñadores o arquitectos entre otros, terminamos por atribuírselo sin que pudiéramos confirmarlo, a Walter Michaelis, un talentoso diseñador y decorador de aquella época, especialmente conocido por la sensibilidad con que evidenciaba la índole secreta y particular de los materiales con que trabajaba; alguien con la capacidad de inducir a otros, a compartir y disfrutar con él, lo que sentía <sup>2</sup>.

Actuar desde tal estado de ánimo, requiere sin duda no sólo conocer a fondo la naturaleza profunda de lo que se emplea - materias y conceptos-, sino hacerlo de la manera intransferible y particular en que sólo puede hacerlo - desde sí mismo- cada uno; la única que posibilita a veces usar con propiedad y eficacia, conceptos tan ambiguas como "lo presunto, lo ajeno o lo nuestro", atribuyéndoles similar relevancia o capacidad conformante que a medidas y distancias, pesadez o levedad, llenos y vacíos, lo que induce a suponer que quien así actúa, lo hace desde un estado de ánimo que remite al concepto de Aristóteles, cuando al tratar del movimiento en el libro  $\theta$  de su tratado, sostiene que toda entidad antes de ser tal existe como potencialidad, en este caso en la mente del que había creado ese clima inolvidable.

Evocarlo y volver a "sentirlo", tan definido y acabado, induce de manera natural a investigar a fondo lo que se ha sintetizado, en particular cuando la materia es protagónica, materia que en Arquitectura da lugar a indagar a través de su estabilidad la índole y magnitud de lo variable o inestable, es decir de conceptos y significados. La "materia" intrínsecamente ajena a la duración de lo "vivo", posibilita relativizar y poner en evidencia lo esencial y trascendente de lo fugaz.

Atempera el brillo de lo nuevo o inédito, de lo inesperado o lo casual y conduce a una apreciación serena y racional no sólo de lo evidente sino también de lo desdibujado o lateral; se erige así por derecho natural en el cartabón de referencia confiable de lo vivo.

Ideas, criterios o conceptos, incluso sentimientos, pasan y cambian, mientras la materia deteriorada y aún desfigurada, evoca y ancla la memoria; motivo por el cual para el Arte de vivir, tan fugaz y pasatista, tiene particular importancia.

En Arquitectura, un hacer, tan ordenante y racional, el uso de lo instintivo y emocional ha de ser pleno, lo que a veces se logra, cuando reflexivamente, se actúa en forma irreflexiva.

notas: **1**- de su libro "Presunciones", en preparación. **2**- Walter Michaelis: actualmente de 93 años de edad, tuvo sus comienzos como arquitecto en Alemania hacia 1939, y de la misma forma que Jean-Michel Frank, se exilió en Buenos Aires para escapar

de los nazis. Trabajó junto a este último y a Ignacio Pirovano como dibujante en lo que fue el increíble Salón de Ventas y Oficinas del Comité Comite de la calle Florida 963. Es más, se sabe que Jean-Michel Frank mantuvo su departamento personal en el piso superior de este edificio. Ha sido una fuente de información única e invaluable para el Comité. Nos ha dado una visión de cómo ha sido trabajar diariamente lado a lado con Jean-Michel Frank que sólo ha sido compartida por muy pocas personas.

**Viedma, 28 de abril de 2012**

**Mauricio Schereschevsky**

Pelado lenci, entrañable amigo y maestro. Su recuerdo se potencia con el paso del tiempo, me emociona y me resulta doloroso a la vez...

En aquellos años de nuestro trato cotidiano conformábamos un grupo heterogéneo, en el que a muchos nos conmocionaba el cine francés. Pero a Pelado le "fastidiaba" (debo reconocer que no todo), por su tendencia a producir "lo artístico": una sucesión de imágenes bellas y vacuas, exentas de sentido conceptual. Esa valoración era lo que buscaba en la arquitectura, que la concepción del proyecto estuviera regida por una fuerte idea que lo motivase, y al que se subordinasen los medios puestos en juego. Y eso era asimismo lo que intentaba con la enseñanza de la composición arquitectónica.-

Mi último encuentro con Pelado fue fugaz: esporádicamente iba a La Plata porque desde "la noche de los bastones largos" me radiqué en Viedma. En esa oportunidad fui a visitar a mis padres con el menor de mis tres hijos y convinimos vernos, pero mi pequeño no aceptó quedarse con los abuelos. Debí ir con él y solo pudimos conversar algo...No me di cuenta de su próximo final.

**Eduardo Lenci**

**Gino Randazzo**

Lenci dijo:

"No entiendo a los estudiantes, me dicen que soy wrightiano y que no entienden a Le Corbusier. Wright es más claro, -la continuidad interior y exterior, la doble altura, los aleros, el espacio, están más cerca de la cultura de los estudiantes. Según Le Corbusier el lenguaje es otra cosa, se requiere un alto grado de abstracción. Personalmente, me gusta la obra de Le Corbusier, su forma de trabajar, sin prejuicios, y el sentido común, y sus deseos."

Yo debo manifestar que fui amigo de él, en sus últimos años.

Cuando estábamos en 3º año, el jefe de la Juventud Comunista en arquitectura y yo, íbamos asiduamente a la Cervecería Modelo. En una ocasión tuvimos una cita con el "Pelado" Lenci, era un grupo de comunistas y independientes, charlamos y opinamos, y entonces él me sugirió, tras una larga charla, que yo no me afilie; decía que la arquitectura y la política no tenían nada que ver. Pero en cambio, si tenía que ver con ella la pintura, el cine, la literatura y la filosofía.

Compartíamos gustos como el cine (en trasnoche y sábados en el cine "Select", calle 7 entre 55 y 56); la literatura (escritores italianos, Cesare Pavese, su libro "El oficio de poeta" era su libro preferido); Albert Camus con "El extranjero", y Sartre, autor de cuentos como "El muro", importante, que desarrolla la guerra española, Arlt, Borges, García Márquez, y otros....

En 1960 viajé a París. Recuerdo que siempre me empujaba a conocer Notre Dame, su potencia, la

altura interior, la escala, la sensación de grandeza....; en Barcelona, la obra de Coderch, la Casa de la Marina, el edificio de viviendas para pescadores, (1952-1954). En Uruguay, me había informado que tenía que conocer las obras de Vilamajó, su casa y la Facultad de Ingeniería, en Montevideo, y a Mario Payssé Reyes, (importante arquitecto), su propia casa, en Carrasco, Montevideo.

Cabe decir que a Coderch, Vilamajó, y Mario Payssé Reyes, no los conocía nadie, los profesores y los ayudantes, ni tampoco tenían ideas de la arquitectura renovadora en Montevideo, entre 1915-1950. Pelado tenía esas ideas en el año 1960...

Con respeto a la primera obra de Lenci, yo estaba en cuarto año, acompañado por una chica que cursaba tercero.

Me emocioné frente a una obra de arte, quedé perplejo, en la terraza, la escala, los cielorrasos de mimbre, la altura de 2,10 metros, junto a las transparencias...

Recuerdo el año 1965, el ambiente de la facultad estaba impregnado con el timbre de la voz de uruguayo Julio Sosa.

El bar de la facultad (con Ambrossini como barman), era un galpón prefabricado de la 2º guerra mundial; aún hoy está en el patio. El Negro comenzó con sándwiches y después con gomas y lápices, y el calco, el café... fue amigo de todos los estudiantes y los docentes. Él era petiso, panzón, feo, chiquito, a su vez tan pintoresco. Un día vio entrar a Lenci y a Soto, el Negro (amigo mío y hermano de un pintor del grupo "Si", César Ambrossini) no sabía nada de arquitectura, pero tenía un lenguaje fluido de tanto escuchar, manejaba palabras (el proyecto, la escala, el lenguaje, etc.). Siempre Lenci y Soto pedían coca cola especial, (vino puro, en botellas de Coca Cola); el Negro con picardía y malicia los juntó en una charla que no terminaba más.

Gracias a eso lograron una amistad.

...Como se reiría Lenci del trabajo que llevó esta publicación... Pelado, así es: te fuiste del país; la Señora y los milicos tenían el poder: si por eso, que bien en irte. La facultad ahora ya no es lo que vos querías. Van quedando pocos que nadan contra todas las "culturas" oficiales. Vos te merecés este recuerdo y el esfuerzo de Tito.

y ahora, por último, parafraseando a Alberto Petrina:

"... finalmente ha llegando el tiempo en que de la obra de Lenci, decimos: sea valorada por la fuerza que le otorga su potencia y su autenticidad. Porque, más allá de su ejemplo de independencia intelectual, ella está justificada por su perdurabilidad material, alentada por el pulso secreto de su poesía." <sup>1</sup>

Notas: **1-** es una copia, pero es lo mismo, Lenci, Baliero y Katzentein son una misma cosa, parten de lo mismo y su desarrollo es parecido.

## **Pelado**

### **Perla Zagalsky de Lenci**

Pelado terminó el bachillerato en aquel turno noche del Colegio Nacional, porque era tan noctámbulo que no llegaba ni siquiera a levantarse para ir al turno tarde. Se inscribió en Derecho y supongo que de sólo ver los códigos por sus tapas abandonó el proyecto. Recién se había creado la Facultad de Arquitectura y allí se quedó, siempre pensando e inventando, rodeado de compañeros y más

tarde de sucesivas camadas de alumnos, en un sitio tan suyo que, ahora me parece, no podría haber sido otro.

Cuando los Lenci vivían en la casa de la calle 54 entre 1 y 2, de La Plata, la puerta de entrada estaba siempre abierta, un poco por convicción y a veces porque el picaporte de esa puerta no giraba. Era Jordi Bauzá, con su perra Tanoira, quien hacía el service para poder al menos darle apariencia de cerrada. Era una casa grande con “entrada imperial”, una de esas casas típicas de la clase media acomodada platense, pero con la peculiaridad de que allí vivían ellos, los Lenci. En vez de tener un 0 km, el garaje de la casa albergaba un Plymouth 1935 que se llamaba Antonio y que casi no andaba.

La cocina quedaba bien al fondo y allí se desarrollaba la mayor parte de la vida familiar y social: noche y día, día y noche, sin intervalos.

Después de la cena se empezaban a juntar estudiantes de arquitectura y amigos varios de Pelado. Supongo que proyectaban, dibujaban e iban a la facultad por las tardes. De noche hablaban hasta la madrugada entre mate, pucho y vodka. En ese tiempo conocí el vodka, que parecía ser en aquel entonces la bebida de los de arquitectura; nosotros, los de medicina, tomábamos mal vino tinto, ginebra y mates de ginebra.

Los estudiantes de Arquitectura se llamaban por el apellido. Allí estaban Kuri, Cappelli, Escudero, Tovar, Oddone, Huergo, Montalvo, Caco Alvarez, Schereshevsky, Larcamón, Foulkes, Jordi Bauzá –que tenía nombre-, y las mujeres que también tenían nombre: Cecilia Becerra, Pitusa, Cheli. Pero Pelado era Pelado. Pelado tuvo el don de fundar lugares donde la gente se sentía escuchada y también se divertía. Todo artesanal, no es poca cosa.

Ahora trato de recordar de qué cosas hablaban: de la vida, de las pequeñas y grandes cosas, de cine y de comidas, de política y libros y de los detalles del diario vivir. Y por supuesto de arquitectura. Las noches en la cocina de 54, donde todos opinaban sobre los más diversos y a veces ajenos temas eran bien largas, en mi caso una vez tuve que interrumpir la velada y retirarme ante el ineludible compromiso de dar a luz una hija en el vecino Instituto médico.

En una época un amigo había dejado en custodia un loro bastante desabrido para que la familia lo cuidara mientras él pasaba una temporada en el pueblo. Estaba en su jaula, colgado de un gancho en la cocina, siempre silencioso. A la mañana, con la luz del día, la bohemia se retiraba y se levantaba el tío del campo a cebarse unos mates y leer el diario, también en la cocina. Y cuando el tío se volvía a la cama viendo que no tenía tareas rurales en vista, se levantaba Maiti, la hermana de Pelado, para desayunar, escuchar la radio e irse a su trabajo. Entonces era casi el mediodía cuando se levantaba María, la madre, para tomar su café con leche y preparar el cotidiano “cocido”, (así llamaba ella a una especie de magro puchero), hasta que volvía a levantarse el tío del campo a almorzar, tomar otros mates y conversar un poco en la cocina. A esa altura volvía Maiti y merendaba, llegaba alguna visita y se acercaba la hora de la cena, cuando empezaban a caer los contertulios de la noche. Jamás se apagaba la luz de esa cocina y el pobre loro, intoxicado por el humo de los cigarrillos y el sueño, no tenía un instante de reposo. Una mañana lo encontramos descangallado y gris, desplumado, tapándose la cara con un ala, y Pedro, el hermano mayor de Pelado, lo escondió en la leñera, un sitio reparado y oscuro donde se repuso de tanta trasnochada.

Pelado 2: era abrigarse con banderas

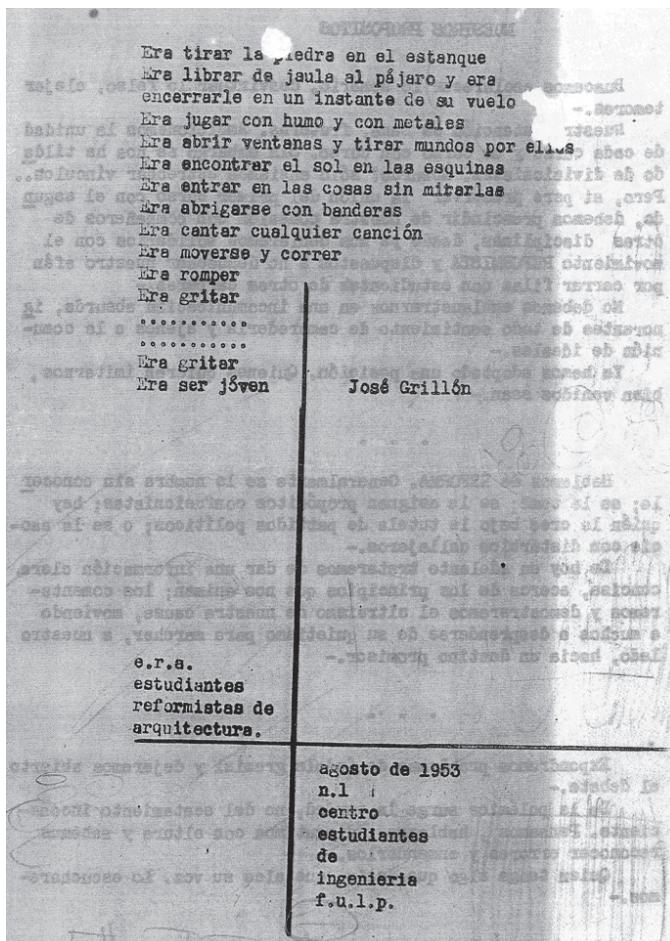
Nosotros éramos de Medicina y habíamos estado en la política estudiantil desde el colegio secun-

dario. No así Pelado. Él se decía apolítico, iba al Club Basko, jugaba al muss y leía o iba al cine. Pero un día nos sorprendió: había escrito un manifiesto en forma de poema que sirvió de base a una nueva agrupación en Arquitectura que se llamó ERA. Sólo recuerdo una frase de ese manifiesto: decía que la reforma universitaria "era abrigarse con banderas". Nos pareció una idea preciosa y nuestras agrupaciones fueron aliadas durante el tiempo que duraron, creo que perdiendo siempre las elecciones.

Para quienes pasamos los 80 escribir en la computadora es casi no escribir. Como si lo dictara otra persona. Sólo así me atrevo a sacar del tiempo a Pelado. Contar el recuerdo de su amistad generosa, su graciosa, original y nostálgica inteligencia, ese afán por mejorar el mundo, de a poquito: las personas, las cosas, las ideas, siempre desde su sitio un poco triste pero sin embargo incansable y hasta optimista.

Para Pelado forma y contenido tenían que ser buenos y bellos al mismo tiempo, así la ética y la estética eran una sola cosa. Y ese difícil camino fue su enseñanza.

Aunque la evocación es melancólica porque no puede ser de otro modo, vuelve la alegría de haberlo encontrado y compartido durante muchos años su inteligencia y su bondad.



*Texto que cita Perla Lenci.  
José Grillón es el seudónimo  
elegido por Pelado Lenci.*

## Apéndice final

*"No soy un escritor profesional, yo soy un aficionado que escribe libros. He escrito unos cuantos pero soy y me considero un aficionado, y quiero considerarme un aficionado. Es muy importante para mí no sentir la noción de la profesionalización".*

*Julio Cortázar.*

Entrevista con Joaquín Soler, 1977, para la Televisión Española.

La figura de Lenci como arquitecto y docente nos revela una innegable alianza entre la disciplina y la imaginación, pero fundamentalmente la comprensión de que es necesario que una y otra se amalgamen en la búsqueda de un futuro más promisorio y esclarecido. Amalgama también entre el orden y la libertad, libertad que tiene el sabor de la aventura.

La obra y las modalidades respecto al "hacer en arquitectura", que han reconocido en esta publicación, es inseparable de las apreciaciones personales y particulares de cada lector.

No puedo dejar pasar la ocasión, como docente, de hacer algunas recomendaciones y sugerencias dirigidas a los estudiantes, aquellos que están cursando en la Facultad o recientemente se han graduado.

Es por ello que considero importante subrayar, a la luz de la obra de Lenci como docente y hacedor la necesidad de que algunos patrones o modalidades sean tenidos en cuenta, a saber:

- a) que lo ético prevalecerá sobre lo estético, o como dijera Vladimir Ilich Lenin que "la ética será la estética del futuro".
- b) que "es bello lo que procede de una necesidad interna del alma y que todos los procedimientos son sagrados si son interiormente necesarios, así como que todos los procedimientos son pecados si no se justifican por la necesidad interior" (Kandinsky).
- c) que la concepción del proyecto debe estar regida por una fuerte idea que lo motive, y al que se subordinen los medios puestos en juego.
- d) que es lícito, por obvio, que cada proyectista apele a su propia expresión a partir de su visión del mundo. Que para ello es necesario estar verídicamente alimentado, vale decir, fortalecer nuestros conocimientos desde nuestra cultura y nuestra experiencia, desde nuestras apetencias poéticas y desde nuestro compromiso para con la sociedad a la que pertenecemos. Este aspecto es de primordial importancia y debe ser fomentado por el docente.
- e) que no podemos, inadvertidamente, aportar más caos a la realidad que nos rodea. Y que tampoco podemos sumar, desinteresadamente, objetos desangelados a un mundo que nos exige, cada día más, mayor creatividad, precisamente para superar la banalidad que tanto abunda en lo que va de este siglo XXI.

H.T.

**Esta publicación fue curada por Héctor Tomas con la colaboración de:**

Arq. Hernán Vázquez, nuevas fotografías y organización de imágenes.

Arq. Ezequiel Spinelli, planos en cad.

Sr. Felipe Carrizo y Sr. Pablo Avincetto, renders.

Srta. Lourdes Rodríguez, transcripción del Boletín del Colegio de Arquitectos.

Se agradece la buena disposición de los propietarios de las obras fotografiadas para esta publicación.

### **Créditos fotográficos**

**V. Krause:** Pág. 5.

**H. Vázquez:** Imágen de solapa, Pág. 18 (Fig. 3), Pág. 21 (Fig. 11), Pág. 22 (Fig. 14), Págs. 37, 38, 39, 40, 41, 42, 51, 52, 53, 54, 55, 59, 60, 61, 73, 74, 75 y 96.

**Del Autor y su archivo:** Pág. 6, Pág. 18 (Fig. 4), Pág. 19 (Fig. 5 y 6), Pág. 20 (Fig. 7 y 8), Pág. 21 (Fig. 9), Pág. 22 (Fig. 12 y 13), Págs. 37, 44, 48, 50, 51, 58, 59, 60, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 74, 76, 88, 89 y 90.