

MATERIA, FORMA Y FUNCIÓN

La obra de Alula Baldassarini como referente marplatense

Romina Mariel Fiorentino ¹

A través del estudio que se emprende se examinaron las estructuras compositivas de permanencia desde la combinación de sus aspectos funcionales, formales y materiales que identifican a su obra. La triada vitruviana² -utilitas, firmitas, venustas- define los elementos que constituyen la esencia de la arquitectura. Estas cualidades de funcionalidad, solidez constructiva y belleza, a lo largo del tiempo, se mantuvieron como constantes y componentes ineludibles del organismo arquitectónico.

El análisis de estos elementos en la obra de Baldassarini no es puntual o sincrónica, debido a la magnitud de su obra y su extensión en el tiempo. En la diversidad y materialización de sus espacios y elementos funcionales, de sus aspectos tecnológicos, estilísticos y de sus componentes se puede reconocer una "secuencia funcional-formal-material". A través de su análisis se identificaron elementos que ponen de manifiesto una evolución en su accionar disciplinar, y que se corresponde indudablemente con los cambios sucesivos en que se ve inmersa las nuevas formas del habitar, las usos sociales y prácticas del veraneo en la ciudad.

ASPECTOS FUNCIONALES

Según Marina Waisman, el término función aplicado a la arquitectura, puede moverse dentro de una escala que va desde el restringido significado de su uso práctico hasta los usos psicológicos y sociales que involucran los más complejos aspectos de la personalidad social e individual de una comunidad³. En este sentido, el análisis funcional se convierte en herramienta efectiva para llevar a cabo este tipo de investigaciones, constituyendo una base para su estudio ya que evidencian en las mismas las necesidades y prácticas de una sociedad. A través de ellas pueden entreverse premisas respecto del tipo de respuesta que la arquitectura proporciona a las cambiantes formas de vida⁴. En este marco y de acuerdo a lo que afirma Ballart⁵, el valor de uso de un bien cultural, no se refiere específicamente a su pura utilidad, sino a la evaluación del patrimonio en el sentido que satisface una necesidad de conocimiento, material o un deseo, lo cual constituye la dimensión utilitaria del objeto histórico. Por ello en este punto se dirige la mirada hacia la comprensión de las relaciones entre la práctica arquitectónica y la práctica social imperante. Se abordará la obra como un objeto de conocimiento que nos permite entrever dentro de la conformación de sus espacios funcionales las formas de los usos sociales que le dieron origen.

Introduciéndonos en el contexto económico y social de las obras en estudio, las peculiares circunstancias que transitaba el país durante la *belle époque* permitió el aumento de confort de la vivienda, convirtiéndose a ésta en un fuerte símbolo en donde se reflejaba el estatus social. Si exploramos con detenimiento estas coordenadas temporales, esta idea de confort era bastante novedosa para la época, y derivaba de una nueva concepción de entender el ámbito residencial como la representación del espacio privado de la familia, el cual empezó a denominarse "hogar". Este pensamiento, que se gestó durante el siglo XVIII en occidente y se consolidó durante el siglo XIX, se basaba en la noción de un espacio íntimo que debía brindar una serie de sensaciones, tales como la comodidad, el confort y la calidez, despertando los sentimientos de contención y añoranza de sus moradores.

Esta noción moderna de confort ligada al bienestar y a la comodidad doméstica evolucionó durante estos siglos, pero principalmente en Inglaterra tuvo sus inicios, donde nació la expresión "*home*" para nombrar la vivienda de una manera que conjugará la idea de habitar junto con al regocijo y el esparcimiento. Estas premisas se materializaron en la arquitectura básicamente en el aumento de la cantidad de habitaciones y en la atribución específica de actividades a los ambientes. La vida diaria y costumbres de sus habitantes comenzaron a transformarse para responder a los anhelos y necesidades de la nueva mentalidad burguesa y así satisfacer la intimidad tanto del grupo familiar como la individual. Cada actividad comenzó a tener su propio espacio, multiplicándose los locales para actividades antes compartidas como los baños y dormitorios. Respecto a sus moradores, comenzó albergando tanto al núcleo familiar como parientes cercanos, situación que se fue transformando hasta cobijar principalmente a padres e hijos y en ocasiones a ciertos invitados. Otro punto importante era la convivencia con personas ajenas a la familia, representadas por los sirvientes. Estos estaban sujetos a reglas de comportamiento estricto, ocupando espacios definidos y separados claramente de los ambientes destinados a la vida social y de descanso de los dueños, generalmente ubicándose en los pisos superiores o en el subsuelo. El personal de servicio era

un elemento importante no sólo en la organización de los espacios de estas residencias, sino que además su existencia y numerosidad se convierte en un signo de prestigio social de la alta sociedad.

En este sentido las residencias de Baldassarini nos dan testimonio de estas prácticas en la conformación de cada una de sus viviendas, pero principalmente en la evolución y transformación de sus organizaciones y expresiones funcionales a lo largo de toda su obra. Esta configura una muestra arquitectónica completa que evidencia la vida y hábitos de la sociedad que se desarrolla desde los orígenes del balneario marplatense hasta la década del 40 del siglo XX, cuando comienzan las prácticas del turismo masivo. En este punto radica uno de los valores de su labor, en el testimonio secuencial de los cambios de uso y costumbres de la sociedad. El resguardo de la intimidad familiar estaba asegurada por la gradación secuencial de los espacios desde los más públicos a los más privados. A continuación se analizará en la "secuencia funcional" los diferentes espacios que conforman la vivienda, y su relación con los modos de habitar y las prácticas sociales.

Espacios de Acceso - "Porchs, pórticos o galerías": El acceso principal y el acceso de servicio están siempre diferenciados, expresión de la clara sectorización de los espacios y actividades destinadas para los dueños de la vivienda y los sirvientes, división que se mantendrá sin excepción en todos sus proyectos. Los "porchs, pórticos o galerías" principales se convierten en los primeros elementos interconectores entre el exterior e interior de la vivienda, que darán paso al hall de recepción o *livingroom*. Los *porchs* pueden ser espacios abiertos o constituir un volumen cerrado de mayor privacidad, mientras que las galerías de acceso pueden estar secuencialmente antes o después del *porch*, o muchas veces carecer de las mismas. Estos componentes de transición son de gran diversidad en la obra de Baldassarini. El acceso de servicio esta representado por un pequeño *porch* o galería sobre el contrafrente de la vivienda, que tiene muchas veces la función de lavadero, o simplemente es una puerta ubicada sobre la línea municipal en el basamento de la misma, que en algunas ocasiones se articula con un patio de servicio como en las viviendas de Corina Smith y Malaver. Estos espacios están siempre relacionados con las cocheras, ya sea en forma directa o a través de pequeños senderos cuando el *garage* constituye un volumen aislado.

Espacios Públicos - "Hall-comedor- *livingroom*": El "hall" o "salas" de recepción y el "comedor" eran los espacios que servían como nexo entre el mundo privado y el mundo exterior. Estos ambientes tendrán identidad propia, hasta fusionarse en un sólo espacio, en virtud de la reducción de la superficie de las viviendas. La "sala o hall" era un espacio exclusivo de recepción y reuniones, meramente convencional y de protocolo, en donde se ubican los objetos de valor y recuerdos de la familia para impresionar y complacer a las visitas. Era el ambiente mejor decorado y en el que se seguían ciertas normas formales de conducta en relación a los invitados. Este espacio invariablemente contenía a la escalera principal de acceso a los pisos superiores. Junto con el *porch* de acceso, se lo puede considerar como la rótula entre el espacio doméstico y el espacio público. En las conformaciones funcionales de Baldassarini la sala aparece definida en sus primeras obras, identificándose claramente en sus planimetrías, como en su casa de Falucho y Sarmiento, y en los chalets de Ocantos, Urquiza y "Susuky". Pero las características de uso de este espacio de recepción en sus sucesivas viviendas comienzan a cambiar y su denominación como tal empieza a desaparecer de las plantas de sus chalets. Este cambio coincide con que a fines de la década de 1920 se criticaba la sala como un espacio poco útil y rígido, momento en el cual comienza a sufrir modificaciones y a desestructurarse de su rígida formalidad. Si bien no desaparece como recinto, cambia de designación tomando el nombre de "*livingroom*", abriéndose a otras actividades de uso cotidiano.

El "comedor" era un espacio confortable y de bienestar, y se lo consideraba el auténtico lugar de reunión de la familia. Estaba asociado al goce de la comida y a las nuevas prácticas alimenticias de salud e higiene imperantes. En las primeras villas balnearias en las que interviene Baldassarini como constructor también existía la diferenciación del comedor de adultos y de los niños, práctica que se perderá posteriormente. A partir de la década de 1930, este espacio al igual que el hall, empieza a sufrir transformaciones. En un primer momento es el ambiente continuo al hall o al "*livingroom*" después, el cual se articula con los espacios de servicio, como el "antecomedor, *oficce* y *cocina*". Pero el proceso de compactación de las superficies de las viviendas conducirá a la unión del *livingroom* y el comedor en un único recinto (living-comedor), el cual concentrará las múltiples actividades de la familia durante todo el día, inclusive las de alimentación. El primer chalet dentro de la obra de Baldassarini que pone de manifiesto estos cambios en los modos de habitar y reducción de las dimensiones de estos espacios, es el de Josefina F. de Muñiz (1928), en el cual comienza a leerse la leyenda "*livingroom*" como espacio integrador de ambos ambientes. La diferenciación o no de este espacio, dependerá es sus sucesivas producciones de la disponibilidad de espacio en los lotes a construir.

Espacios Privados - "Dormitorios": Se pueden distinguir tanto los dormitorios de los dueños de la vivienda como los del personal servicio, y en algunas ocasiones la de invitados. Estas se diferenciaban

básicamente por su ubicación y dimensiones. Los dormitorios de los patrones se alojaban principalmente hacia los pisos superiores, aumentando la privacidad de los residentes, situación que se corresponde con la búsqueda de la individualidad de estos últimos. En las obras en las que intervino como constructor y en Villa Regina se reconocen la diferenciación de las habitaciones para la señora y señor de la casa, prácticas que se perderán gradualmente. Las habitaciones de huéspedes se ubicaban generalmente en la plata baja o en muchos casos cercanas a las de servicio. En sus primeras obras, Baldassarini centralizaba las habitaciones de servicio del personal en el subsuelo como en el caso de Villa Regina o sobre las cocheras, independizando siempre los accesos y circulaciones verticales. En otros casos se encontraban cercanas a los espacios de servicio de cocina y ofice. A medida que se va compactando la vivienda en lotes mas estrechos, se observa la reducción del personal de servicio en la cantidad de habitaciones disponibles para los sirvientes.

Espacios de Servicio -“Cocina-office-antecomedor” y “Cocheras”: La importancia que adquirió la cocina a partir mediados del siglo XIX como espacio específicamente culinario se debe, por un lado, con el refinamiento de los hábitos alimenticios de la sociedad porteña, y por otro lado, por la incorporación de sistemas de calefacción modernos, que liberaron a la cocina de la función que cumplía anteriormente de calentar la vivienda. En este sentido, se puede afirmar que se ampliaron no sólo los espacios destinados a los pasatiempos, sino también los reservados a los quehaceres domésticos. La comunicación de la cocina y el comedor no era directa en sus conformaciones funcionales. Había una sucesión de espacios intermedios que filtraban las actividades de aquella, evitando olores y residuos. Esta secuencia estaba constituida por tres ambientes sucesivos representados por la cocina, el *office* y el antecomedor, espacios que contenían también la escalera de servicio para la limpieza de las habitaciones principales de los pisos superiores. Por lo tanto era un núcleo o fuelle de servicio tanto horizontal como vertical. A medida que se reduce la superficie de la vivienda estos espacios se comprimen, desapareciendo el antecomedor. Esta reducción se puede verificar en la secuencia temporal de las obras de Baldassarini, marcando su inflexión entre las viviendas de 1928 y 1930.

La presencia de las “cocheras” como espacio funcional y de servicio, cobra gran trascendencia en las conformaciones de sus viviendas, sobre todo en los parques y jardines. En la década de 1910, las villas empiezan a incorporar el automóvil en sus proyectos agregando generalmente un volumen de servicio o adaptando las antiguas caballerizas. Si bien la difusión del auto era más masiva en la década siguiente, en la conformación de la vivienda todavía se seguía proyectando como un volumen separado, conservando la vieja tradición de aislar los espacios donde había presencia de animales y maquinarias, debido a los olores y ruidos que pudieran causar. Entre ellas se encuentra la intervención de Villa Ortiz Basualdo, a la que se le incorpora las cocheras como un elemento diferenciado, o en sus posteriores residencias como Villa Regina, Urquiza, Martín y Ocantos. Algunos son pasantes respecto a las calles que las circundan, como el caso de los chalets de Malaver y Valdivia de García. En otras conforman el basamento o subsuelo de las residencias, encontrándose el acceso de los vehículos próximo a la calle (Esperanza, Mar y Mar, Roesli).

ASPECTOS ESTILÍSTICOS, FORMALES Y TECNOLÓGICOS

El valor formal esta definido por Ballart como el valor que responde al hecho que determinados objetos son apreciados por la atracción que despiertan a los sentidos, por el placer que proporcionan a causa de la forma, por sus cualidades sensibles, y por la estimación que representan⁶. Según Marina Waisman *“El proceso de formación de tipologías estructurales, esquemáticamente podría reducirse al modo en que materiales y técnicas constructivas, en mutua acción con las necesidades de las tipológicas formales, dan lugar a la creación de los tipos estructurales”*⁷. En este sentido, el reconocimiento de estos tipos en las conformaciones de las viviendas de Baldassarini a través del análisis de su secuencia estilística, formal y tecnológica nos permite descubrir las estructuras compositivas y elementos singulares que caracterizan su obra. Su producción pintoresca fue amplia y variada, fusionándose con diversos estilos y formas, que en definitiva constituyeron sus búsquedas proyectuales y que le otorgaron un carácter singular a su entorno. A través de la identificación de una secuencia de variantes estilísticas dentro de la corriente del pintoresquismo, muchas veces solapados, se puede reconocer diversos periodos en su accionar y elementos de su repertorio que identifican cada momento y madurez profesional. La presencia de chalets anglonormandos, vascos, suizos, californianos y los denominados de “estilo Mar del Plata” se pueden reconocer en toda su obra, pero en ellos yacen estructuras, formas y texturas que le son propias, llegando a definir un estilo singular que caracteriza su obra y constituye uno de sus principales valores.

En sus primeras construcciones entre 1910-1920 se hallan las obras en las que intervino solamente como constructor, enunciándose a modo referencial como parte de su accionar disciplinar, ya que no actuó como proyectista. Estas construcciones de grandes dimensiones pertenecen a una primera instancia de la historia marplatense, caracterizada por la implantación de majestuosas residencias exentas y rodeadas de

extensos jardines. Desde el punto de vista formal-material se identifican diversos estilos, tales como variantes académicos-italianizantes (Villa el Torreón y Villa Deboto), normandas (Villa Ortiz Basualdo) y vascas (Villa Quintana). El “chalet anglonormando” se difunde en el país entre 1910 y 1930, y formalmente en las obras de Baldassarini este estilo se caracterizaba por la presencia cubiertas curvas, la combinación de falsos *pans de bois*, ladrillo visto y piedra Mar del Plata. Se observa la incorporación de elementos característicos de la arquitectura inglesa tales como los *bow-windows*, identificados formalmente en muchos de sus salones y comedores. La particularidad de estas expresiones va de las residencias de emplazamientos exentos en sus conformaciones, a las manifestaciones más acotadas y en zonas con tejidos volumétricamente más reducidos. En esta secuencia hay una simplificación de su repertorio formal, como en los falsos *pans de bois* que parten de entramados más complejos con curvas y diagonales, hasta resoluciones en donde se enfatizan sólo las líneas verticales.

El “chalet vasco” fue utilizado fundamentalmente entre 1920 y 1940 a nivel nacional. Las obras de Baldassarini se caracterizaban por ser plantas rectangulares compactas en dos (Maitagarre) y tres niveles (Williams, Orlando). La cubierta estaba representada por un techo único a dos aguas, en general de alas desiguales que caracterizan a este estilo en particular. En el nivel superior se simulaban *pans de bois* o estructuras de madera, mientras que los demás niveles estaban cubiertos totalmente en piedra. Es usual en este tipo estilístico de Baldassarini identificar la extensión de los muros interiores sobre la fachada, creando elementos verticales salientes. La implantación de estas obras es 45 grados respecto a los ejes medianeros y trazado urbano, siendo plantas rectangulares y compactas. Esta ubicación enfatiza los efectos de irregularidad y asimetría, recurso que fue usado específicamente en estas variantes estilísticas. El “chalet suizo”, de características similares al vasco en cuanto a las conformaciones en planta y a la rusticidad de sus terminaciones, se identifica por la presencia de cubiertas de fuerte pendiente con faldones simétricos, el uso de la madera hachada en el revestimiento de sus frentes y la utilización de la piedra en su basamento, encontrando en la “Surula” el exponente clave de Baldassarini.

El “chalet californiano” o de transición a las manifestaciones a las que se denominará posteriormente como “chalet estilo Mar del Plata”. Estas obras del repertorio de Baldassarini se encuentran concentradas en un conjunto de cinco casas perteneciente a la Inmobiliaria Peracca, ubicado en Falucho y Aristóbulo del Valle y construido en 1938. Son viviendas de dimensiones reducidas que se caracterizan por las cubiertas de teja española de poca pendiente, los muros de revoque blanco rústico en su nivel superior y el uso de la piedra en forma parcial sobre el recubrimiento de sus fachadas, lo cual permite una reducción en los costos de obra en comparación con las demás variantes estilísticas. Por lo tanto, es tipo responde a una variante más económica del chalet, ubicada sobre lotes angostos y pequeños, y generalmente destinada para el alquiler por temporada.

Dentro de esta secuencia estilística, encontramos los que se definen como el “chalet a lo Baldassarini”⁸, marcando su sello de autor y la identificación de su evolución profesional en diversas estructuras y componentes. Con este nombre se puede definir a las viviendas caracterizadas por el uso de la piedra en toda su superficie y en las que se puede reconocer su madurez técnico-artística. En las fachadas se identifica por un tratamiento homogéneo de piedra con aparejo típico “a lo Baldassarini”⁹ en el que se destaca el zócalo construido por piezas regulares de dimensión mayor. Puede ser definido como un producto híbrido, combinación de elementos de distintos desarrollos del pintoresquismo en la ciudad, pero en realidad se expone en sus volumetrías, elementos y texturas sus mayores logros formales, encontrándose este tipo estilístico en “La Cenicienta” y “Tío Curzio”.

Elementos y Estructuras Técnico-Formales Singulares

Las “estructuras de acceso” están representadas por los elementos de transición entre el mundo público y el mundo privado tales como los cercos, escaleras, senderos, *porchs*, pórticos y galerías, estructuras a las que adjudicó gran variedad compositiva. Esta sucesión gradual de lo público y lo privacidad de la vivienda contiene una serie de elementos que van articulando ese paso, encontrando una escala de áreas de privacidad. Como primer elemento que separa la calle de la intimidad del hogar encontramos el “cerco de piedra”, elemento infaltable en todas las residencias de Baldassarini. Entre ellos hallamos es sus primeras conformaciones, como la de su vivienda de Falucho y Sarmiento, la base pétreo con aparejo de bastón roto que remata en una balaustrada de madera trabajada sobre la misma, terminación que no es usual en su obra. Sin embargo, es habitual el escalonamiento del mismo en las viviendas sobre terrenos con pendiente, y el uso de piezas singulares redondeadas enmarcando la entrada de las viviendas. Pero lo que se puede observar básicamente en la evolución e innovación formal de este elemento es la incorporación cada vez mayor de su volumetría en las estructuras compositivas de la vivienda, conformando verdaderos basamentos que sostienen visualmente la vivienda como parte constitutiva de la misma y no como un elemento anexo y meramente divisorio. Este tipo de resolución se puede observar en la residencia Roesli,

en la que se convierte en la verdadera base de la misma. En otros casos se quiebran tomando las entradas de las cocheras, dando continuidad a varias viviendas como el caso de los chalets Esperanza y San Patricio en las que se unifica a través de este componente el conjunto.

Los elementos siguientes son los “senderos y escaleras” de acceso que conducen hacia el *porch* o galería de acceso. Son conectores que buscan un recorrido en donde se perciba la transición espacial del área pública hacia la intimidad de la vivienda. Están materializados con aparejos de piedra, exacerbándose esa búsqueda a través de los quiebres del sendero. Se crean situaciones de recorrido también en las viviendas de menores dimensiones y terrenos acotados, elevándose los mismos y así consiguiéndose una extensión adecuada para el juego de transiciones, otorgando de este modo más privacidad a la vivienda. Objeto de experimentación en estas conformaciones son las escaleras de “La Cenicienta”, que fueron modificadas por el mismo Baldassarini buscando expresiones más zigzagueantes y orgánicas.

En los “*porchs*, pórticos y galerías” de acceso se encuentra una gran variedad en sus propuestas. En su inicial intervención como constructor en la Villa Ortiz Basualdo se jerarquizó el acceso a través del agregado de un *porch*. Este sería el inicio de una de las estructuras compositivas más importantes en la resolución de sus chalets. Se pueden identificar en una primera etapa el uso de *porchs* y galerías con la combinación de diversos materiales y texturas tales como la piedra y el ladrillo en la parte muraria de estos componentes. Los postes de madera sostienen la cubierta de las mismas, que en diversas ocasiones son conformaciones curvas de gran audacia tecnológica como en “Villa Regina”. La entrada a los *porchs* está materializada por una puerta con forma de arco rebajado, con molduras facetadas en símil piedra que caracterizan estas primeras resoluciones y que se relacionan básicamente con las variantes anglonormandas como en su residencia de Falucho y Sarmiento y en los chalets de Enrique Martín, Ocantos, Urquiza, y también en “Susuky” en la versión más simplificada de estas propuestas. A su vez se comportan como elementos que articulan volumétricamente los ambientes públicos del hall con los del comedor, que se diferencian claramente en las fachadas. Siendo objeto de desafío constante estos elementos, “La Cenicienta” tuvo diversas intervenciones por su autor, transformando el volumen del *porch* a través de la incorporación de una cubierta en pendiente que le da continuidad formal en la fachada.

A partir de la vivienda Muñiz se marca un quiebre en la resolución de estos componentes singulares. Estos comienzan a tener otras características materiales y formales, que las diferencian de sus intervenciones anteriores. Empiezan a integrarse a las fachadas ya no como elementos totalmente diferenciados, sino a través de una lectura más continua, totalmente revestidos en piedra e identificándose como una sustracción espacial en muchos casos. Se utilizan puertas y accesos con arcos de medio punto, y en varios chalets pórticos con contrafuertes, el cual consiste en pilar a 45° saliente de un muro o pilar, empleado como un falso refuerzo con el objetivo de enmarcar el acceso. Estos últimos se observan en los chalets de Malaver, “la Franca”, García de Valdivia y Roesli.

Las “chimeneas” son uno de los elementos singulares de gran variedad en su repertorio, encontrando desde las ladrilleras de corte inglés, hasta las de formas más orgánicas revestidas en piedra, desarrollando en sus últimas obras las búsquedas más escultóricas. Las de ladrillo se corresponden con las variantes estilísticas anglonormandas, encontrándose desde las volumetrías más simples y prismáticas como en los chalets de Martín y Ocampos, hasta las resoluciones más complejas facetadas que se encuentran en “Villa Regina” y “Susuky”. Las chimeneas pasan de ser elementos independientes que emergen de los techos sin una correspondencia formal externa con los pisos inferiores, a elementos que articulan muros y techos, interceptándose o creando un juego de volúmenes y cobrando identidad propia, hacia fines de la década de 1920. Estas búsquedas formales se pueden encontrar en las chimeneas de la “Cenicienta” y “Tío Curzio”, que enmarcan y definen las salientes volumétricas de las viviendas. Los volúmenes de fachada y las chimeneas se convierten en una verdadera unidad formal-estructural inseparable. En otras resoluciones en piedra se pueden advertir una gran variedad de remates en sus tirajes, encontrando las más variadas formas, con piezas redondeados de dos, tres y cinco salidas y de estructuras piramidales como en el chalet “Mar y Mar”.

La variedad de los “aparejos de piedra” constituyó unas de las búsquedas técnico-formales de Baldassarini. Desde lo cuantitativo, se evidencia la utilización parcial del revestimiento, enfatizándose en ciertos sectores de las fachadas, hasta el posterior recubrimiento total de mismas. Desde lo cualitativo el cambio en la resolución de los aparejos, indagando en los sistemas de trabas y la forma de las piedras¹⁰, hasta la resolución de un aparejo singular de piezas pequeñas horizontales de diferentes tonalidades que se lo identifica con su nombre, como una de sus innovaciones en este sentido. Otros elementos que enfatizan la rusticidad de las viviendas es el uso frecuente de la “madera hachada” en carpinterías, dinteles, ménsulas y balcones; como la utilización de tonos oscuros en sus terminaciones los cuales contrastan con las tonalidades claras de la piedra. Las “ventanas en esquina” sobresalientes, otorgan

apertura a las búsquedas visuales, las cuales son frecuentes en sus manifestaciones más rústicas. Todas estas terminaciones formales-tecnológicas contribuyen a enfatizar las características del sitio, dotando de gran singularidad a los sectores donde intervino. Otras manifestaciones que marcan el sello de su autor son las piedras en donde se expresa su nombre como artífice de la obra. Estas comienzan a tener una presencia escultórica a partir de su intervención en el chalet de Muñiz. En esta pieza en particular su forma metafóricamente alude a una “proa de barco” la cual apunta en diagonal hacia al océano. También se hallan entre sus piezas singulares elementos curvos de piedra que emergen del basamento de las viviendas, a modo de piezas de contención que cumplen la función de terrazas y miradores marinos, de gran expresionismo y plasticidad, revestidos en piedra en continuidad con las formas orgánicas de las fachadas, las cuales se pueden encontrar en los chalets de la “Cenicenta” y “Tío Curzio”.

Las “cocheras” representan otros de los desafíos formales de Baldassarini. Desde la conformación de sus prismas aislados en los juegos de fachadas hasta la incorporación de estos espacios a otras conformaciones, integrándose a los basamentos de las viviendas o bien formando parte de la unidad formal-material de los juegos expresivos de las fachadas. Como unidades aisladas las encontramos en sus iniciales propuestas, elementos de dos niveles de altura, materializados a través de revoques lisos combinados con piedras y ubicados en los límites del terreno. A partir de “La Cenicenta” comenzará a fusionarse y formar parte de las estructuras compositivas de la vivienda. Se comportará como un elemento articulador sobre todo en los lotes irregulares, tomando este elemento formal-funcionalmente una de las direcciones del terreno como en la residencia Malaver. Será en otras obras parte del basamento emergente de la vivienda constituyendo el primer elemento que se interrelaciona con la calle y a su vez da intimidad a la vivienda, aprovechando para estas conformaciones los desniveles del terreno.

EL VALOR REFERENCIAL DE SU OBRA

¿Por qué la obra Baldassarini se considera como un referente del “chalet estilo Mar del Plata”? ¿Cuáles son los valores que permanecen en el imaginario colectivo que identifican a la obra como un referente? Numerosos factores se entrelazan para dar respuesta a esta pregunta. Pero en primera instancia desarrollaremos el concepto de un referente, en el sentido de su valor referencial. A pesar que al campo específico de la semiótica es portadora de los fundamentos de la teoría referencial, esta no ha elaborado suficientemente el concepto de valor referencial¹¹, su concepto principal, al igual que dentro del campo de la conservación del patrimonio. *“La función semiológica de los valores referenciales es la de medio de identificación. La identidad, y no el significado, es el primer valor semiológico que cabe atribuir a las cosas (...)”*¹² En este sentido, se entiende por identidad de una cosa al conjunto de rasgos y datos que permiten reconocerlas. Así, los rasgos que identifican el accionar de Baldassarini están representados por los elementos y estructuras singulares que definen su obra, que se ponen de manifiesto a través de los sentidos. Por otro lado, dentro de la semiótica¹³, el “referente” es definido como uno de los tres componentes del “signo” que consiste en el objeto real al que éste alude. Los otros dos componentes están constituidos por el “significante” y el “significado”¹⁴. *“El significante es la representación de una idea o pensamiento que constituye el significado (...) en la arquitectura, la forma sería el significante y el contenido el significado”*¹⁵. Por lo tanto, el referente es un elemento clave y gracias a su existencia y conocimiento es posible reconstruir parte de los significantes y significados de una sociedad.

El valor referencial de un objeto está dado por el conjunto de referencias que constituyen su identidad. A través del reconocimiento de las estructuras compositivas que identifican a la obra de Baldassarini, se pueden reconocer entonces sus valores referenciales. El segundo paso a desarrollar es relacionar con que ideas se asocia las mismas, en definitiva que valor significativo se les atribuye. Según Ballart, *“hay un contexto de atribución de valor determinado por los criterios de gusto dominantes, por las tradiciones estéticas y aun por factores relacionados con la psicología de los individuos”*. Existe, por lo tanto, un contexto de atribución de valor determinado *“por el tipo de conocimiento tradicional y fundamentalmente por el imaginario colectivo, asociado a tradiciones orales y escritas y a determinadas elaboraciones mitológicas”*¹⁶. El mito, según Roland Barthes, *“(...) es una forma “significativa” para una sociedad o parte de ella a la vez que herramienta apropiada para legitimar y reproducir valores de la ideología dominante, al transformar dichos valores de históricos a naturales. El mito comprime y condesa el signo”*¹⁷.

Las búsquedas funcionales, formales, estilísticas, tecnológicas y paisajísticas, y su experimentación a través de los juegos volumétricos y las estructuras compositivas de sus viviendas (valor referencial) se relacionan con tópicos que tienen que ver con el desarrollo de la idea de “hogar” vigentes en ese entonces y que persisten en el imaginario social hasta nuestros días (valor significativo). Los temas centrales de su repertorio formal se centran en la naturaleza, el uso frecuente de referencias literarias, anhelos y deseos, que se evidencian en los nombres de los chalets y en las figuras cerámicas de sus tejados (gatos, gallos, pájaros, entre otros). Encontramos la alusión a cuentos infantiles esculpidos en las piedras de sus accesos

tales como la “La Cenicienta” o apodos que el imaginario colectivo le otorga a sus viviendas como el caso del chalet “Los Tres Chanchitos”. Hallamos también la “Surula” que significa “Descanso para la vejez”, “La Esperanza”, “Bellvedere” o “Bella Vista”, “Son Vida” y “Top Capu”. La exaltación de la figura de artista y artífice se ve reflejada en el grabado de su firma sobre una piedra singular en la composición de sus fachadas, destacando tanto la personalidad del autor, como el valor de pieza única de cada una de sus viviendas, en la búsqueda de la idea hogar, individual e irrepitible para cada familia.

Así la secuencia de elementos que gradúan los niveles de privacidad, tales como las estructuras compositivas de los senderos, *porchs* y galerías, se asocia al significado y la construcción de la intimidad del hogar como valor, pero que a la vez mantiene una cuidada y fluida relación con su entorno. Los elementos del jardín y su relación con el paisaje marítimo -en una fuerte interrelación hogar-naturaleza-, se corresponde con los juegos formales tanto desde el exterior de la vivienda, como en el interior de la misma a través de la búsqueda de las mejores visuales, constituyendo una unidad inseparable. Estos tópicos se relacionan con la idea ciudad-jardín, retirada de la contaminación e intranquilidad de las grandes urbes, que protege el seno del hogar. Las “chimeneas” están ligadas a la “calidez familiar”, ya que no casualmente el concepto de “hogar” se asocia también a la lumbre de las mismas, componente ineludible y símbolo reconocible de aquella. Es de destacar que las chimeneas convivieron con los nuevos sistemas de calefacción por caldera, por lo cual su función era evidentemente simbólica, más que práctica¹⁸. Esta idea se verifica en las perspectivas de sus proyectos, en la constante alusión a los hogares encendidos, desprendiendo humo cuidadosamente por sus tirajes. Por otro lado, las “cocheras” constituyen un “símbolo de accesibilidad y confort”, que evoluciona en sus manifestaciones a través de su incorporación material a la vivienda en función de los cambios en las prácticas sociales. Está asociada también a la llegada a la “Ciudad Feliz” lugar de ocio y del buen gusto, a la búsqueda de la individualidad en los recorridos y disfrute del balneario.

CONCLUSIONES

A través del estudio emprendido, se evidencia un punto de inflexión en el accionar de Baldassarini hacia fines de la década de 1930, que denota un cambio profundo tanto en la interrelación de las variables funcionales- tecnológico-formales como paisajísticos de su obra, momento que coincide con su mayor producción en la ciudad. Introduciéndonos en los aspectos funcionales de las viviendas, se puede reconocer en la continuidad de su producción el testimonio de los cambios de usos y costumbres de la sociedad en sus transformaciones espacio-funcionales. En este punto radica su “valor funcional” como documentos fehacientes de la evolución de las prácticas sociales en la secuencia de obras. Desde los “valores materiales y formales”, las viviendas introducen propuestas innovadoras que marcan la evolución de sus proyectos tanto en los juego de volúmenes como en el desarrollo de técnicas constructivas, otorgando gran unidad y continuidad en su relación con el entorno costero en el cual residen sus “valores paisajísticos”.

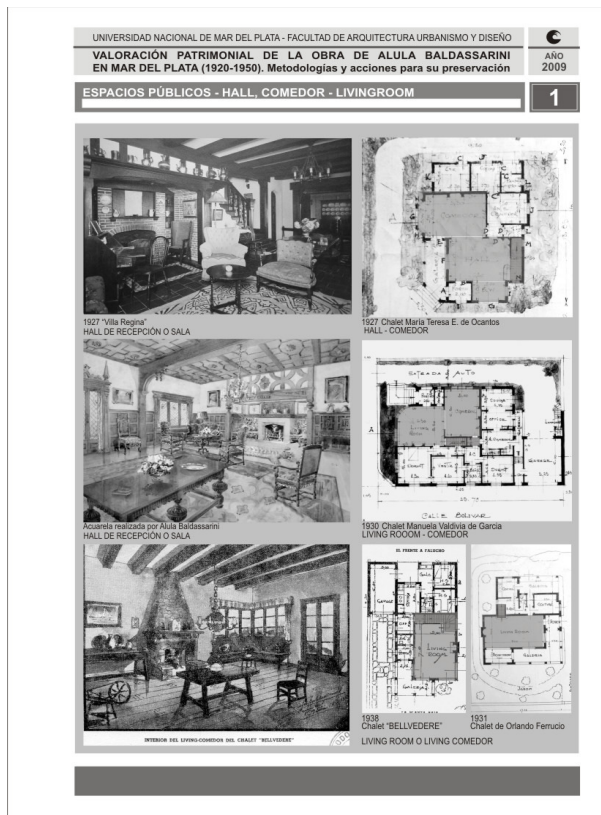
El análisis de la permanencia de determinados elementos y su transferencia de unidad cultural a otra permite el conocimiento del contenido ideológico de los mismos, al revelar su enlace con objetos de otra unidad. De esta manera se logra comprender las diferencias de valores que gobiernan en las distintas unidades a través del estudio de la variación o la persistencia de los significados cuando un signo es transferido. Esta situación se ve reflejada en la transferencia de las estructuras y elementos que Baldassarini desarrolló, constatando su permanencia como referente en manifestaciones pintoresquistas posteriores en otros sectores de la ciudad. Estas últimas se despliegan a través de adaptaciones y variantes en sus composiciones y dimensiones a lo largo del tiempo, pero sin perder la misma esencia significativa.

En función del análisis emprendido se pudieron reconocer e interrelacionar los diversos valores de su obra, como a través del conocimiento de las cualidades de su obra ponderadas a través de los valores intrínsecos y paisajísticos de sus viviendas. En estos últimos se reconocen las conformaciones de transferencia, las cuales están repensadas por las estructuras y elementos compositivos a los que se adjudicó gran experimentación formal y técnica, y que son las que coinciden con las representaciones significativas de la “idea de hogar”, llegando a una interpretación singular de las mismas. A través de estas aseveraciones, podemos afirmar su reconocimiento y valor como “referente del chalet marplatense”. Este conocimiento no sólo nos permitirá reconocer sus valores y entender las prácticas funcionales y constructivas como testimonio de las formas de construir de una época, sino que nos permitirán tomar ese conocimiento para poder intervenir correctamente en el bien, sin alterar esas estructuras compositivas que constituyen la esencia y aspectos innovadores de las mismas, y por la cual se las reconoce y valora.

BIBLIOGRAFÍA

- BALLART, Josep, El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso, Barcelona, Editorial Ariel S.A, 1997.

- CARRETERO, Andrés, Vida cotidiana en Buenos Aires. Desde la sociedad autoritaria hasta la sociedad de masas (1918-1970), Buenos Aires, Editorial Planeta, 2001.
- COVA R. y Gómez R., "Arquitectura marplatense (1900-1940): estilística y pintoresquismo", Summa Historia, Buenos Aires, 1980.
- DEVOTO, Fernando y MADERO, Marta (directores), La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad, Tomo 3,
- GÓMEZ CRESPO, Raúl y COVA, Roberto Osvaldo. Arquitectura marplatense El pintoresquismo. Editorial del Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo, Resistencia, 1982.
- GÓMEZ CRESPO, Raúl, La arquitectura ecléctica en la Argentina del '80. La Plata, ARX, 1984.
- LOSADA, Leandro, La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque. Sociabilidad, Estilo de vida e identidades, Buenos Aires, Ediciones Siglo,
- NOVACOVSKY, A., y otros, Felicidad, Cien obras de valor patrimonial, Mar del Plata, UNMDP, 1997.
- SAEZ, Javier, El sueño obscuro. Apuntes sobre una arquitectura popular de Mar del Plata, Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo, N°29, UBA, 1993.
- ORTIZ, Federico, "La arquitectura en la Argentina desde 1880 hasta 1930. El eclecticismo", en Arquitectura en Argentina, EUDEBA, Buenos Aires, 1981.
- PANERAI, P y otros.: "Elementos de análisis urbano", Madrid. Ed. De Archivos de Arquitectura moderna, 1980
- WAISMAN, Marina, La Estructura Histórica del Entorno, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1977.



¹ Arquitecta, becaria del CONICET en la categoría Tipo 1. Actualmente cursando el Doctorado de Arquitectura de la UM y la Maestría en Intervención y Gestión del Patrimonio Arquitectónico y Urbano -GIPAU-FAUD-UNMDP.

² VITRUVIO, Marcos, *Los diez libros de la Arquitectura*, 1786.

³ En el libro de WAISMAN, Marina, 1977, *La Estructura Histórica del Entorno*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, pág. 98

⁴ Op. Cit. WAISMAN, Marina, pág. 100.

⁵ Op. Cit. BALLART, Josep..

⁶ Op. Cit. BALLART, Josep, pág. 66.

⁷ Op. Cit. WAISMAN, Marina, pág. 83.

⁸ GÓMEZ CRESPO, Raúl y COVA, Roberto Osvaldo. "*Arquitectura marplatense El pintoresquismo*". Editorial del Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo, Resistencia, 1982.

⁹ Piedras pequeñas e irregulares de poca altura, en la cual se enfatizan las juntas horizontales

¹⁰ Regulares e irregulares, redondeadas y de corte geométrico.

¹¹ UMPIÉRREZ, Francisco, *Reflexiones sobre Semiótica*, tesis doctoral, Las Palmas de Gran Canaria, 2002.

¹² *Ibidem*, UMPIÉRREZ, Francisco.

¹³ Que es definida como la ciencia general de los signos.

¹⁴ Según Peirce, toda la realidad puede ser comprendida a partir de tres categorías. El signo es una representación por la cual alguien puede mentalmente remitirse a un objeto. En este proceso se hacen presentes tres elementos formales de la tríada a modo de soportes y relacionados entre sí. El representamen o significante, el interpretante o significado y el objeto o referente.

¹⁵ JENCKS, C. y BAIRD, G. "El significado en arquitectura", H. Blume Ediciones, Madrid, España, 1975, pág. 1.

¹⁶ Op. Cit. BALLART, Josep, pág. 64.

¹⁷ SAEZ, Javier, “*El sueño obscuro. Apuntes sobre una arquitectura popular de Mar del Plata*”, Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo”, N°29, UBA, 1993, pág. 124.

¹⁸ A medida que se incorporaban los avances técnicos y que se iban dotando de mayor confort las viviendas, lo que era símbolo de rusticidad se convierte en un símbolo de sofisticación, como ocurre en las instancias de gran aceleración tecnológica.