

ciclo de charlas **6x6**

Jerónimo
Mariani



6 ciudades **x 6** arquitectos | **Entrevistas**

FAU Facultad de
Arquitectura
y Urbanismo

arquitecto

Jerónimo Mariani

Graduado de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Desarrolla su actividad profesional en la ciudad de Mar del Plata y en el año 1998 se integra al Estudio de los Arquitectos Mariani – Perez Maraviglia. Sus obras y proyectos han recibido premios en diversos concursos y muestras nacionales e internacionales y han sido publicadas en libros y revistas de la disciplina. También ha participado en muestras y conferencias individuales y colectivas en Argentina como en el extranjero.



Sus obras de gran envergadura generan un impacto urbano que ayudan a transformar y revitalizar distintas áreas de las ciudades. El estudio aborda diversas temáticas de arquitectura y urbanismo que comprenden: vivienda unifamiliar y colectiva, edificios institucionales, turísticos, recreativos, centros comerciales y urbanizaciones.

Entre las numerosas obras realizadas por el estudio se destacan las siguientes: Aquarium Punta Mogotes, Shopping Los Gallegos, Fundación Bolsa de Comercio, Sheraton Mar del Plata Hotel y Centro de Convenciones, Hotel Hermitage, Paseo Hermitage, Paseo Bristol, Edificio Normandie Playa Grande, Urbanización Barrio Privado Rumencó, Urbanización y equipamiento en Miramar-Cardón Miramar Link, Complejo Balnearios y parques de Punta Mogotes, Paseo Aldrey – Centro Cultural y Comercial (Ex Terminal Sur de Mar del Plata), Modulo Sur, Norte y equipamiento para Balneario en Torreón del Monje, la ampliación Museo de Cs Naturales y la recuperación del ex edificio Royal.

Fuera de la ciudad de Mar del Plata se destacan: el Complejo Hotel Casino Centro de Convenciones de la ciudad de Santa Fe, Torre La Prensa en la ciudad autónoma de Buenos Aires, el hotel Aloft en Asunción de Paraguay y la participación en el Concurso Urbanización Alarken (Ushuaia).

PASEO ALDREY



Entrevista al arquitecto Jerónimo Mariani

Noviembre 2017

Entrevistadores:

FA: Fernando Aliata,

JCE: Juan Carlos Etulain

AGM: Ana Gómez Pintus

FA. Empecemos por tu formación: vos egresaste en el año 99 de la UBA. ¿Quiénes fueron tus maestros?

JM. Yo hice todos los años en la cátedra de Justo Solsona y recuerdo también a Antonio Ledesma, a Néstor Otero... como aquellos profesores de los primeros años que, por lo menos en mi caso, me marcaron mucho.

FA. ¿En qué te marcaron, qué es lo que vos admiraste en ellos?

JM. Con los años me fui dando cuenta de lo irreverente que era como alumno. En el sentido de convertirme en súper exigente con todo lo que proyectaban y todo lo que hacían mis profesores. No les decía nada, pero creía que no se daban cuenta de cosas que para mí resultaban obvias en ese momento. Me parecía que lo que estaba bien, estaba bien y todo lo demás no servía y había que desecharlo. Lo cual era una locura, ya que al mismo tiempo compendia y sintetizaba la obra del estudio de Justo Solsona.

Pero en la medida en que me empecé a acercar más a la producción, comencé también a ver lo difícil que era hacer algo, más aún en grandes obras. Es como ese teorema de Baglini que explica que cuanto más lejos

está el político de asumir el poder, lo critica, todo está mal... y a medida que uno se acerca a la responsabilidad, empieza a hablar con otro tenor. Bueno, exactamente eso me pasó a mí durante mi vida universitaria. Y un poco más también. Podríamos decir que incluyó los primeros años de mi vida profesional. Y me sigue pasando, en el sentido de que, hasta la arquitectura que no me gusta (que existe), la valoro desde lo que ha costado realizarla. Lo veo ya desde el lado del esfuerzo económico, municipal, las licitaciones, los conflictos... En ese sentido cambié muchísimo.

FA. Siguiendo con tu historia: ¿vos empezaste a trabajar con tus padres directamente después de recibirte?

JM. No. Los últimos años de la carrera y los primeros en Buenos Aires trabajé con compañeros de la facultad

con los cuales hicimos un estudio y tuvimos bastantes buenos encargos. Tomamos un concurso privado de una cadena de pollerías: hicimos seis locales en menos de un año. Todos en ubicaciones espectaculares: las Heras y Coronel Díaz, Callao y Libertador... un disparate para lo jóvenes que éramos. Construimos viviendas y bastantes locales comerciales. Con lo cual, tuve la suerte de tener una experiencia laboral medianamente exitosa antes de entrar al estudio de mis padres. Desde lo personal creo que eso me hizo bien.

FA. ¿Y cómo te pudiste conectar? Esta misma cuestión se la planteamos también a Lucio Morini.

JM. Me hace gracia porque mis padres son compañeros de la facultad y amigos de los padres de Lucio. Mi madre habla de Cuqui Gramática como de una amiga de toda la vida. Así que si bien yo no conocía a Lucio hasta hace poco, lo escuché nombrar desde chiquito.

FA. ¿Y cómo fue el integrarte, teniendo en cuenta la relación parental?

JM. Con mi madre hubiera sido fácil en cualquiera de los casos por una cuestión de personalidades. Pero con mi viejo tendría que haber sido más difícil y ahora me doy cuenta de que él hizo mucho esfuerzo en los inicios para facilitármelo. Me refiero en el sentido de no colisionar.

Fuera de lo profesional tuve una infancia con un padre, entre comillas, ausente en las cosas de los hijos. Lo paradójico es que logré una muy buena relación desde los 25 a los 35. Cuando él muere de alguna manera asumo un rol similar en el estudio. Mi madre

PASEO ALDREY-CENTRO CULTURAL



hacía otra cosa y mi socio, más joven, cumple un rol más parecido al de ella: estar en el estudio resolviendo los problemas más técnicos. Cuando estaba mi padre era ideal porque él se hacía cargo de resolver la concreción y yo me concentraba en el proyecto. Compartí diez años de estudio con él y ya casi pasaron otros diez sin su presencia.

AGP. Me gustaría volver un poco al tema anterior de los maestros. No sólo los que te tocaron en la facultad, sino los referentes.

JM. En lo personal me gusta mucho la arquitectura argentina. Miro arquitectura argentina de los años '40, '50 y de la actualidad, aunque no te podría citar concretamente a nadie como maestro. No se trata tampoco de nacionalismos. Me gusta la arquitectura portuguesa, por ejemplo pero me parece que Argentina tiene un bagaje, una diversidad y una contemporaneidad bastante interesante. Tenemos muy buena arquitectura.

JCE. Vos lo citaste a Le Corbusier en algún momento, utilizaste el término corbusierano, con respecto a alguna obra suya.

JM. Sí, hicimos una casa que la verdad me parece corbusierana: el parasol tiene que ver con la Curutchet y con la Villa Shodhan. Aunque si existe algún maestro en nuestro estudio serían dos: Louis Kahn y Carlo Scarpa. Y eso que no tienen nada que ver uno con el otro...pero no es algo que uno se proponga. Son referencias que en algún momento aparecen.

AGP. La mayoría de las obras del estudio son obras grandes. Trabajan con clientes o comitentes que en general no son unipersonales sino que son desarrolladoras. Comentanos un poco más cómo esto interfiere, modifica o le da algunas características particulares a la obra, a su producción, a su seguimiento...

JM. Obviamente todos los clientes son distintos y tienen sus peculiaridades, pero a grandes rasgos te puedo decir que nosotros trabajamos con dos tipos de clientes: clientes unipersonales con los cuales nos llevamos bien haciendo diversos desarrollos más personales. Y por otro lado, clientes súper corporativos. Sin embargo, todo condiciona el proyecto. Esto es una variable más entre muchas otras. Pero sí, cuando nosotros estamos pensando un proyecto, pensamos en el entorno, en las condiciones climáticas, en la economía... pero también en la persona a la que se lo vamos a mostrar. Si se trata de una corporación, no sé si haríamos un proyecto diferente, pero si estoy seguro que se lo contaría de una manera especial, resaltando los puntos que el gerente corporativo va a valorar. Uno le va buscando la vuelta a lo que proyecta para entusiasmar al cliente. Y eso es a lo que yo me dedico principalmente. Los que estamos afuera del estudio hacemos una labor muy importante que es hablar con los que generan.

AGP. ¿Vos vendés en el estudio?

JM. Vender quizás es algo que lo puede hacer cualquiera. Lo que es realmente difícil es escuchar lo que quiere el cliente, trasladarlo al estudio y empezar a generar un proyecto con eso. Porque el proyecto no está en un terreno ni en una necesidad. De todo lo

que estamos hablando, la clave es el programa. Si querés llamarlo partido. Pero tiene que ver no sólo con el partido arquitectónico formal de la tipología sino con entender cómo se hace para que realmente prospere.

FA. Cómo que de alguna forma generás la expectativa.

JM. Yo creo que el desafío es interpretar lo que el otro desea y lograr que el camino siga. No sé si es expectativa o es algo más. Porque la expectativa una vez que el cliente se ha sentado en una mesa con el arquitecto ya la tiene. El riesgo que se corre como profesional es "pinchársela" por falta de una buena interpretación.

JCE. Sería como interpretar su búsqueda, su intención y llevarlo a la arquitectura. Sos una especie

de intermediario entre el cliente y el estudio.

JM. Una parte del arte de esto es hacerle sentir que lo está haciendo él. Para mí, la expresión: "es lo que yo te dije" es perfecta.

AGP. Hacerle sentir que la idea fue suya

JM. Claro. No me da ningún complejo que el cliente sienta que lo hizo él, sobre todo si a mí también me gusta.

AGP. En la facultad no te forman para ese tipo de trabajo ¿es algo innato, o hiciste algún curso de marketing?

JM. No. Yo me formé en el estudio de mi padre. Lo que hago es lo que le veía hacer a él. Jamás me lo tradujo en estos términos, no es fácil explicar esta tarea. De la

MUSEO CS NATURALES



misma manera que si el día de mañana mi hijo llegase a trabajar conmigo, o mi sobrina, que ahora mismo está en tercer año, tampoco les hablaría en estos términos. Pero me van a observar y con eso se aprende... y se van a dar cuenta de que hay una parte que si no está, es muy difícil llegar a la otra.

FA. Esto nos habla de una cuestión que es el cambio de paradigma en la disciplina de la arquitectura del arquitecto como tal. Vos nos contabas tu relación con Clorindo Testa. Y Testa era un arquitecto al que iban a buscar para que hiciera las cosas al "estilo Testa".

JM. Testa ganaba los concursos y después se lo tenían que "banca". Pero yo no sé si, por ejemplo, Le Corbusier era así. Para mí LC le decía a la gente lo que quería escuchar y después hacía lo que él quería. Es una línea que siguen muchos grandes arquitectos, como

BIG. No estoy diciendo que sea lo que más me guste, pero siendo honesto, es lo que tengo que hacer para poder seguir consiguiendo las obras significativas que me interesan.

FA. Pero esto también habla de un cambio de paradigma en el sentido de que antes el arquitecto tenía el control de todo. Se enfrentaba con el constructor, con el cliente y no tenía otras mediaciones. Hoy hay muchas más presiones y una serie de figuras interactuando alrededor (asesores, desarrolladores...) que antes no existía.

JM. El arquitecto tiene que ganarse el lugar para ser el líder de todo eso.

FA. Antes no tenía que ganárselo, era casi natural..

JM. Yo creo que debía de ser igualmente difícil. Quizás con algún intermediario menos, pero creo que el paradigma, en términos muy parecidos a los que yo estoy

MODULO SUR- TORREON DEL MONJE



tratando de explicar, viene desde muy atrás. Proyectos como por ejemplo el Barolo no eran simples de llevar a cabo. O el Kavanagh. Ahí se ve claramente la habilidad de Sánchez, Lagos y de la Torre en prometerle a la comitente un edificio clasicista como ella quería y hacer otro. Estuvo en el arte de los arquitectos ir llevándola en esa dirección y hacer, el que para muchos, es uno de los mejores edificios de Buenos Aires. Entendieron lo que le tenían que decir, cómo tenían que percibirlo, cómo llegar al estudio, de qué se tenían que disfrazar, cómo hacer las licitaciones... No hablemos de Terragni, el arquitecto moderno italiano por excelencia. Si mirás algunos de sus proyectos de licitación, contenían molduras como toda la arquitectura clásica, pero luego los construía totalmente depurados. Era toda una estrategia, aunque eso no es exactamente lo que yo hago.

FA. Siempre hay que emplear una estrategia, obviamente.

JM. Esa es una estrategia muy dura, casi una estafa. Pero siempre tiene que haber una estrategia para cada contexto teniendo muy claro quién es tu interlocutor. En algunos momentos del proceso, sobre todo en obras grandes, el interlocutor puede ser el municipio. Y si vos te distraes con la idea rectora o con lo que quiere el cliente, sea corporativo o no, puede llegar a no salir el proyecto. Todo el tiempo tenés que saber a quién le estás hablando y cómo vas a decodificar lo que estás diciendo. No digo que yo lo sepa hacer bien, pero lo hago mejor que hace unos años y me doy cuenta de que es un terreno realmente muy importante.

El otro día me contaban que BIG no tenía intención de venir a la bienal de Argentina. Pero Rodríguez Larreta se enteró de la importancia del estudio, se puso en contacto con ellos y les dijo que le gustaría que estuviesen. BIG accedió a venir a cambio de un almuerzo con el jefe de gobierno. Cambió toda su agenda y llegó a Buenos Aires con la expectativa de reunirse con Rodríguez Larreta. Finalmente, no logró reunirse y se marchó enojado. Probablemente lo que realmente pretendía era hacer una obra en Buenos Aires y sabía que estando con el jefe de gobierno se abría una ventana y esas posibilidades aumentaban. Es su manera de funcionar. Sin hacer apología, ni juzgando si eso lo convierte en buen o mal arquitecto, es simplemente un dato de la realidad. Entonces, hay una parte de la arquitectura de hoy que tiene que ver con esa figura.

FA. ¿Definirías la arquitectura del estudio como una arquitectura pragmática, en el sentido de que va cambiando según las características propias de cada proyecto?

JM. Hubo una época en los '80 en donde se puso énfasis en el lenguaje por delante de todo. Está bien que en el mundo estaba Aldo Rossi, Mario Botta... y había una especie contextualismo que volvía a mirar a la ciudad histórica por definirlo de algún modo.

FA. Esa era generalmente la característica por la que se reconocía al estudio, en sus primeros años.

JM. Claro, y el estudio fue presa de eso. Encontró un recurso que le servía, que lo sabía manejar, que lo hizo mejor o más rápido que otros y generó una gran producción durante cuatro ó cinco años. Yo me incorporé

al estudio justo ahí. Me encontré en la disyuntiva de continuar o no en esa línea, poniendo una ventanita cuadrada, con ejes. No me parecía mal pero me sentía un poco ajeno, un poco forzado a poner el lenguaje antes de la "cosa".

FA. Además estaba cambiando el paradigma...

AGP. Porque además ya era otra época.

JM. Claro, y quedás preso de eso. Vos fijate que Botta lo siguió haciendo.

FA. Ha hecho un manierismo de sí mismo, digamos.

JM. Si ves las últimas obras, como el museo de Arte Moderno de San Francisco, sigue haciéndolas con los mismos métodos de composición.

Frente a eso, nuestro estudio ayudado por algún cambio de tecnología, como por ejemplo el doble vidrio, comenzó a desmaterializar el muro. Empezamos a generar, nada nuevo, pero algo que dentro del estudio parecía un poquito rupturista. Fue un desafío para el contexto de un estudio que se estaba estableciendo con una imagen predeterminada y el cliente esperaba un edificio de ladrillo con determinadas reglas compositivas.

FA. Esto coincide además con un paulatino crecimiento del estudio desde Mar del Plata a Santa Fe, Asunción...

JM. Sí, coincide con eso totalmente. Además nosotros hicimos una torre bastante grande en Buenos Aires, una torre de 30 pisos que se llama la Prensa.

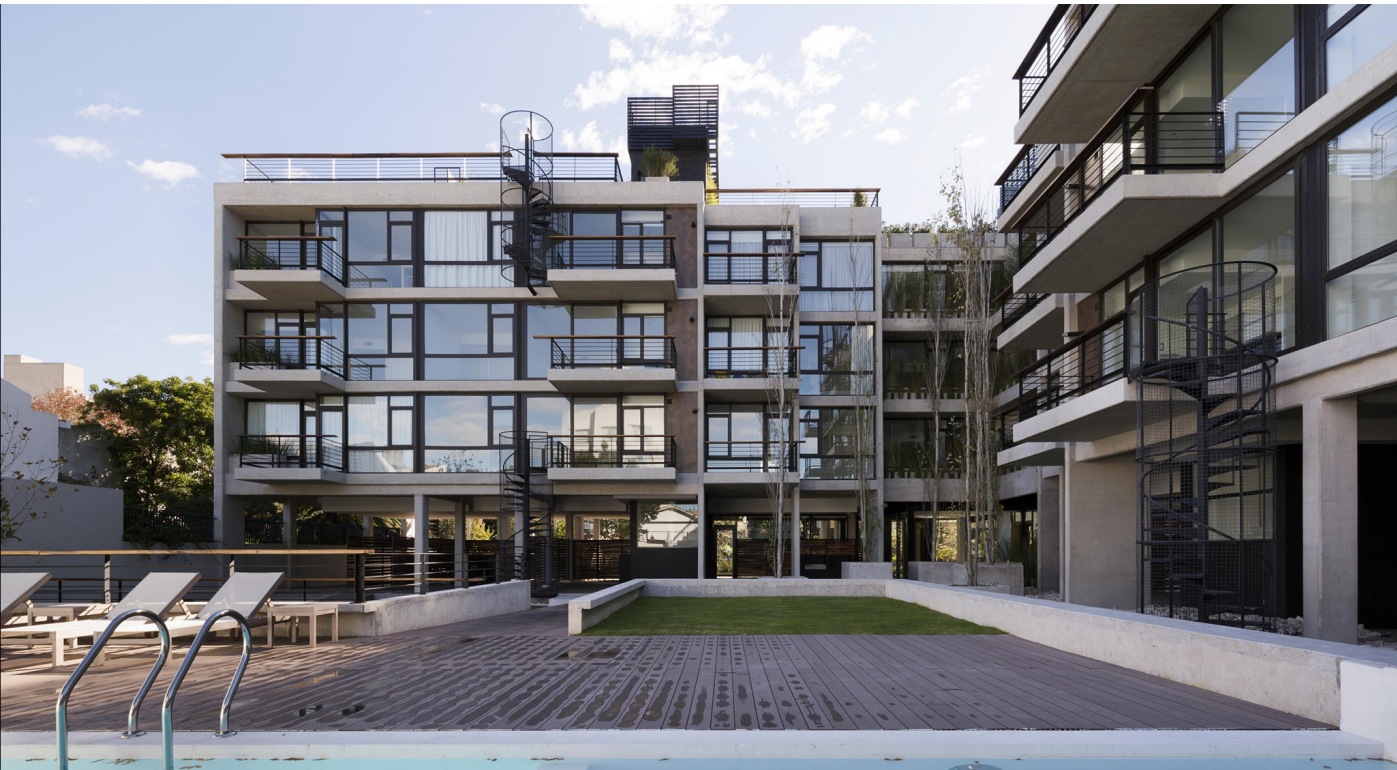
JCE. ¿Y cómo llegó ese encargo?

JM. A través de un cliente muy importante nuestro de Mar del Plata, unipersonal, dueño de La Prensa. Entonces, cuando decidió hacer un edificio en Buenos Aires nos convocó.

JCE. Antes comentabas que en Santa Fe arrancó antes, con tu padre, ¿Qué hiciste en Santa Fe? ¿Cómo fue la puerta de entrada?

JM. Por la licitación del casino. Nosotros en Mar del Plata habíamos hecho bastantes obras menores en el Casino Central, en la obra de Alejandro Bustillo (la barra, una escalera mecánica...) Pequeñas intervenciones interiores a través de las cuales manteníamos una cierta relación con el casino y por las cuales habíamos estudiado bastante algunos temas específicos. Tuvimos

MALECON HUE



la enorme suerte de que la licitación que todos querían ganar era el casino de Rosario, incluidos nuestros clientes. Y, algo común en estas empresas corporativas, se les ocurrió, como plan B de la empresa, que nosotros preparásemos un proyecto para la licitación del Casino de Santa Fe. Como nadie nos prestaba mucha atención, al tener todas sus miras puestas en Rosario, tuvimos la posibilidad de hacer un proyecto bastante divertido, bastante loco en realidad. Y al perder Rosario, automáticamente, Santa Fe pasó a ser la vedette para la empresa. Hubo que hacer una defensa pública del proyecto porque hubo dos proyectos

FA. Si quisiera encontrar una característica de la obra del estudio, diría que en Mar del Plata trabajan de una manera con respecto a la relación con las visuales y el mar, y en Asunción de otra. Son dos entornos absolutamente diferentes, ¿cómo es eso?

JM. Primero, nosotros no tenemos un mecanismo de proyecto. No es que uno llega y dice hagamos primero esto, después esto...

FA. No hay una teoría.

JM. No (y no sé si alguien la tiene). Yo lo que sí tengo muy claro es que el proceso no es lineal y no es igual. Porque el proceso de alguna manera indica una serie de secuencias y acá no es así. Nosotros tenemos una peculiaridad, que es que estamos haciendo muchos proyectos a la vez, proyectos grandes. Son muchos en simultáneo y a veces se ahoga nuestra capacidad. Con lo cual mentiría si uno no va teniendo una exigencia y

una sola urgencia que nos lleva a resolver. Después, hay otra característica del estudio: hacer muchas modificaciones en obra. O sea, documentar lo mínimo y después ir resolviendo sobre la marcha.

FA. Empezaron esa modalidad con una obra menor?

Sí. Aunque también se hizo con el Sheraton, semejante edificio y con gran cantidad de transformaciones. Era un estudio que a pesar de hacer obra grande seguía re proyectando, y cambiando. Y la verdad que es muy traumático hacer eso. Implica jugar con muchas variables, genera muchas tensiones, discusiones adicionales, plata, desgaste... Así que de un tiempo a esta parte estamos queriendo cambiarlo.

Volviendo al tema del proceso, lo que sí es una constante, es que en algún momento cerramos los proyectos. Uno puede estar trabajando en 4 ó 5 proyectos, pero hay un momento en que se decide cerrar uno y todos nos concentramos ahí y se cierra. Después, si hay cambios es por alguna circunstancia externa. Si no, tratamos de no hacer modificaciones cuando ya está cerrado el pliego.

FA. ¿Y eso también tiene que ver con el cambio de escala del estudio? Porque ahora tendrán mucho trabajo.

JM. Claro, es una cuestión de necesidad. Así que eso es lo más parecido al "proceso" que tenemos: tratar de cerrarlo e incluso blindarlo. ¿Cómo llegamos hasta ahí? A veces son proyectos de 8 años, a veces son cuatro meses... la previa es muy variable.

BISKAYNE BEACH Y MALECON VARESE



JE. ¿Cuál es la estructura del estudio?

JM: Somos tres socios. En total debemos de ser 16 ó 17 personas. Algunos en obra, muchos a medio tiempo... todos profesionales arquitectos, salvo Marta, la secretaria y Ricardo que son dos "personajes" que estaban en el estudio desde el primer día junto con mis padres. Y siguen estando, por suerte, dándole continuidad.

JCE.Y todos los arquitectos que trabajan en el estudio, ¿son egresados de la facultad de Mar del Plata?

JM. No, no. Hay mucha rotación. En este momento debemos ser todos, pero normalmente hay alguien que viene a trabajar a Mar del Plata durante un par de años. En el 2001 muchos se fueron a Miami y a Barcelona y después regresaron. También hay momentos

de menos laburo, con lo cual empiezan a repartir el tiempo entre el estudio y afuera.

JCE. ¿Armás el tiempo por proyecto?

JM. Sí. No exclusivamente en un solo proyecto, pero el que no está en uno, no entra nunca.

Llevamos un determinado orden en cuanto al espacio físico, por ejemplo, los que trabajan próximos uno al otro llevan el mismo tema y le dan continuidad. Van con Oscar o conmigo a las reuniones y tratamos de hacer una especie de jefe de proyecto. Aunque nosotros no tenemos cargos, sí tratamos de tener alguien a cargo, una figura grande.

JCE. Un líder de proyecto, por definirlo de alguna manera.

JM. Un líder de proyecto, eso es. Oscar, mi socio, tiene una capacidad muy grande y en la práctica casi que es el líder de los proyectos.

JCE. Tiene la capacidad y además está en el estudio, no es el que sale, como ya dijiste.

JM. Claro. Y yo hago la otra parte. Nos entendemos muy bien y funciona lo que antes explicaba sobre lo difícil que es traer algo de afuera, decodificarlo, etc... llevamos veinte años de entendernos mutuamente.

JCE. Tu interlocutor es tu socio. Y tu madre, ¿cómo juega en este par?

JM. Ella hace el rol de jefa, en términos de que si bien no está todo el tiempo en el estudio, cuando está le hacemos mucho caso. Por ejemplo, en todo lo que es

Paraguay, ordena ella, por la relación, por los viajes... pero no mantiene una relación diaria con todos los proyectos, como sí la hace Oscar. Tenemos reuniones grupales entre los tres o con algún miembro más del equipo y charlamos mucho. Pero ella no está en la gestión liderando el proyecto. Corregimos e interviene cuando a nosotros nos surgen dudas con respecto a algún proyecto.

JCE. Hablábamos con Lucio Morini sobre la experiencia del estudio anterior de los padres, en donde cada uno de los socios tenía un proyecto y lo desarrollaba. Pisani, Urtubey, Gramática...

JM. No, nosotros nunca hicimos nada parecido. Para mí eso serían tres estudios diferentes.

JCE. O sea que ustedes en realidad gestan las ideas entre vos, tu socio y tu madre.

JM: Nosotros lo hacemos muy en equipo y lo hacemos permanentemente. La verdad es que lo charlamos, lo discutimos... no nos sale de otra manera.

FA. ¿Y cómo se integró tu socio? ¿Cómo fue la historia?

JM. Oscar empezó haciendo perspectivas para el concurso que ganamos en Punta Mogotes.

FA. ¿Formado en la UBA, también?

JM. No, en Mar del Plata. Oscar vivía en Villa Gesell, estudiaba en Mar del Plata y siempre dibujó muy bien.

JCE. ¿Los dibujos a mano alzada son de él?

JM. Sí. Entró como perspectivista de un concurso. Am-

nos tenemos una edad muy parecida. Yo me había involucrado mucho en ese concurso y él también y tuvimos muy buena onda. Pero al poco tiempo se quiso ir a vivir a Barcelona. Pero sentía que teníamos mucha afinidad y me pareció que debía quedarse. Así que le propusimos asociarse.

JCE. Se complementaban bien y no es fácil construir equipos con roles.

JM. No, no lo es. De hecho excelentísimos arquitectos pasaron esos años por el estudio. Pero no es sólo la capacidad lo que te hace querer formar parte de un equipo, son muchas más cosas.

FA. Yo te pediría que contaras un poco tu relación con Clorindo Testa. Es decir, qué importancia tuvo, que significó para vos, para el estudio...

JM. La verdad es que la relación con Clorindo Testa fue muy interesante. Nos había llegado una propuesta para derribar una casa que por casualidad recordé que era la casa familiar de Clorindo Testa. Mi "viejo" casi me mata sólo por haberseme ocurrido pensar en tirar una casa de Baldassarini. Con lo cual, como teníamos buena relación con Testa, pensé en armar una reunión. Testa tenía una afinidad previa con mi madre porque los dos son originarios del mismo pueblo de Italia, Benavento.

JCE. Había un contacto previo de ese tipo, no es que golpeaste la puerta.

JM. No, Testa sabía quiénes eran los Mariani & Pérez Maraviglia. El viernes anterior a la reunión a mi pa-



dre lo operan de urgencia y fallece. Pasó un tiempo y la verdad que era una situación difícil, porque fue un momento de duelo y porque además yo sabía que mi padre no tenía ganas de hacer el proyecto. Pero fue muy fácil. Clorindo dijo: hay que hacerlo, hagámoslo. Y era verdad, la casa no tenía más sentido, había sido totalmente invadida, el Hotel Hurlingham ocupaba tres cuartas partes de la cuadra. Y había quedado sólo la casa de él entre medianeras.

A mí me quedó grabada la historia, no sé si la escucharon, del amor de Clorindo por las medianeras. Le preguntaron de dónde venía y contestó que quizás venía de que cuando llegaba a Mar del Plata de chiquito y veía el torreón, le daba miedo y no podía dormir a la noche. Cuando le hicieron el paredón, dijo, no sabés lo que era el cuarto, luminoso, rebotaba el sol en la pared, no había más viento, no había más brujas, no había más nada. Era una maravilla. Paso por ahí todos los días y siempre me acuerdo de esa anécdota.

Él fue muy rápido, muy receptivo. Es más, empezó a hacer unos croquis al minuto y medio y la verdad es que eso te entusiasma. El hecho de que al mismo dueño que además es el arquitecto más reconocido de la Argentina, no le importase la casa, me hacía sentir bajo un paraguas gigantesco. Y en lo personal hizo que desapareciese ese desgaste. Además yo estaba convencido que a la ciudad funcionaba mejor con un edificio ahí que con esa casita entre medianeras. O sea, no tenía el dilema que mi padre tenía por ser una obra de Baldasarini. Fui objetivo, casi técnico.

Al cliente, fanático del arte contemporáneo le pareció súper entretenido que Clorindo le hiciera el proyecto, así que empezó a fluir todo. En el municipio sacar un

bien del inventario para ser reemplazado siempre fue un trámite complejo. Es más, fue el primer caso.

Era fácil la relación con él. Nosotros tuvimos siempre claro que, entre comillas, la obra era nuestra y él nuestro invitado, pero eso no tenía ninguna importancia. Nosotros estábamos acompañando su proceso. Jamás quisimos meter una línea y paradójicamente el edificio parece el Sheraton en algún punto.

FA: ¿Pero ustedes hicieron la documentación de obra?

JM. Sí, nosotros dibujamos aunque no como en el caso de las obras de Terragni que mencionábamos antes. Incluso nos mandaban la estructura. El ingeniero era José María Del Villar. Con lo cual las posibilidades de incidir eran pocas. Retoques, cuando recibíamos la ingeniería.

JCE. De eso hablamos un poco hoy, de él como arquitecto y autor.

JM. Totalmente. Es más, en un momento yo le encontré una vuelta a la planta (nosotros estábamos haciendo mucha vivienda). Y a una de las unidades, la que daba contra la medianera del hotel, con un pequeño ajuste, aparecía un comedor de diario con un solcito a la tarde que a mí me pareció que estaba bien. Entonces voy y se lo muestro. Y me dice, la verdad es que está bien, está interesante, pero no. Y yo le digo, ¿no le pareció bueno? Y él me respondió: no, porque vos le tenés que enseñar a la gente a vivir bien y el comedor diario es mal vivir. Todo esto lo entendés en virtud de la cuna que él tenía, así que lo hicimos como él decía.

FA. Y vos después de tu experiencia con él, desmentís aquella idea de que había pasado a ser un artista plástico.

JM. Nosotros hicimos juntos dos concursos intensos (sobre todo el del museo). La verdad es que Clorindo pensaba cien por cien como arquitecto: analizaba las bases y sabía cuándo algo estaba fuera o dentro. Siempre tuve esa idea de que Clorindo se "salía" de las bases porque lo escuché hasta el cansancio. Pero yo vi otra cosa.

En el proyecto de las cocheras, lo mismo. Es más, el jurado cuando lamentablemente nos dice que habíamos sacado una mención argumentaron que habíamos infringido las bases. Y la verdad es que fuimos de lo más legalistas. Es cierto que habíamos propuesto una bajada peatonal fuera del terreno pero no tenía ninguna incidencia. Era un agregado. Pero era ya una cuestión de fama acerca de ese tema. Y obviamente reconocieron a Clorindo porque era inevitable.

JCE. Y él conocía bien las características del lugar.

JM. El había tenido una casa frente al mar, sabía que una expansión se podía aprovechar poco. Yo creo que él se divertía mucho cuando yo iba. Me lo decían to-dos, teníamos buena onda, le gustaba que me que-dara, me dejaba pasar al taller mismo y siempre me contaba las mismas anécdotas. No sé si era propio de su edad o de su personalidad. Le encantaba contarme que cuando se corrió la carrera de Fórmula 1 por la costa de Mar del Plata él la vio desde la casa. Los corre-dores en algún momento necesitan relajar las manos y lo tenían que hacer en

un lugar que les permitiera soltar el volante. Y él se enteró que la referencia que uno de esos famosos corredores (Jackie Ivss) tenía era justo cuando veía su casa. Y claro, imagínate, yo iba justamente a hablarle de esa casa. Así que cada vez que veía el proyecto me contaba la anécdota de Jackie Ivss. Era genial. Y él siempre volvía al viaje que hizo recién recibido de Europa.

FA. Sí, fue fundamental.

JM. Fue fundamental y no había vuelta que no me contase acerca de ese viaje. Era muy rutinario, se iba a almorzar siempre en el mismo horario, agarraba las cosas y se iba, volvía a la tarde. Algunos días pinta-ba, otros días no... tenía toda su rutina. Incluso hasta cuando estaba haciendo un concurso le costaba rom-perla y dedicarle un poco más de tiempo. Que lo hacía, pero ya le molestaba. Pero nunca paró. Incluso cuando ya estaba en la cama y sin comer pedía que le llevaran el proyecto de la Perla y estuvo dibujando la plaza des-de la cama.

JCE. ¿Crees que Mar del Plata para él significó la infancia? Por lo que vos contás y por la etapa re-gresiva que tuvo al final.

JM. Creo que para él Mar del Plata significaba Alejan-dro Bustillo. Si nos fijamos en todo el complejo de la Perla, está hecho todo en ladrillo. Cuando tuvo que hacer el edificio Acuarela, en principio lo pensó de co-lor naranja. Pero revocado, no de ladrillo (tenemos la maqueta y dibujos). Y cuando empezamos, un día dijo: la costa Mar del Plata es Bustillo. Hagámoslo de ladrillo y después vemos si lo pintamos o no. Fue una relación que él hizo solo y

CASA LAS HERAS

probablemente cuando hizo la Perla haya hecho el mismo proceso. Para él la costa de Mar del Plata era de ladrillo y era Alejandro Bustillo. No-sotros lo hicimos claramente prolijo pensando en que podía llegar a quedar visto. Y él vio alguna foto y dijo: dejémoslo así, esta es la costa de Mar del Plata. Alejandro Bustillo impulsó además una ordenanza para que todo el frente de la costa tuviera unas características parecidas. Clorindo lo vivió directamente. Le disparaban muchas cosas de su niñez y de su juventud. En su escritorio no tenía la biblioteca ni el banco de Londres. Las únicas cosas que tenía eran algunas esculturas, algún dibujo actual con la oreja gigante y los dibujos de cuando era chiquito. Los había redescubierto y estaba muy interesado en sus propios dibujos. No se

hablaba de eso pero era evidente. Pero insisto: era un obsesivo con el programa, con los metros cuadrados...

JCE. ¿Y con la construcción?

JM. No. Pero también es cierto que nunca pudo ir a la obra de Acuarela. Siempre quiso ir, pero se lo impedían sus problemas de salud. Ahora estamos tratando de llevar a cabo un proyecto algo loco que pensó para el borde sobre la calle Alem del Golf de Playa Grande. Me parece que sería una obra póstuma y muy interesante porque es un proyecto de unas dimensiones muy particulares, casi un kilómetro por dos metros cincuenta.

JE. ¿Y eso con quién lo están gestionando?

JM. Con el secretario de obras de hoy. El Golf tiene que hacerse cargo de ese paseo y está este proyecto que lo había encargado el intendente anterior y estoy tratando de viabilizarlo.

FA. Y qué mejor que tener una obra de Testa...

JM. ¡Claro! Además la hizo él mismo, estaba entusiasmado. Tengo plantas y bastantes dibujos de esa época. Y además están Oscar y Juan que lo pueden desarrollar. Yo no pretendo reinterpretarlos pero lo estoy gestionando. No resulta fácil porque en este momento Mar del Plata tiene problemas para financiar obra pública. Pero lo estoy manteniendo vivo, porque en este tipo de cosas puede surgir la oportunidad en algún momento y hay que tenerlo lo más preparado posible para tratar de hacerlo. Sería un lindo homenaje. La relación de Clorindo con Mar del Plata es muy interesante.



El Ciclo de Charlas **“AAE (Arquitectura Argentina Emergente) | 6 arquitectos x 6 ciudades”** vinculó a estudiantes y docentes de la FAU con la experiencia de jóvenes arquitectos de reconocida producción tanto en nuestro país como a nivel internacional. A su vez permitió indagar y profundizar en la producción de la arquitectura argentina contemporánea.

