

La arquitectura como escenario doméstico: La relación entre cine y diseño en las viviendas de Carlos E. Lenci

De Grandis*, María Belén

La arquitectura como escenario doméstico: La relación entre cine y diseño en las viviendas de Carlos E. Lenci
Estudios del Hábitat, vol. 17, núm. 2, 2019
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

La arquitectura como escenario doméstico: La relación entre cine y diseño en las viviendas de Carlos E. Lenci

Architecture as a domestic scenario: The relationship between cinema and design of the Carlos E. Lenci's houses

*María Belén De Grandis**

Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad

Nacional de la Plata., Argentina

mbdegrandis@gmail.com

Recepción: 01 Agosto 2019

Aprobación: 21 Noviembre 2019

Publicación: 31 Diciembre 2019

RESUMEN:

La predominancia del dibujo como técnica primaria de diseño arquitectónico vuelve poco habitual la difusión y enseñanza de otras estrategias de proyecto que no partan, casi exclusivamente, de una configuración gráfica básica. Pero luego del surgimiento y expansión del universo cinematográfico, la introducción de nuevas maneras de mostrar y entender el espacio promovieron nuevas vinculaciones entre arquitectura y cine. En ese marco, el interés en la producción de Lenci surge de su manera de incorporar otras disciplinas artísticas y convertirlas en estrategias de proyecto así como por una reinterpretación de la realidad que le permitió una constante búsqueda de nuevas respuestas a nuevos problemas, acorde al particular clima de época de La Plata en la década de 1960. La innovación y la creación de resoluciones originales que superaban la tradicional caracterización de los espacios domésticos hacen de su producción un valioso legado tanto desde sus obras como de la complejidad de su proceso de diseño, volcado a la enseñanza.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura, Cine, Vivienda, Proyecto, La Plata.

ABSTRACT:

The predominance of drawing as a primary architectural design technique makes unusual the diffusion and teaching of project strategies that are not almost exclusively based on a basic graphic configuration. However, after the emergence and expansion of the cinematographic universe, the introduction of new ways of showing and understanding the space promoted new links between architecture and cinema. Within this new context, the interest in Lenci's production arises from his way of incorporating other artistic disciplines, which were turned into project strategies, and by reinterpreting the reality that allowed him to search for new answers to new problems that were inline with the particular climate of La Plata in the 1960s. Innovation and the creation of original resolutions that exceeded the traditional characterization of domestic spaces make Lenci's production a valuable legacy because of his works and the complexity of the design process focused on teaching.

KEYWORDS: Architecture, Cinema, House, Project, La Plata.

Lenci no dibujaba bien. A partir de esta rotunda afirmación, su colega Vicente Krause comenzó a explicar, durante la presentación de los libros conmemorativos editados por la FAU UNLP a profesionales reconocidos de la ciudad,^[1] cómo una realidad que podría haber resultado una limitante dentro de la manera tradicional de proyectar en arquitectura, para Carlos Eduardo Lenci funcionó como un disparador en la búsqueda de distintas estrategias y alternativas de diseño que no sean exclusivamente gráficas.

Es que resulta innegable el rol predominante del dibujo manual en el modo de proyectar y expresar las ideas durante el proceso de diseño. Y en particular para las primeras generaciones de arquitectos platenses, donde su sensibilidad artística y capacidad creativa los distinguía de la rigurosidad y cálculo de los ingenieros, únicos referentes en la construcción de la ciudad hasta la creación de la carrera de Arquitectura y su Facultad autónoma en el período de 1951-1964.^[2] Frente a la tendencia que de cierta manera vinculaba al buen dibujante con el buen proyectista, el arquitecto Lenci desarrolló un modo de proyecto completamente

personal, mediante el cual, el resto de las vías artísticas se introducían y entrecruzaban en el diseño de obras de vivienda que contaron con resoluciones innovadoras, donde cada proyecto se presentaba como una oportunidad para pensar una solución original.

La literatura, la poesía, la filosofía y principalmente el cine, fueron algunas de las disciplinas que formaron las constantes referencias que Lenci incorporaba al momento de describir como se imaginaba un espacio que, habitualmente, no dibujaba. En el presente artículo se intentará analizar el modo en que estas expresiones artísticas interactuaban en la manera de proyectar de Lenci, que lo vinculan directamente con la generación profesional de la década de 1960, en uno de los momentos de mayor emergencia de artistas y profusión de exposiciones, conciertos, películas, y distintos medios de difusión del arte. Dentro de ellas, el cine, tanto por sus propias técnicas de producción, sus estrategias narrativas para la construcción de significado y el dinamismo causado por el movimiento de la cámara en el espacio, cambió rotundamente el marco estático con el que la realidad era vista. Este cambio y su constante relación con la arquitectura despertaron un particular interés en Lenci, cuya reinterpretación dentro de su discurso arquitectónico es uno de los puntos en los que se desea profundizar.

Asimismo resulta necesario aclarar que no se pretende, a lo largo del artículo, afirmar con absoluta certeza qué clase de influencia directa tuvo el cine sobre la arquitectura de Lenci, una relación entre dos disciplinas que ha sido largamente estudiada y de más conflictiva, ni cómo la misma ha de ser interpretada. Lo que resulta evidente y en lo cual se propone reflexionar es en la manera inseparable de entender el mundo mediante sus distintas representaciones a partir del tamiz artístico, caracterización recurrente en todos los relatos de sus allegados, compañeros y familiares, que han sido estudiados a partir de entrevistas realizadas por la autora, así como en publicaciones conmemorativas.^[3] Y, particularmente, como el cine y otras expresiones como la literatura abrieron un innumerable universo de referencias extra-arquitectónicas sobre el uso de los espacios, el modo de entender lo doméstico y los efectos que la manipulación del repertorio de elementos lingüísticos y espaciales podía conseguir en el usuario, que propiciaron resoluciones originales a problemas arquitectónicos, pues una vez introducidos, el cine, la narrativa y las metáforas se convirtieron en un integrantes inseparables de su discurso arquitectónico.

En función de poder entender mejor el contexto histórico que caracterizó la producción de los primeros arquitectos de La Plata, surge la primera pregunta: ¿Por qué fue el arte tan significativo para la generación joven de 1960 y cómo las diferentes disciplinas artísticas se entrecruzaban en la definición del arquitecto profesionalista?

En primera instancia el valor que tomó el arte dentro de este periodo de ebullición cultural tiene relación con la sociedad civil a partir de su fomento y apertura, y con la política llevada a cabo por el Estado argentino que, desde fines de los años 1950 y principalmente durante la década de 1960, promovió la conformación de una vanguardia artística. Este impulso dado, parte del amplio campo de acción del desarrollismo, tenía como objetivo obtener un reconocimiento y consagración que permitiera ubicar al arte argentino dentro de la esfera internacional. En el marco del intenso proceso de modernización cultural, el Estado promocionó la incorporación de artistas internacionales en exposiciones en el país, la creación de museos y ámbitos de exhibición, el otorgamiento de becas para artistas locales, etc.

Pero aunque el foco de las políticas y estrategias del estado desarrollista fue puesto sobre la ciudad de Buenos Aires, considerada como principal cuna de artistas, este clima de cambio y renovación, así como la búsqueda de conformación de un nuevo lenguaje para un nuevo público llegó a todas las ciudades importantes del país. En el ámbito platense, la historia del campo artístico tomó tradicionalmente como uno de los centros de producción aquel que fue generado a partir de la Universidad y sus diferentes instituciones. Posteriormente con la creación de la carrera de Historia del Arte y la apertura de la Facultad de Bellas Artes, a lo que se puede sumar también la apertura de la Facultad de Arquitectura y las carreras de Cine, Diseño Industrial y Diseño en Comunicación Visual, se crearon nuevos ámbitos de intercambio y experimentación.

En ese sentido, De Rueda caracteriza los años sesenta platenses de este modo “La ciudad de La Plata vive la efervescencia de las investigaciones estéticas y constituye un escenario de rebelión capaz de soportar el avance de la experimentación en las artes visuales, la poesía y la música”, dado que reconoce en las prácticas artísticas locales la formulación de estéticas orientadas a la promoción de efectos sociales a partir de la naturaleza pública de sus obras, y la manifestación de sus realizadores de una búsqueda colectiva que supere la expresión individual (de Rueda, 2008, p. 90). Como representantes de estas búsquedas colectivas se encuentran los distintos actores del campo artístico: el Grupo Si (1960-1962), el Grupo Diálogo (1962-1971), el Movimiento de Arte Nuevo MAN (1965) y el Movimiento Diagonal 0 donde sobresale la figura de Edgardo Antonio Vigo.^[4]

Dentro del universo de producción conformado por los artistas, los imaginarios y los espectadores, las instituciones desempeñaron un papel central en el proceso de modernización, donde lo prioritario parecía ser el establecer un arte de vanguardia. Entre los espacios de renovación artística se encontraban: la Galería de Radio Universidad, creada en 1961 en la cual Vigo colaboró como entrevistado y presentaron exposiciones donde reunieron a distintos artistas; VIIN, Centro de Visión Integral (1961) cuya labor consistía en difundir los principales trabajos sobre arte, arquitectura, diseño industrial y comunicación visual; laBoite Federico V (48 entre 10 y diagonal 74) fundado por Jorge Vecchioli y Rosario Vitale,^[5] que se convirtió en escenario de fiestas de música beat, presentaciones de objetos poéticos, happenings y distintos tipos de exposiciones de artísticas y el Bar Capitol (51 entre 7 y 8) que permanecía abierto toda la noche como punto de encuentro y ámbito de exposiciones, donde se presentaban grupos como Si.

Por su parte, el espectáculo cinematográfico se presentó, desde sus orígenes, como un poderoso divulgador de historias e ideas, de hábitos y conductas, entre un público impresionado por la realidad de sus imágenes en movimiento. Su masividad y su alcance a un público no especializado permitieron la rápida transmisión y adopción. El desarrollo de la actividad, producción y difusión del cine fue muy temprano en Argentina^[6] permitiendo que, hacia la década de 1940, fuese el país latinoamericano que contaba con más salas de cine (Kriger, 2010).

La gran proliferación de espacios de proyección fue acompañada de una producción teórica, donde además del crecimiento del número de revistas especializadas dirigidas al público general, surgió la reseña crítica cinematográfica en la prensa diaria que colaboró en la creación de un corpus teórico, en la formación de representaciones sociales acerca del cine y en su transformación de objeto de entretenimiento a objeto de conocimiento que consecuentemente lo consolidó como un hecho cultural y artístico (Callegaro, 2012).^[7] El circuito de exhibición, donde ya para 1946 el país contaba con 1.690 salas de cine, de las que 199 estaban en Buenos Aires (Kriger, 2010), permitió no solamente un impulso hacia la producción local, sino además una amplia difusión del cine internacional.^[8]

En el caso de la Plata algunas de las numerosas salas cinematográficas platenses fueron: el Cine París, Select, Avenida Hall, América, Astro, Del Lago, Ideal, La Gauloise y San Martín, entre otras. [Figura 1, 2 y 3] Para 1950 la ciudad contaba con al menos 15 cines, con proyecciones casi todos los días de la semana.^[9] Entre los ciclos más conocidos se encontraron, por ejemplo en el caso del Cine Select, las proyecciones del neorrealismo italiano, el cine independiente norteamericano, el ciclo de traspasos los fines de semana y el de cine argentino, donde en ciertas ocasiones contaron con la concurrencia de sus directores. A esto se sumaban los ciclos de cine y cortos argentinos e internacionales organizados por estudiantes de la Escuela de Cine de la Plata. La misma, iniciada en 1956 como Departamento de Cinematografía dentro de la entonces Escuela Superior de Bellas Artes, fue la primera institución formativa estatal que incorporó el estudio del arte cinematográfico en la Argentina. El impulso generado por la creación de ámbitos académicos de la mano con la vinculación entre el cine aficionado y el cine club así como de la experimentación directa que permitió la aparición de las cámaras de 16 mm (en términos de menores costos, mayor movilidad y traslado),

promovieron una gran proliferación de cortos nacionales proyectados en nuevos lugares de distribución y exhibición, muchas veces alejados de las tradicionales salas (Massari, Peña, & Vallina, 2006).



FIGURA 1

Fotografía del Cine Astro en 1963

Fuente figura 1 y 2: Nota del Diario El Día "El cine en La Plata" del 12 de junio de 2017. Disponible en línea: <https://www.eldia.com/nota/2017-4-27-20-16-0-el-cine-en-la-plata-memoria-platense>



FIGURA 2

Fotografía del Cine teatro Belgrano en 1960

Fuente figura 1 y 2: Nota del Diario El Día "El cine en La Plata" del 12 de junio de 2017. Disponible en línea: <https://www.eldia.com/nota/2017-4-27-20-16-0-el-cine-en-la-plata-memoria-platense>



FIGURA 3
Fotografía del Cine Select

Fuente: “El Select, la mística sala de calle 7” del 12 de junio de 2017. Disponible en línea: <https://www.eldia.com/nota/2017-5-2-19-51-0-el-cine-select-la-mitica-sala-de-calle-7-memoria-platense>

La variada y profusa disponibilidad de actividades culturales que presentaba la ciudad de la Plata a principios de 1960 aparece caracterizada en la novela de Ricardo Piglia “Los diarios de Emilio Renzi” donde relata, a partir de la cotidianeidad del diario íntimo del personaje, la gran difusión de cine nacional e internacional, la proliferación de ámbitos de intercambio como salas de teatro, bares y el interés que suscitaba entre los jóvenes, los profesores y estudiantes.^[10] Asimismo resulta de interés la descripción que realiza de la mixtura de disciplinas en la larga enumeración de libros de literatura, filosofía, películas, cortos y obras de teatro a la que se tenía acceso en esos años. En la misma lógica, el arquitecto Juan Manuel Escudero, recordaba, sobre su paso por la FAU UNLP: “Yo era muy lector, muy cinéfilo; al cine íbamos tres veces por semana. Leíamos de todo, de todo; lo que aparecía lo leíamos. Yo me acuerdo que en esa época a mi me interesaba leer a Sartre, leer filosofía, novelas de cualquier clase, de todo. Me encantaba todo. Igual se hablaba de eso: vos leías una cosa, la comentabas, se discutía. Era una universidad fuerte, una vida universitaria rica” (Martínez & Yedaide, 2018, pág. 37).

En este contexto, las distintas disciplinas artísticas parecían regirse bajo el concepto de vanguardia, donde la problemática principal consistió en explorar todos los recursos que les permitieran fundar una nueva estética que borrara las fronteras entre el arte, en un compromiso con la propia práctica que entendían transformadora de la realidad. La arquitectura también se suma a esta búsqueda de renovación y a este énfasis de creación nuevos lenguajes y modos de proyecto que acompañen los cambios en la sociedad y que involucraba un compromiso con la misma.

Un amplio sector de los primeros alumnos y egresados de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, institución que todavía estaba en formación y durante esos años contaba con pocos inscriptos, se involucraron fervientemente en estas actividades que articulaban el campo cultural platense. Estas actuaban como estímulos para el intercambio y la difusión, que se daban tanto en ámbitos públicos e institucionales como los enumerados, como en ámbitos privados, donde participaban jóvenes profesionales de distintas áreas y donde se debatían tanto las películas, las exposiciones como la literatura y poesía, y que quienes participaban los reconocían como ámbitos claves para su formación.^[11] Entre los principales promotores de este tipo de intercambio y quien a lo largo de su trayectoria como docente y arquitecto buscó articular estas diversas disciplinas como nuevas inquietudes profesionales se encontraba Carlos Eduardo Lenci.

Carlos Lenci, más conocido dentro del ámbito de la FAU UNLP como “Pelado” Lenci, nació en La Plata en 1931. El menor de tres hermanos, realizó sus estudios primarios en la Escuela Anexa de la UNLP y los secundarios en el Colegio Nacional también de la Universidad. Empezó a estudiar abogacía pero se cambió rápidamente a Arquitectura. Finalizó la carrera en 1960 e ingresó en la docencia universitaria, primero en La Plata y desde 1968 también en la Facultad de Mar del Plata junto con varios de sus colegas platenses. Poco tiempo después de recibirse consiguió una beca de un año para realizar un curso de perfeccionamiento en el Instituto Eduardo Torroja de Madrid. Poseía un estilo de vida bohemio y una dinámica familiar peculiar que propiciaba las reuniones sociales y las actividades culturales. Sus intereses y conocimientos eran muy diversos entre la literatura, la filosofía, la poesía, el cine, etc. que como se describió antes, la ciudad de la Plata ofrecía ampliamente. Sus amigos lo definían como una persona muy inteligente, culta y esteta, con una personalidad seductora y convocante.

Durante sus años de estudio cursó en la cátedra del arquitecto Alfredo Carlos Casares, a quien reconoció como una gran influencia en el modo de enseñanza que, alejado de los cánones clásicos y las estructuras didácticas estrictas, buscaba fomentar la actividad creativa en el alumno. Esta didáctica fue sostenida por Lenci cuando formó parte de la cátedra que, iniciada por Casares, fue continuada brevemente por Horacio Pando y Osvaldo Moro. Muestra de este reconocimiento fue la clase inaugural que Casares dio a pedido de Lenci en el auditorio de la Biblioteca de la Universidad, cuando este asumió como titular del taller de Arquitectura. Sobre sus años de formación, J. M. Escudero recuerda que “Tanto Kuri, Oddone, como Lenci, Larcamón, Krause, todos ellos eran tipos brillantes en la Facultad, brillantes en el sentido de que se exponían los trabajos y todo el mundo iba a mirar, era una cosa fervorosa el aprendizaje de la arquitectura en esa época”.^[12] Consecuentemente, su rápida incorporación como docente, jefe de trabajos prácticos en 1961 y titular en el taller en 1962, tiene que ver no solamente con un demostrado talento proyectual, sino también por el temprano reconocimiento de sus pares en un momento en que la Facultad contaba con pocos alumnos, quienes tenían injerencia directa en la elección de los docentes^[13] y, principalmente, por las posibilidades brindadas por un espacio pedagógico en formación.

Tal vez por este rápido reconocimiento hacia su capacidad creativa, como por su actitud convocante, Lenci lideró un grupo que, iniciado en la cátedra de Casares, fueron reconocidos dentro del ámbito de la FAU como “orgánicos” de los que participaron arquitectos como Roberto Kuri, Roberto Capelli, Graciela Pronsato, Héctor Oddone, Eduardo Huergo, Enrique Montalvo, Juan Manuel Escudero, Héctor Tomas, entre muchos otros. Su campo de actuación estuvo presente tanto en el escenario pedagógico en la cátedra de la materia Arquitectura, como en la actividad profesional, principalmente en el diseño de viviendas unifamiliares y colectivas.

Particularmente y, a diferencia de otras posibles variantes que se presentaron en distintos puntos del país donde la relación con lo biologicista, lo regional o natural fue más evidente, el organicismo platense tomó ciertas características diversas. En parte debido a la condición principalmente urbana de las obras, y, principalmente en función del cruce con las distintas disciplinas artísticas y a un cierto rasgo humanista que incorporaba la subjetividad del cliente como disparador para nuevas consideraciones del proyecto. En ese sentido la vertiente platense tiene una relación más directa con la propuesta de origen orgánica del casablanquismo, cuyas obras y arquitectos tuvieron una amplia resonancia y difusión durante esos años (Dentro de las visitas a obras que promovía Lenci como docente, era una parada obligada la Iglesia de Fátima de los arquitectos Claudio Caveri y Eduardo Ellis).

En un primer momento la referencia hacia Wright y Alvar Aalto pareciera incompatible con los cambios introducidos por el arte y particularmente por el cine, generalmente asociados a figuras como Le Corbusier o exclusivamente a vanguardias del período de entre guerras que en las expresiones arquitectónicas respondían a una cierta racionalidad y abstracción. Sin embargo, en la reinterpretación de lo orgánico de estos arquitectos, la vinculación con el arte toma un valor central. Al analizar sus obras y la forma en la que ellos hablan de las mismas, se deduce que, aun siendo que las viviendas mantienen tanto desde las lógicas proyectuales, los

recursos empleados y la estética una correspondencia con la poética orgánica, el origen del diseño no parte necesariamente de una abstracción de la naturaleza, como describe el propio Wright en las pautas que dio en sus conferencias y libros sobre su método de proyecto. Esto se debe, en primera instancia, al modo en el cual estudiaron la producción de Wright. En ese sentido es recurrente la referencia, por parte de estos arquitectos, a la escasa disponibilidad de bibliografía, que se centraban principalmente en la publicación de las obras y representaban la arquitectura mediante planos y fotografías pero no con un desarrollo teórico del método por el cual se llegaba al proyecto. Entre aquellos libros que reconocen como principales estaba “Usonia” de Eduardo Sacriste o libros de recopilación de proyectos como “Obras completas” y el más teórico-histórico, Bruno Zevi con “Saber ver la arquitectura”. Vale la pena aclarar que lo importante en este caso no es tanto la disponibilidad y circulación de bibliografía del período, que se sabe que era mucho más amplia que la enumerada, ya que en ese momento se contaba con revistas específicas nacionales como “Revista de Arquitectura”, “Nuestra Arquitectura”, e internacionales como “*L'Architecture d'Aujourd'hui*”, “*Architectural Review*”, “*Casabella*”, etc. sino si ellos la consideraban como fuente de referencia o no, y que privilegiaban en su lugar. Pues resulta recurrente la descripción, en diversas entrevistas, del rol central que los debates en los patios de la Facultad tenían para su formación^[14], donde las discusiones rondaban en función de los arquitectos, sus obras y sus métodos de diseño. Entonces, la escasa información sobre el modo de proyecto no se presentaba como un impedimento sino que daba pie a numerosas interpretaciones y debates en torno a las elecciones proyectuales que llevaban a la obra, que con un sentido pedagógico tenía, para ellos, inclusive mayor valor. Es a partir de estos debates, como ámbito de intercambio de ideas, que se promovía una búsqueda de originalidad que escapara de los cánones y convencionalismos para repensar la manera en que cada uno proyectaba, promoviendo la creatividad y el rasgo individual en cada proyecto. Mediante la premisa que actuaba casi como dogma, en la cual la referencia arquitectónica textual era vista como mal procedimiento de diseño, la inspiración de otros campos del arte se volvió indispensable. El organicismo platense se constituyó, entonces, como una plataforma común tanto desde el lenguaje (aberturas de madera, revestimientos en piedra, paños de vidrio recortados, etc.), la forma de relacionarse con el entorno (incorporación del verde mediante canteros, muro arraigado al suelo, etc.) como desde las estrategias proyectuales (uso de desniveles, ruptura de las esquinas, tipologías que se extiende a lo largo del terreno, etc.), en el cual la creatividad individual amplió el campo de referencias a otras disciplinas como maneras de acercarse al proyecto arquitectónico. Sobre la vinculación con otras vertientes artísticas recordó el arq. Rubén Pesci sobre su paso como alumno por la cátedra de C. Lenci:

“Se corregía el lenguaje, y esto creo que es lo más positivo que tenía esa corriente tan culta. La arquitectura como lenguaje. (...) El arte, la dimensión del lenguaje en la arquitectura. El arte en el color, en el sonido, en la luz, en el tamaño de las cosas. Todo eso es una dimensión artística. Nos reunimos a escuchar música, y ver la música y arquitectura, a leer poemas, y ver poemas y la arquitectura. Iban a las exposiciones de arte. Ir al cine era muy promovido por la cátedra (...) el cine era la vanguardia artística en su momento. Fundamentalmente el cine italiano, una nueva estética y un nuevo discurso social.”^[15]

Como describe R. Pesci, la comprensión de la arquitectura como un hecho artístico que se vinculaba estrechamente con las otras disciplinas, que se interconectaban y alimentaban entre sí, aparece como determinante en la fuerte imagen profesionalista del arquitecto. Las características brevemente descriptas hasta ahora se desarrollaron desde lo teórico y colectivo dentro del ámbito de la Facultad y desde la práctica profesional se presentaron en un gran número de obras, principalmente de arquitectura doméstica, en un relativamente corto período de tiempo hasta mediados de la década de 1970, donde la introducción de nuevas referencias y debates internacionales corrieron el interés hacia otro marco de ideas.

Pero este período no se caracterizó exclusivamente por su condición artística, sino que fueron años de inestabilidad política, donde los debates enumerados anteriormente dentro de la Facultad contaban también con una gran carga política e ideológica. Sin embargo, sobre la relación directa entre las dos corrientes y tendencias políticas, de izquierda/racional y orgánico/derecha con las que se han asociado habitualmente,

Martín Carranza concluyó en su tesis que no resulta tan evidente y difería de la marcada ideología de otras casas de estudio del país, como el caso de Buenos Aires, sino que los orgánicos platenses parecían tener una postura mayormente apolítica o desinteresada (Carranza, 2012).

Por otra parte y volviendo a las aproximaciones esbozadas en función de la relación del campo arquitectónico con el arte, se desarrollará a continuación la vinculación con el cine, la expresión artística que cambió sustancialmente el modo de entender y representar el espacio y que se presume fue una de las más relevantes en la producción de C. Lenci. De ello surge la siguiente pregunta: ¿Qué podía aportar el cine al proceso de diseño arquitectónico?

En primer lugar, el cine involucra una nueva construcción de la mirada. El estudio de las relaciones entre el cine y la arquitectura, en la forma de mostrar el espacio cinematográfico, está inexorablemente vinculado a la construcción de la visión por parte del espectador. A partir del cuadro cinematográfico, la porción enmarcada y seleccionada de la realidad provoca una acentuación de la atención, una capacidad de observación que obliga al espectador a aislar el elemento que se muestra en la pantalla. Este enriquecimiento del mundo perceptivo, surgido de la capacidad de aislar elementos, es relacionado por W. Benjamin^[16] con los métodos de la teoría freudiana que provocan, en los puntos de vista de una película, su mayor susceptibilidad de análisis (Benjamin, 1989). La conformación de una nueva forma de mirar cambia indudablemente la percepción del mundo que nos rodea. La arquitectura no escapa de esta condición. Pero la mirada cinematográfica no es una mirada estática. Es que en el cine, los modos de enseñar el espacio están asociados al movimiento; moviendo la cámara de forma que el espectador lo vaya recorriendo o manteniendo la cámara fija y haciendo que los que se muevan sean los personajes, permitiendo una sensación de profundidad, potenciada por el condicion estético de los diseños de montaje, expresión visual que manipula el espacio a partir de los colores, la luz, etc. Las distintas posiciones de cámara permiten nuevas percepciones de un mismo elemento desde ángulos antes considerados insólitos: parcelados, fragmentados, en escorzo en primer plano, etc. Es por esto que uno de los principales aportes del cine a la arquitectura es la capacidad de representar los espacios en movimiento.

El movimiento, en arquitectura, está relacionado con el concepto de recorrido. Aunque suele pensarse al mismo solamente como una forma de circulación dentro de un determinado sitio, una noción de recorrido más amplia podría involucrar una variedad de recursos fenomenológicos. Pues pensar los espacios en función de un recorrido involucra: el movimiento de la persona en ese espacio (subir unos escalones, girar obligadamente), el encuadre de la mirada (mirar un lugar al que no se puede acceder, el corte de la mirada por un elemento sólido, la vista superior o inferior de un espacio, etc.), la definición de cada espacio mediante la manipulación del repertorio de elementos lingüísticos (colores, materiales, niveles, dimensiones, iluminación) así como la concatenación de los espacios marca demente distintos en función de generar un cambio en la percepción de cada uno (de un espacio oscuro a uno luminoso, de uno alto a uno bajo, etc.). El análisis minucioso de todas estas variables y los efectos que causaban en el usuario fueron largamente estudiados por los arquitectos orgánicos platenses, constituyéndose en una de las principales premisas de sus proyectos.



FIGURA 4

Recorrido para el ingreso en el edificio de viviendas de avenida 53 y calle 10 del arq. Carlos E. Lenci, 1966

Fuente: Elaboración propia con fotografías de la autora

Por ejemplo, en el edificio de viviendas construido en 1966 por C. Lenci en calle 10 y avenida 53, se presentan dos tipos de ingresos: a los locales, a los cuales se accede por las escaleras ubicadas paralelos a la línea municipal de calle 10 y contenidas entre las columnas, una que sube medio nivel y otra que desciende, o el ingreso a los departamentos. Para el mismo, se debe bordear toda el perímetro del edificio, protegido por el techo que conforma la saliente de los niveles superiores, y bordeando toda la serie de árboles y plantas en los maceteros que, a nivel de la vereda, contienen los espacios entre las grandes columnas, incluido el quiebre en la esquina que también libera un espacio de verde. Cuando se llega a la medianera, se encuentra una amplia escalera de un solo tramo, que asciende más de medio nivel para girar nuevamente hacia la esquina y poder observar la vista del teatro Argentino, mirada privilegiada que se llega a observar debido al alargamiento de la distancia que presenta la avenida y el retranqueo propio de los edificios públicos en la ciudad de la Plata, que se ubican en el corazón de manzana. La misma se encuentra enmarcada por las grandes columnas que liberan la esquina y por el gran macetero que se replica bordeando la misma. Luego de este espacio de observación, se debe girar de nuevo para ingresar al amplio hall vidriado, desde el cual se toma el ascensor para subir a los departamentos. Este ascensor tiene la particularidad de que la caja estructural que lo contiene está formada por toda una serie de ventanas. Así mismo, el ascensor y las puertas del ascensor poseen ventanas generando, durante el ascenso, extraños juegos de luces y sombras mientras se pasa por tramos ciegos y tramos de ventanas, que rompen con la tradicional condición de los ascensores como espacios oscuros y cerrados y que permiten la iluminación de los pasillos de acceso a todos los niveles. Vale la pena mencionar que para ese momento en la Plata no se contaba con muchos antecedentes de edificios que presentaran una respuesta tan compleja hacia la ciudad, a partir de la incorporación del verde, del desdoblamiento del nivel cero y del ingreso elevado como mirador urbano. La conformación de la planta baja a modo de basamento recuerda a los debates en torno a la ciudad y el espacio público teorizados por el Team X, y que comenzaban a tener resonancia en Argentina durante esos años. [Figura 4]



FIGURA 5

Recorrido para el ingreso de la vivienda Grebol de los arq. C. Lenci, J. M. Escudero y R. Kuri, 1971

Fuente: Elaboración propia a partir de fotografías de la autora, imágenes de: Tomas, Héctor. Carlos Eduardo Lenci Documentos 47 AF, pág. 66 y 67 y de la Revista Inex Arquitectura Arte y Diseño n°4, Septiembre 2013, Mar del Plata Capba 9 pág. 26 y 27

En el caso de la casa Grebol, realizada en Mar del Plata junto con R. Kuri y J. M. Escudero en 1971, el ingreso empieza contra la medianera, se avanza unos metros hasta enfrentarse al lateral de la vivienda y obligadamente se debe girar hacia la derecha, donde se encuentran unos escalones que permiten ascender medio nivel, hasta el patio exterior elevado. Este espacio, el principal del diseño en cuanto a jerarquía, dimensiones y ubicación, es de proporción cuadrada y con piso de ladrillo, y se encuentra contenido por la vivienda en forma de “L”, y limitado en los otros dos laterales por asientos y canteros corridos. Una vez que se accede a este espacio, al cual le da sentido un gran volumen escultórico que contiene a la parrilla que funciona como el elemento de servicio, el ingreso aparece casi escondido atrás de él, retranqueado en la unión entre los dos brazos de la “L”. Una vez que se ingresa al hall de la vivienda, desde ese nivel se puede ingresar hacia una las habitaciones, o en el lateral más largo se puede bajar medio nivel hacia las habitaciones inferiores, o subir medio nivel al estar comedor. Además se incorpora una escalera lateral metálica, que pareciera de servicio, que evita parte del recorrido, vinculando directamente el estar con la terraza. Resulta interesante como, dentro de la gran variedad de ejemplos en arquitectura de viviendas en forma de “L” la disposición tradicional y más conocida es aquella en la cual las dos partes del conjunto se vinculan directamente con el espacio que envuelven. Contrariamente, en este caso los dos laterales de la vivienda se separan del patio; uno por una doble altura que vincula la planta alta del comedor con la planta baja de los dormitorios, y en el otro, el dormitorio cuya abertura está en el frente de la casa, se cierra con la construcción de la parrilla. Asimismo, el sector de los dormitorios y el del comedor se encuentran medio nivel más abajo y medio nivel más arriba

con respecto a la terraza, lo cual materializa una separación todavía mayor. Esta elección formal, que aísla de alguna manera la terraza del resto de la vivienda, se contrarresta por el recorrido de ingreso, que obliga a subir y circular por la misma antes de ingresar al hall. [Figura 5]

En la composición de los recorridos descriptos resulta evidente un estudio particular del corte del edificio que, trabajado en medios niveles, permitió la iluminación natural y el acceso desde la vereda a los distintos pisos. Asimismo el diseño pormenorizado de todos los ambientes, aún aquellos de servicio y circulación, permitió particulares experimentaciones como la variedad de luces y sombras generadas durante el viaje en el ascensor. Sobre el trabajo exhaustivo del corte del edificio, J. M. Escudero explicó:

“Uno de los temas fundamentales que se daba en cuarto año, en el taller nuestro, era como argumento el corte variado, el corte de los grandes contrastes de altura porque estaba basado en fenómenos espaciales (...) Entonces los fenómenos espaciales eran la clave de la comprensión de como armar la arquitectura.”^[17]

La incorporación del tiempo como variable y la descomposición de los elementos arquitectónicos para generar nuevas conexiones y recorridos, desarrollado en la práctica por C. Lenci y trabajado en la cátedra como ejercicio, recuerda en desde el ámbito de la historia al estudio espacial a modo de invariantes propuesta por Bruno Zevi. Como se enunció anteriormente, la producción de este crítico italiano fue muy relevante en el contexto platense, siendo uno de los pocos libros reconocidos como sustento teórico. En ese sentido, Nikolov identifica, dentro del elenco de invariantes de la arquitectura moderna que B. Zevi contraponía a la arquitectura clásica, una influencia innegable de la cinematografía dentro de la variable “temporalidad espacial” y a partir de ella, la posibilidad que brinda el binomio espacio-tiempo en la concepción de una nueva arquitectura. A su vez el autor reflexiona como, a pesar de que la percepción y duración del movimiento en el espacio a menudo están implícitas en el diseño arquitectónico, en el contexto de la enseñanza, esos fenómenos de la arquitectura son difíciles de diseñar y probar debido a las características específicas del dibujo como medio de diseño primario. Documentar, analizar y diseñar el “movimiento” y el “tiempo”, se vuelven, en la arquitectura, una tarea de más compleja (Nikolov, 2008).

Posiblemente debido a esta complejidad, como parte de las actividades realizadas en el taller de Arquitectura se partía del estudio del corte variado y del trabajo con maquetas como ejercitación en el manejo del espacio y de la necesidad de “pensar en imágenes” como forma de superar las posibles limitaciones del dibujo: “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” (Oddone, 1976, pág. 7). Esta afirmación parece enunciar, de alguna manera, que esa estrategia particular de Lenci de evitar el dibujo como forma de iniciar el proceso de diseño, no pertenecía exclusivamente a su impronta individual, sino que la exclusividad de su uso como inicio de proyecto parece haber sido entendido por sus colegas y compañeros de cátedra como una limitante en el modo de comprender la complejidad espacial, que pasó a formar parte de una postura pedagógica. Este tipo de estudio fue volcado en el escrito del arquitecto Héctor Luis Oddone “Análisis de los Fenómenos Espaciales” que hasta la actualidad es utilizado en el curso Introductorio de la FAU UNLP como forma de entender las innumerables posibilidades que surgen de la combinación y manipulación de elementos que configuran el espacio arquitectónico y que recuerdan claramente a las ya nombradas invariantes de B. Zevi. [Figura 6] En una lógica similar se encuentran también las ocho “constantes” de la arquitectura moderna identificadas por H. Tomas en su libro “El lenguaje de la arquitectura moderna”, escrito que según indica el autor en la introducción estuvo inspirado en las ideas elaboradas junto con C. Lenci en el año 1970.

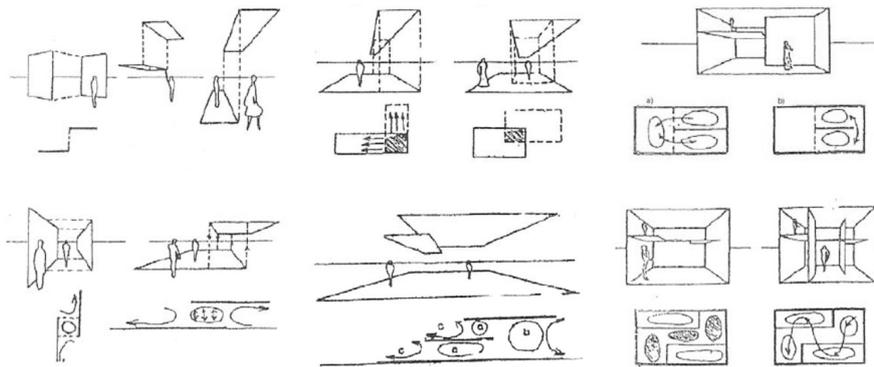


FIGURA 6

Ilustraciones del texto “Análisis de los Fenómenos Espaciales” del arq. Héctor Luis Oddone.

Fuente: material del curso introductorio FAU UNLP 2019. Disponible en: <http://blogs.unlp.edu.ar/cursoingresofau/2019/03/>

Son sobre las bases de la estética, recursos espaciales, énfasis en el espacio interior, escalas de diseño que se construirá la corriente orgánica y donde estará la mayor diferencia con aquella “corbusierana” que articulaba, de modo más racional y abstracto, espacios continuos, separación de la estructura y el cerramiento, etc. En función de esta diferencia es que J. M. Escudero afirma que la orientación wrightiana de la cátedra provenía principalmente de la comprensión de que la obra Wright era más pedagógica y proponía una aproximación más sensible para enseñar a los alumnos: “Wright para eso era muy didáctico en su arquitectura, todo el sentido del fuego, de la continuidad espacial, de la relación con el espacio exterior y todo eso, era muy gráfico. Toda la arquitectura de Wright, y eso servía para enseñar, por eso nos hacíamos wrightianos. Porque queríamos hacer así, esa cosa mezclada con la naturaleza, y muy vívida.”^[18]

Por otra parte y volviendo a la pregunta inicial, otra característica clave del cine para el quehacer arquitectónico es aquella que presenta una nueva realidad y sus distintas representaciones, pues “pensar la arquitectura moderna es moverse continuamente entre la cuestión del espacio y la cuestión de la representación” (Colomina, 2010, pág. 27). La relevancia del cine en la industria cultural, al alcanzar vastos grupos de espectadores, resulta evidente en el impacto que tienen las películas en la construcción de las imágenes representativas de una sociedad: “Así como la vida privada de un individuo está estrictamente atada a su vida en sociedad, la percepción de su entorno está íntimamente relacionado con el significado de sus representaciones” (Kale, 2005, pág. 1).

El espectáculo cinematográfico involucró la apertura de un gran universo de referencias. Dentro de la relación directa entre obras conocidas de arquitectura y cine se puede nombrar la Casa Malaparte en “Le mépris” (Adalberto Libera, 1963), el Edificio Seagram de Mies van der Rohe en “Breakfast at Tiffany’s” (Edwards, 1961) la planta cero del conjunto The Economist de Alison y Peter Smithson en “Blow up” (Antonioni, 1966) o la casa inspirada en la obra de Wright de “North by Northwest” (Hitchcock, 1959). Películas que introducen críticas arquitectónicas como las dos películas de Jacques Tati “Mononcle” (1958) y “Playtime” (1967), como sátiras sobre las de la arquitectura moderna o el dilema del protagonista entre el gusto del público general y su visión e ideales arquitectónicos en “The Fountainhead” (Vidor, 1949). Por su parte, movimientos como el Neorrealismo italiano promovieron el acercamiento a las duras imágenes de las ciudades italianas de posguerra, así como introdujeron un debate en torno al compromiso social en el arte, con películas como “Romacittàaperta” (Rossellini, 1945), “Ladri di biciclette” (de Sica, 1948) o “La terra trema” (Visconti, 1948).

Como se enunció anteriormente, la ciudad de la Plata contaba con una gran disponibilidad de funciones, ciclos y películas en estos años. Las películas, entonces, resultan sugerentes imágenes que permiten un acercamiento a la coyuntura arquitectónica internacional y vinculaban, de una manera más directa, con

los debates en torno a la ciudad, la arquitectura y la sociedad. Pero esta breve enumeración no pretende reducir la influencia de la industria cinematográfica en la arquitectura exclusivamente a la aparición de obras emblemáticas. El valor del cine para vincular a espectadores lejanos con lugares y culturas desconocidas, modificó la percepción del mundo y proporcionó nuevos puntos de vista sobre la vida moderna, a la vez que se conformó como un mecanismo crítico de conocimiento de la realidad a la vez que de actuación en ella. A partir de esto, el cine se vuelve, indudablemente, en un material inagotable para repensar la arquitectura.

En el caso de Lenci, la evocación a distintas disciplinas como modo de iniciar el diseño arquitectónico, fue descrita por H. Tomas después de aclarar que no apelaba, nunca al proyectar, a ningún tipo de dibujo ni esquema previo (ni funcional, de zonificación o contextual), de la siguiente manera:

“un modo generalizable de acercarse a las primeras ideas de un problema arquitectónico, o más específicamente, de un proyecto. (...) dependen del grado de evocación de cada diseñador- de ahí la insistencia 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”” (Tomas, 2004, pág. 11).

Este ejercicio de evocación implicaba una gran capacidad de observación, una observación de la realidad matizada por el arte. Como en todo proceso de abstracción, hay una diferencia entre el espacio real y su percepción, que en el caso del cine involucra al espectador como creador de una nueva realidad. El modo de incorporar esta realidad por parte de Lenci, parecía funcionar a partir de una rememoración de imágenes y sensaciones de las películas, que luego serían recreadas con recursos arquitectónicos, pues como recordó su cuñada Perla:

“No era un estudiante típico, era un tipo que buscaba, buscaba referencias en todo. En el cine, en la historia, en los amigos, en las personas, en cómo la gente vivía. Era muy universal. En los libros. Porque en general, cuando una persona sigue una carrera, se sumerge en los temas de esa carrera, en las palabras, en lo que ya se dijo. Y él no.”^[19]

El principal ejemplo de este modo de proyecto fue en el diseño del cielorraso de una de las primeras obras realizadas por Lenci, una vivienda en el último piso de un edificio residencial bajo, sobre la calle 49 en 1958. Sobre ello recordó J. M. Escudero:

“Cuando hizo la casa de Zbar, en el último piso en la calle 49, tenía un cielorraso muy bajito que medía 2.10 que era un techo con mimbre. Lo había mandado a hacer con un canastero el cielorraso él, y tenía un papel o un plástico traslúcido y los tubos fluorescentes arriba y eso daba una luminosidad muy suave y muy pareja. Y él decía que para hacer ese techo se había inspirado en un atardecer que se muestra en la Dama de Shanghai, que se ve desde una playa. Yo vi la película después y se ve un cielo encapotado, así, que terminaba de golpe y después se veía el cielo allá y entonces la luz que daban las nubes esas, y quería repetir esa situación en la casa, que le parecía buenísima.”^[20]



FIGURA 7, 8 Y 9

Imagen de la película “La dama de Shanghai” de Orson Welles–

Imagen de los cielos rasos de la Casa Zbar de C. Lenci, 1958

Fuente figura 7: Película “La dama de Shanghai” min 29.30 - Fuente figuras 8 y 9: Tomas, H. (2004). Carlos Eduardo Lenci. La Plata: Documentos 47 al fondo, pág. 39

Este trabajo sensitivo del cielo raso se repite, de diversas maneras, en toda la vivienda: toma un nivel más bajo en el acceso dándole una escala más contenida al mismo; brindando una prolongación del interior al exterior al extenderse más allá del cerramiento vidriado, o viceversa prolongando un nivel exterior en el interior cortando el comedor en dos alturas distintas; o conformando una secuencia de llenos y vacíos en la terraza, que se techa hasta la línea del edificio para mantener la fachada continua, pero se une y separa de la vivienda en diversos puntos. [Figuras 7, 8 y 9]

Pero no son exclusivamente los profesionales vinculados a las actividades o profesiones artísticas aquellos en los que el cine tuvo un impacto central. En su libro “Los monstruos más fríos” Silvia Schwarzböck analiza cómo el cine, al instruir al espectador en su propia lógica y transformarlo en público, interpela a todas las artes del siglo XX generando un profundo cambio en la estética y la sociedad.

“El público con el que se encuentran los artistas contemporáneos, a partir de la década de 1960, es un público educado de una manera enteramente nueva (...) una cultura libresca desprejuiciada - porque las instituciones educativas hace tiempo que inculcan el gusto por el arte como el gusto por lo nuevo, no solo como el gusto por la tradición-, una mirada soberana-porque el cine le enseña a una cantidad inédita de sujetos a disociarse de su psiquismo cuando se identifican con la cámara-, y una avidez de instantaneidad creada por los medios de comunicación, sin la cual nadie podría salir a buscar en los círculos del arte una estimulación más radical que la que ya existe fuera de ellos.”(Schwarzböck, 2017, pág. 19)

En esta lógica y lejos de conformarse como un espectador inmóvil, el público requiere cada vez más del arte. A su vez, el cine, genera una nueva forma de aprendizaje, al no requerir de un saber especializado, que involucra otro tipo de relación con la tradición. Estas características, exclusivas del espectáculo cinematográfico, provocaron un cambio en las disciplinas artísticas que, junto con las nuevas subjetividades en la cultura audiovisual, pueden aportar a la comprensión de los nuevos comitentes que desde la década de 1960 estuvieron dispuestos a invertir y promover, desde sus propias viviendas, nuevos modelos estéticos que renovaron la construcción residencial de la ciudad. Al buscar de alguna manera diferenciarse de las generaciones precedentes, la nueva clientela, desprejuiciada y predispuesta a la innovación, permitió un gran campo de acción, principalmente en la construcción de viviendas de clase media ubicadas en pequeños lotes céntricos. Esta apertura al campo del diseño brindó también ciertas oportunidades que los arquitectos no tardaron en aprovechar y muchas veces propiciaron, principalmente en la creación de ambientes y espacios no convencionales, como se estudiará más adelante.

En el caso de las primeras obras de Lenci, fueron contrataciones directas a clientes conocidos de su familia. Luego de la casa de calle 49, recibe el encargo para realizar una línea de muebles de oficina que denominó “Usonia”, que diseñó para la misma familia. Con posterioridad diseñó, para otra conocida familia platense, un local comercial en el centro cuyos pisos y cielos rasos cambiaban de coloración, una novedad que formaba

un verdadero “espectáculo urbano” (Tomas, 2004). A partir de estas primeras obras comenzó a tomar notoriedad que, sumada al prestigio adquirido en la docencia universitaria, le permitió el surgimiento de los encargos para sus tres edificios en altura: el conjunto de viviendas con sede bancaria en planta baja sobre calle 57 de 1960, el ya nombrado edificio con locales comerciales frente al Teatro Argentino de 1966 y el edificio de viviendas diseñado con V. Krause en frente a Plaza Moreno de 1968.

Sus últimas obras, en cambio, tuvieron otro origen. Los arquitectos y compañeros Roberto Kuri y Juan Manuel Escudero que se trasladaron a la ciudad de Mar del Plata, construyeron en 1966 la vivienda para los padres de Escudero con un crédito especial del Banco Hipotecario. Por esta obra, ubicada en calle Urquiza entre las calles Castelli y Albarado, ganaron el primer Premio Municipal de Arquitectura, un concurso que hacía varios años que no se realizaba.^[21] A partir de este reconocimiento, por el cual alzaron notoriedad, obtuvieron numerosos encargos particulares de personas interesadas en una nueva propuesta arquitectónica, que distaba de las tradicionales casas marplatenses, les dio margen a experimentar con una mayor libertad formal. De este período compartieron con Lenci el anteproyecto de la vivienda Mouette 1969, la vivienda Grebol en 1971, y la casa Yurkievich en 1969. Todas estas viviendas contaron con amplios desniveles que necesitaron importantes movimientos de suelo, habitaciones extra funcionales y terminaciones en ladrillos, madera, piedra o colores, distintos a las habituales viviendas marplatenses que no podrían haberse realizado sin comitentes interesados en invertir en nuevos lenguajes formales.

Luego de estas reflexiones en torno al aporte del cine en la arquitectura, se desarrollará con más detalle la manera operativa mediante la cual Lenci transformaba ciertas características aparentemente propias del universo cinematográfico, en estrategias de diseño arquitectónico.

Al momento de iniciar el proyecto, Lenci parecía abordar las ideas arquitectónicas desde una base narrativa, como manera de evitar el dibujo como soporte único del proceso de diseño. El valor puesto en un análisis teórico, como campo de reflexión y argumentación de las ideas explicitadas a partir de lo narrativo resulta esclarecedor de su particular manera de ser: “La personalidad de Lenci adquiere relieve no sólo en su obra arquitectónica sino también en un campo no específico del quehacer arquitectónico: el del pensamiento expresado a través de la palabra” (Oddone, 1976, pág. 7). El valor dado al relato surge en primera instancia de una capacidad percepción e interpretación de la realidad y como medio de trabajar colectivamente, ya sea para los encargos realizados con colegas como para la enseñanza dentro del ámbito educativo. Al respecto, H. Tomás explicó: “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” (Tomas, 2004, pág. 11). Esas imágenes, que como se nombró anteriormente podían tener numerosos y diversos orígenes, no se regirían, desde el inicio, por las limitaciones de lo constructivo y permitirían un desarrollo exhaustivo previo hasta llegar a su concreción material: “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” (Tomas, 2004, pág. 24). Dedicaba a la creatividad de la etapa de proyecto el verdadero interés, al punto de cambiar un diseño casi concluido por una idea mejor, por sobre a la etapa constructiva. También resulta recurrente el comentario sobre la negación de Lencia referirse a las maneras o metodologías propias de otros arquitectos “siempre prefirió conceptualizaciones imaginativas por sobre el impacto instantáneo, la obsesión por las apariencias, las adscripciones a los conceptos disciplinarios habituales” (Tomas, 2004, pág. 6). Privilegiar la reflexión por sobre métodos más instrumentales formaba parte de la defendida búsqueda de un modo de diseñar propio. Esta visión narrativa del espacio emerge como modo de cristalizar su lectura sobre el modo de utilizar los espacios arquitectónicos, a lo que J. M. Escudero amplió: “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 los personajes para que se definiera cabalmente con su forma precisa. (Pelado solía decir que él, más que arquitecto, era novelista).”

(Tomas, 2004, pág. 31). La atención al modo de habitar no provenía de una visión funcionalista, de la que se oponía como única forma de entender un espacio, sino de una interpretación de los modos de vida y de las subjetividades propias de cada usuario.

La negación a las referencias directas a obras o modos de operar de otros arquitectos, sumado a la ausencia de esquemas y dibujos como punto de partida del diseño, así como la interpretación de los usos que se desentendía de lo puramente funcionalista lo obligaban, inevitablemente, a generar otros modos de proyecto arquitectónico. Este tipo de proceso, en el mundo de enseñanza se lo denominó como una arquitectura de situación, que se enfrentaba a la idea de partido a la que adhería gran parte del resto de las propuestas pedagógicas. Así fue descrito por el arq. Eduardo Gentile, quien en la década 1980 fue alumno y después docente de la cátedra que, de la mano de Kuri, Krause y Tomas, presentó constantes líneas de continuidad con la didáctica de Lenci:

“Ellos te hacían hacer una arquitectura que después la mencionaban como arquitectura de situación (...) en un encadenamiento de lugares como si se trataba de un relato en el cual tu vida iba transcurriendo en una serie de situaciones motivantes, siempre basadas en que cada momento en el edificio o en el lugar en el que estabas fuera una nueva adquisición de elementos de percepción.”^[22]

Este encadenamiento que a modo de secuencia cinematográfica vinculaba distintas situaciones tienen implícita, de alguna manera, una noción del usuario como un espectador: un sujeto susceptible a una gran variedad de estímulos y percepciones que se consiguen mediante la atención minuciosa a la organización del espacio y de los detalles específicos en torno a la iluminación, el color, la materialidad, de todas las escalas del diseño. Por ende, la forma de describir las obras en términos de la manera particular de habitarla, utilizarla y del efecto que esto produce sobre la percepción de la misma en el usuario-espectador que se desplaza por ella, podría asociar al cine con este específico efecto arquitectónico.

Un ejemplo para ilustrar esta particular secuencia arquitectónica-cinematográfica podría ser el de la casa Yurkievich, realizada en Mar del Plata en 1969 por C. Lenci, R. Kuri y J. M. Escudero. En esta vivienda la organización interna se plantea como una sucesión interconectada de ambientes relativamente autónomos, que rompe, sutil y constantemente, con la ortogonalidad impuesta por un angosto lote entre medianeras.

En el frente del terreno se ubica el sector de trabajo, unos escalones más bajo que el nivel de la vereda y medio nivel más bajo que el patio intermedio con el que limita, mediante un muro que corta con la disposición ortogonal del frente. El acceso a la vivienda se realiza por el lateral de este espacio, bajo una alta pérgola continua que va desde una medianera a la otra, articulando la fachada. Luego de ingresar, se suben unos escalones para circular bordeando el patio en diagonal, por un pasillo vidriado que permite una visión completa del jardín pero al cual no se puede acceder. Desde allí se ingresa al hall, pintado completamente de amarillo: en el piso, las paredes, puertas, cielorraso y la claraboya de iluminación. Desde el hall, el desplazamiento del usuario-espectador puede continuar por la escalera hacia la planta alta de dormitorios, o volver a girar y descender unos escalones para ingresar al estar. Este ambiente, pintado de gris, se vincula directamente con el patio gracias a los grandes ventanales corredizos que se abren completamente, y mediante la continuidad del piso de madera. Esta conexión con el patio permite, además, una vinculación visual desde el estar hasta la vereda mediante desniveles sucesivos donde; el estar se encuentra más bajo, el patio contiguo unos escalones más alto, nivel desde el cual se puede tomar la escalera para acceder a la terraza ubicada arriba del estudio que techada con la pérgola, balconea hacia la vereda. Este corte escalonado, posible gracias a un estudiado trabajo con medios niveles y paños opacos y vidriados, permite la conexión visual de prácticamente toda la vivienda con el exterior. Otra particularidad del estar es el desfasaje entre la viga de hormigón y la línea de la carpintería, que fue resuelta durante la construcción de la obra, luego de que Lenci observara el espacio y escogiera cambiar el cerramiento de vidrio de lugar, en pos de que la viga apareciera como un “accidente extraño”, que al quedar ubicada en el medio del estar, formara una contradicción que daba una característica original al lugar.

Para ir desde el estar hacia el comedor se debe obligadamente atravesarlo y bordear el hogar para luego subir unos escalones. El comedor, que forma un espacio no ortogonal se encuentra pintado de rojo tanto en el piso, techo, paredes, puertas y con una carpintería de vidrio cuadriculada con rayas rojas. Este espacio, de proporciones distintas debido a su mayor altura, enfatizada por la iluminación cenital, está conectado visualmente con el estar, pues el muro divisorio que parte desde el hogar toma la altura del antepecho, altura que se mantiene en la pared opuesta, donde el gran cantero al que da la ventana se encuentra elevado con respecto al nivel del comedor. [Figura 10]

Este encadenamiento de espacios distintos continúa por toda la vivienda, articulando un verdadero estudio fenomenológico de la percepción de los espacios. Su diseño no se limita exclusivamente a la elección de distintos colores (hall amarillo, estar gris, comedor rojo, los dormitorios azul y verde) sino que se materializa desde las proporciones, la iluminación cenital, la conexión visual entre los distintos ambientes, las terminaciones (inclusión de elementos decorativos como alfombras, recortes en los paños de vidrio, etc.) en la ruptura constante de la ortogonalidad en toda la vivienda, hasta la inclusión de ciertas “contradicciones” controladas, que se alejan del organicismo de sus primeras obras y que demuestran una constante búsqueda de innovación por parte de los autores.

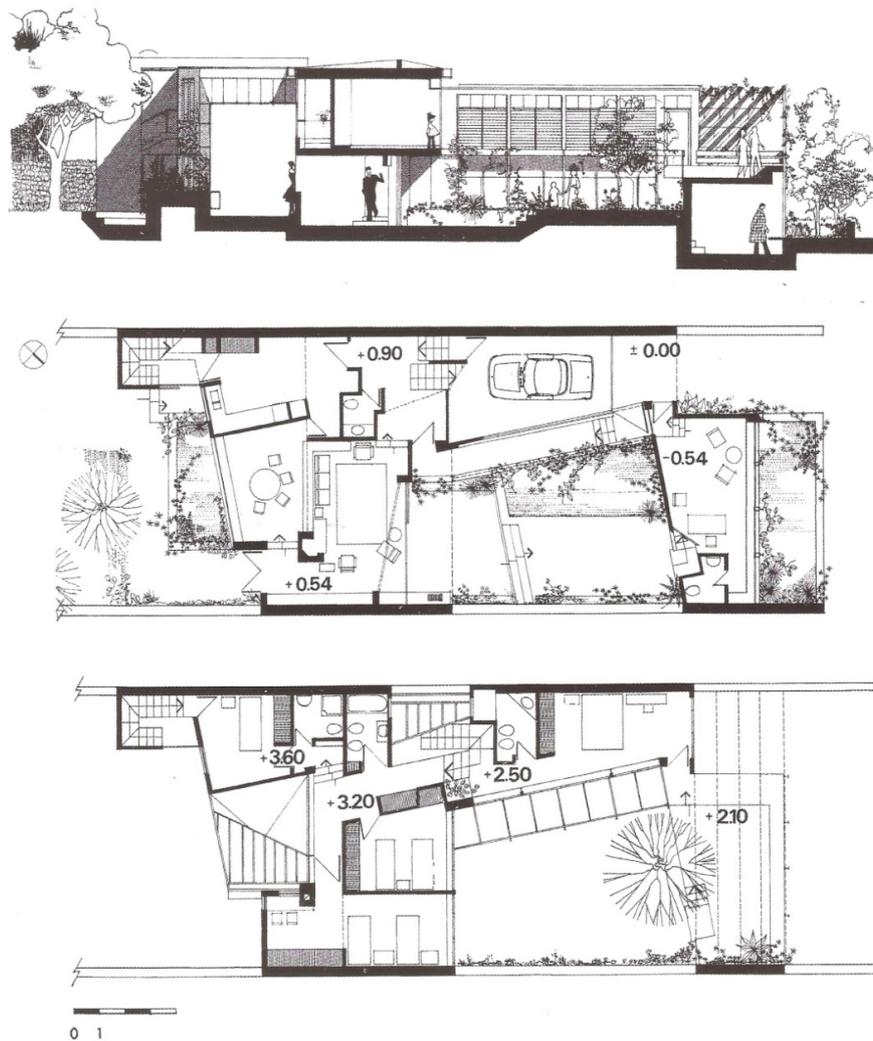


FIGURA 10

Planta y cortes de la vivienda Yurievich de los arquitectos C. E. Lenci, Roberto Kuri y J. M. Escudero en 1969, Mar del Plata

Fuente: Tomas, H. (2004). Carlos Eduardo Lenci. La Plata: Documentos 47 al fondo. Pág. 73

La puesta en escena de un lugar como marco donde realizar unas acciones, condición específica del medio cinematográfico, puede resultar de cierta manera análogo al modo de disponer los componentes de un espacio en relación a un particular contexto cultural y unas actividades específicas, dentro de la gramática arquitectónica de Lenci. En ese sentido las viviendas parecerían interpretarse como un escenario de las actividades domésticas. Frente a lo cual Lenci definía su rol de la siguiente manera: “Yo soy más bien espectador del mundo, no actor”.^[23]

Uno de los grandes aportes del cine es mostrar el modo de vida en ellos en función de una historia, vinculando al espectador con una intimidad doméstica insólita, pues resultaba inaccesible para el resto de las expresiones artísticas. Una representación de la realidad que servía para analizar la realidad misma. Esta celebración de la vida doméstica cuestiona tanto la privacidad como la seguridad de un interior que empieza a ser expuesto públicamente. En ese sentido es necesario recordar cómo los primeros libros y revistas específicas de arquitectura solían mostrar los espacios solamente con la ambientación y el mobiliario, despojados de todo tipo de presencia del usuario. En un proceso paulatino, comienzan a aparecer modelos posando o mostrando el modo de habitar y utilizar los espacios domésticos, aunque suelen ignorar la experiencia del

usuario ordinario, cuya esencia se mantiene ausente, para centrarse en una visión idealista subordinada a la perfección del modelo expuesto. El cine, entonces, funcionaba como un modo esencial y directo de observar la intimidad doméstica.

El identificar las actividades cotidianas en el uso de los espacios no solamente por su funcionalidad, permitía volver a pensar los espacios libremente sin una idea a priori de como un ambiente debía o no debía ser:

“Lo que más se le notaba a los proyectos era el sentido novelesco de la arquitectura para Lenci, basaba todo en historias de cómo se iba a comportar la gente en ese lugar e imaginaba como se iba a vivir ahí... lo pensaba desde el usuario pero no en el sentido funcional, sino en el sentido creativo de la función.”^[24]

Sobre esta diferenciación en el sentido funcional o creativo ahonda Capelli, al distinguir entre los conceptos de función como un mecanismo observado desde afuera por el proyectista, y uso, como el modo de Lenci de proyectarse en el interior del usuario, convirtiéndose en un usuario múltiple a partir de cuyas exigencias se definían los problemas a resolver en el diseño, y que derivaba, muchas veces, en una manera muy definida de cómo debía usarse su arquitectura (Tomas, págs. 17-23).

Esta interpretación de la vivienda como un escenario de las actividades domésticas promovió distintas y en muchos casos audaces decisiones de diseño: a partir de la creación de espacios extra funcionales a los cuales se le atribuían un conjunto de actividades, en la acentuación de un espacio por sobre el resto de la vivienda, en el corte variado, que permite un constante interactuar de espacios interiores y exteriores, y mediante la creación de recorridos obligados y secuencias formadas por espacios contrastantes que modificaban la percepción fenomenológica del usuario-espectador. Estas ideas se reforzaban en el resto de las decisiones de proyecto e incorporan, en algunas ocasiones, ciertas contradicciones en los espacios que ponían en juego la tradicional idea de los ambientes de la vivienda.

CONCLUSIONES

La dimensión estética de la arquitectura en tanto disciplina artística la vincula estrechamente con expresiones como la escultura y la pintura, principalmente durante el proceso de diseño. Pero desde su surgimiento, el cine tuvo una influencia innegable en la arquitectura, tanto como representación para entender el mundo y la forma en que las personas se relacionan con él, como en sus recursos propios de indagación del espacio. La vinculación entre cine y arquitectura en la obra de Lenci no dio una respuesta única sino que se expresó de distintas maneras involucrando tanto referencias directas a modo de imágenes a recrear, evocaciones, etc. como una particular lectura de la realidad, que el arquitecto supo transformar en recursos de diseño. Estos recursos involucraban un sentido creativo de la función por parte de Lenci y parecían formar parte de un ejercicio intelectual que, sostenido por un riguroso estudio geométrico, entendía como central la indagación del espacio como teatro donde representar la sucesión de acontecimientos, que incorporaban la idiosincrasia y subjetividad del cliente a partir de una lectura sensible de las actividades, usos y potencialidades del sitio.

Esta influencia del cine dentro de la cultura estuvo presente no solamente en el ámbito universitario, sino que fue parte de la generación de profesionales, clientes y usuarios que, en correspondencia al clima de la época, adhirieron al espíritu de renovación en todas las áreas del arte y de la vida cotidiana, permitiendo el impulso para la construcción de obras de vivienda innovadoras.

Resulta interesante analizar que la voluntad de evitar el dibujo como origen del diseño en Lenci no fue solamente una postura personal sino que, en cierta manera, fue compartida por algunos de sus colegas para pasar a formar parte de la propuesta pedagógica de la cátedra, en el intento de introducir e incentivar maneras de comprender la complejidad del espacio tridimensionalmente, promovido a partir del trabajo en maqueta y donde el dibujo tomo el rol de representación en el plano de las ideas, no como técnica primaria y única de diseño arquitectónico.

El valor de la producción de Lenci no estuvo restringido a su obra material, sino que perduró en el ambiente académico dentro de la Facultad, aun luego de su prematura muerte, tanto por su capacidad creativa como por su vocación docente. La necesidad de superar lo estrictamente funcional y la voluntad de replantearse constantemente los modos de vida de las personas y cómo la arquitectura se relaciona con ellos lo motivó a la búsqueda continua y a la creación de originales recursos y soluciones espaciales que no respondían a ideas a priori o respuestas únicas y repetitivas. Quizás uno de los puntos más importantes de su legado sea la comprensión de que el modo de diseño, de proyecto, es un método personal e intransferible que no debe limitarse necesariamente a responder a las lógicas exclusivas de la disciplina, sino que debe surgir de una interrogación constante sobre el quehacer del proyectista. En ese sentido, la comprensión de la etapa de proyecto como un campo de reflexión, mediada por el arte como modo de reinterpretar la realidad y las formas de actuar sobre la misma, le permitió a Lenci una superación de los modos estrictos de diseño que conformó una actitud innovadora en su modo de entender y hacer arquitectura.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica. *En W. Benjamin, Discursos interrumpidos. Filosofía del arte y de la historia* [Traducido del alemán de *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936](J. Aguirre, Trad.). Buenos Aires: taurus.
- Callegaro, A. M. (2012). La constitución del objeto en la reseña crítica cinematográfica. *10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)* (pp. 1885-1898). España: Universidade da Coruña.
- Carranza, M. (2012). *Cultura arquitectónica, formación universitaria y emergencia de arquitectos modernos en La Plata (1955-1966)*. Buenos Aires: Tesis MAHCADU/FADU/UBA.
- Colomina, B. (2010). *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas* (2nd ed.). España: CENDEAC
- de Rueda, M. d. (2008). El campo artístico visual en La Plata (1958-1968). (F. d. Artes, Ed.) *Arte e Investigación* (6), 86-90.
- Falco, C. (2011). *Cinetown. De Manhattan al Amazonas*. Santa Fe: Colegio de Arquitectos de la Provincia de Santa Fe Distrito 1
- Getino, O. (1998). *Cine argentino (Entre lo posible y lo deseable)*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus
- Gorostiza, J. (2008). *La profundidad de la pantalla. Arquitectura + cine*. Madrid: Ocho y medio.
- Kale, G. (2005). La interacción entre cine y arquitectura: mirando a través de la primera mitad del siglo XX. *Bifurcaciones* (3), 1-10
- Kruger, C. (2010). Gestión estatal en el ámbito de la cinematografía argentina (1933-1943). *Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti"*, (pp. 261-281). Córdoba.
- Kuri, R., & Escudero, J. M. (septiembre de 2013). 3 casas íconos de la vivienda moderna marplatense. (Capba9, Ed.) *Inex Arquitectura Arte y Diseño*, pp. 26-27
- Martínez, C., & Yedaide, M. M. (2018). *Pasiones; Juan Manuel Escudero*. Mar del Plata: EUDEM, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Massari, R., Peña, F. M., & Vallina, C. (2006). *Escuela de Cine. Universidad Nacional de la Plata. Creación, rescate y memoria*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.
- Nikolov, N. (2008). Cinemarchitecture: Explorations into the Scopic Regime of Architecture. *Journal of Architectural Education*, 62(1), 41-45.
- Oddone, H. (Agosto de 1976). Lenci docente. 2 *Boletín/capba Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires*, 7-8.
- Oddone, H. (s.f.). *Análisis e investigación de los fenómenos espaciales*. Inédito.
- Piglia, R. (2015). *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. España: Anagrama. Narrativas hispánicas.

- Schwarzböck, S. (2017). *Los monstruos más fríos. Estética después del cine*. Buenos Aires: MARDULCE.
- Tomas, H. (1998). *El lenguaje de la arquitectura moderna*. La Plata: McPrint.
- Tomas, H. (2004). Carlos Eduardo Lenci. *Documentos 47 al fondo*. La Plata: FAU UNLP.

NOTAS

- * Arquitecta becaria de las becas tipo "A" de la UNLP y alumna de la Maestría CRIP de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata. Tema de investigación denominado "La "construcción" de una poética orgánica. Las viviendas de Carlos Lenci, Vicente Krause y Rubén Pesci, mirada histórica y valoración patrimonial (1960-1975)" bajo la dirección del Dr. Arq. Fernando Aliata, como parte de la beca de investigación de la UNLP dirigida por el Arq. Fernando Gandolfi y la co-dirección de la Esp.a Arq.a Fabiana Carbonari
- 1 Video de la Presentación de la publicación "Documentos 47AF", del 20 de diciembre de 2012. Palabras de Vicente Krause, en alusión a su número, curado por R. W. Arteca. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=MtUi-gUQJyw>
 - 2 La carrera de arquitectura se aprobó en 1951 como parte de la Facultad de Ciencias Fisicomatemáticas (FCFM), que comenzó a dictarse a partir de 1952. En el año 1956, se crea el Departamento de Arquitectura dentro de la misma Facultad. En el año 1964, se proyecta la organización definitiva de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo en los terrenos que actualmente ocupa, consiguiendo de esta manera su autonomía como Facultad.
 - 3 Para el presente artículo se las entrevistas realizadas por la autora a los arquitectos y colegas Héctor Tomas, Juan Manuel Escudero, Eduardo Huergo, a los arquitectos Eduardo Gentile y Rubén Pesci sobre su paso como alumnos por la cátedra de arquitectura de Carlos E. Lenci y a las familiares Perla Zagalsky, cuñada y amiga de C. Lenci y su sobrina María Elisa Lenci. Además se utilizaron las entrevistas y escritos presentados por sus colegas en el número especial de la Revista del Colegio de Arquitectos 2 Boletín/capba publicada en agosto de 1976, luego del fallecimiento de Lenci, y la publicación del libro Carlos Eduardo Lenci de la Editorial 47 AF de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Plata en 2004 curada por el arq. H. Tomas.
 - 4 El Grupo Si (1960-1962) núcleo de plásticos informalistas que experimentaron con materiales, técnicas y soportes entre los que se encuentran Alejandro Puente, César Blanco, Dalmiro Sirabo, Eduardo Panceira, César Paternosto, etc.; el Grupo Diálogo (1962-1971) renovación sobre una base figurativa americanista y de crítica social; pintores independientes vinculados a los grupos y a la Escuela Superior de Bellas Artes entre quienes se encuentran Ángel Alzugaray, Lido Iacopetti y César López Osornio, quien renueva el lenguaje visual en una síntesis entre el gesto informal y la geometría; el Movimiento de Arte Nuevo MAN (1965) grupo de artistas reunidos para una exposición colectiva, los Grabadores de la Plata; la aparición de jóvenes artistas mujeres escultoras como Graciela Gutierrez Marx e Isabel Carmona, y el Movimiento Diagonal 0 constituido por Vigo, Omar Gancedo, Carlos Ginsburg, J. de Luján Gutierrez y L. Pazos, que renovó la poesía integrando la imagen, el texto, sonoridades y objetos.
 - 5 La Bohemia y la vanguardia. Teatro Independiente La Plata Argentina. Archivo virtual. Artículo 29 de diciembre de 2011. Disponible en línea: <http://teatroindependientelaplata.blogspot.com/2011/12/la-bohemia-y-la-vanguardia.html>
 - 6 Desde 1933 fueron surgiendo numerosas empresas y estudios que comenzaron a formar una sostenida industria cinematográfica local. Posteriormente, a través de la sanción de una serie de regulaciones, el Estado comenzó a intervenir en todos los ámbitos del campo cinematográfico, medidas que fueron determinantes en su desarrollo industrial y artístico. El crecimiento de la industria cinematográfica y el rol inseparable del Estado desde sus inicios resulta de relevancia no exclusivamente por la producción local sino además por difusión del cine internacional que fue variando a lo largo de los años desde momentos de una gran apertura hacia medidas de proteccionismo y limitación de las importaciones de estrenos extranjeros.
 - 7 Es precisamente ese valor cultural desde su rol como vehículo de pautas sociales que hace que C. Falco reconozca su importancia de esta manera "El surgimiento y desarrollo de los estudios cinematográficos argentinos, fue a la cultura nacional, lo que el impulso a la industria liviana significó para la política de sustituciones de importaciones" (Falco, 2011, pág. 89)
 - 8 Si bien durante el inicio del desarrollismo el impulso hacia las producciones cinematográficas cesó y la industria nacional decayó, paralelamente aumentaron la cantidad de películas extranjeras proyectadas en esos años, que para 1957 alcanzó 697 producciones estrenadas en un año, el volumen más elevado conocido hasta entonces y en los años posteriores.
 - 9 Nota del Diario El Día "El cine en La Plata" del 12 de junio de 2017. Disponible en línea: <https://www.eldia.com/nota/2017-4-27-20-16-0-el-cine-en-la-plata-memoria-platense> y "El Select, la mística sala de calle 7" del 12 de junio de 2017. Disponible en línea: <https://www.eldia.com/nota/2017-5-2-19-51-0-el-cine-select-la-mitica-sala-de-calle-7-memoria-platense>

- 10 Ricardo Piglia en el capítulo “Años de formación” entre los años 1955 y 1965 nombra, entre las notas diarias del personaje Emilio Renzi, alrededor de cincuenta títulos de películas y cortos nacionales e internacionales, mientras afirma: “Paso todo el tiempo en el cine de lunes a viernes, como si fuera un loco que ha sido privado de películas, un mendigo que quiere sentarse tranquilo en las oscuras salas o un cinemaníaco nómade”(Piglia, 2015, pág. 389)
- 11 En las entrevistas realizadas a H. Tomás, E. Huergo y J. M. Escudero resulta recurrente la mención de las reuniones en la casa de “Pelado”Lenci que aparecen a su vez descritas en el libro Carlos Eduardo Lenci de Tomas, H. (2004). La Plata: Documentos 47 al fondo.
- 12 Entrevista a J. M. Escudero realizada por la autora el día 10 de enero de 2017
- 13 El arq. E. Huergo recordaba sobre sus años de estudio en la FAU UNLP, en la entrevista realizada por la autora el día 28 abril 2019: “Cuando yo empecé teníamos esta característica: el año que cursábamos estaba asegurado, teníamos profesor, estaba organizado digamos, pero ya el segundo no sabías que era. Entonces nosotros nos ocupábamos de conseguir los profesores, traerlos, osea íbamos creando la Facultad a medida que avanzábamos” esta referencia “iban a buscar” a los docentes para que den conferencias u ocupen cargos dentro de la Facultad aparece también en las entrevistas realizadas a Krause en el libro “Vicente Krause” de Documentos 47 AF, que evidencian la gran injerencia por parte del alumnado en la formación de equipos docentes. Para más información sobre el surgimiento de la Facultad y los primeros años de su conformación revisar: Carranza, M. (2012). Cultura arquitectónica, formación universitaria y emergencia de arquitectos modernos en La Plata (1955-1966). Buenos Aires: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo Universidad Nacional de Buenos Aires.
- 14 El valor de los debates en los patios de la Facultad como espacios de formación aparece recurrentemente citado en entrevistas a los arquitectos H. Tomas, J. M. Escudero realizadas por la autora, en el video sobre la entrevista a V. Krause y en numerosas entrevistas del libro curado por E. Gentile *Testimonios. A 50 años de la creación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de La Plata*. La Plata: 47 AF.(2013).
- 15 Entrevista al arq. Rubén O. Pesci realizada por la autora el día 15 de julio del 2017
- 16 "El cine ha enriquecido nuestro mundo perceptivo con métodos que de hecho se explicarían por los de la teoría freudiana. (...) Pero todo ha cambiado desde la Psicopatología de la vida cotidiana. Esta ha aislado cosas (y las ha hecho analizables) que antes andaban inadvertidas en la ancha corriente de lo percibido. Tanto en el mundo óptico, como en el acústico, el cine ha traído consigo una profundización similar de nuestra percepción. (...) El cine indica la situación de manera incomparablemente más precisa, y esto es lo que constituye su mayor susceptibilidad de análisis frente a la pintura; respecto de la escena, dicha capacidad está condicionada porque en el cine hay también más elementos susceptibles de ser aislados." (Benjamin, 1989, págs. 46-47)
- 17 Entrevista a J. M. Escudero realizada por la autora el día 27 de abril de 2019
- 18 Entrevista a J. M. Escudero realizada por la autora el día 27 de abril de 2019
- 19 Entrevista a Perla Zagalsky, cuñada y amiga de C. Lenci, realizada por la autora 15 de septiembre de 2018
- 20 Entrevista a J. M. Escudero realizada por la autora el día 27 de abril de 2019. Esta referencia a la Dama de Shanghai también aparece relatada en el libro Carlos Eduardo Lenci curado por H. Tomas de Documentos 47AF
- 21 Entrevista a J. M. Escudero realizada por la autora el día 27 de abril de 2019
- 22 Entrevista al arq. Eduardo Gentile realizada por la autora el día 10 de marzo de 2018
- 23 Frase citada por H. Tomas en “Carlos Eduardo Lenci”, por H. OddoneRevista del Colegio de Arquitectos 2 Boletín/capba de 1976 y recordada por J. M. Escudero en la entrevista realizada por la autora.
- 24 Entrevista a J. M. Escudero realizada por la autora el día 10 de enero de 2017

CC BY-NC-SA