

# FRANCISCO SALAMONE: LA MODERNIDAD COMO CONSTRUCCIÓN DE UN PAISAJE

Luis Andrés Del Valle \*

Anales del IAA #42 - año 2012 - (191-202) - ISSN 0328-9796 - Recibido: 14 de mayo de 2012 - Aceptado: 5 de julio de 2012.

■ ■ ■ La obra de Francisco Salamone nos abre las posibilidades de un conjunto de interpretaciones respecto de las cualidades y valoraciones de nuestra Modernidad. Algunas de ellas forman parte de las condiciones más visibles de tal Modernidad, pero muchas otras se encuentran ocultas en los pliegues de nuestra propia historia, a la espera de ser develadas, a la espera de poder reconfigurar nuevos mapas sobre nuestra identidad cultural.

Revisar ese legado nos ha de permitir reelaborar nociones tales como "modernidad", "modernización", "modernismo", "identidad", "lugar", "paisaje", desde un nuevo abordaje crítico que nos habilite a construir nuevos relatos.

**PALABRAS CLAVE:** Acumulación. Extrañamiento. Heterotopia. Paisaje. Siniestro.

## ■ ■ ■ FRANCISCO SALAMONE: MODERNITY AS THE CONSTRUCTION OF A LANDSCAPE.

Francisco Salamone's work reveals that there are many possible interpretations towards the quality and valuation of our Modernity. Some of them belong to the most visible aspects of that Modernity, but many others are hidden within the folds of our own history, waiting to be revealed, expecting to reconfigure new maps of our cultural identity.

The revision of this legacy shall let us reelaborate notions such as "modernity", "modernization", "modernism", "identity", "place", "landscape", from a new critical approach that will allow us to construct new narratives.

**KEY WORDS:** Accumulation. Estrangement. Heterotopia. Landscape. Sinister.

\* Centro Grupo de Estudios "Amancio Williams"  
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires

## **Modernización y política. Tensiones en la cultura moderna**

Pensar en las probabilidades de una modernidad propia significa pensar en una extensión claramente inabarcable, una extensión plena de iluminaciones y opacidades, afirmaciones y negaciones, tensiones y acuerdos, imperativos y provisorios perplejos sobre los cuales se ha construido nuestra cultura. Términos como “modernidad”, “modernización”, “modernismo”, “lugar”, “universalidad”, “identidad”, “progreso”, “ilusión”, “fantasmagoría”, “despliegue”, entre tantos otros, se construyen, deconstruyen y se vuelven a configurar, arman mapas, se desterritorializan y, antes que nada, hablan del momento desde el cual se está hablando. Tal vez, como en ningún otro caso, sea que en las modernidades locales –mal llamadas “parciales”, “incompletas”, “apropiadas”– ocurra todo lo que de aporía tiene lo moderno; o dicho de otra manera, aquello que es inefablemente moderno: su propia aporía.

Más que sujetarse a las clasificaciones dóciles, la obra de Francisco Salamone –y más precisamente la realizada en la Provincia de Buenos Aires en la década del 30 durante la gobernación de Manuel Fresco– resulta significativa para una construcción posible de una modernidad propia o local, términos cuyos alcances y definiciones el propio Salamone ayuda a poner en debate. Y su obra resulta tanto más significativa por tratarse de un personaje que durante muchísimo tiempo fue dejado al margen, ya por haber trabajado en una época y bajo condiciones aparentemente ya resueltas por nuestras primeras historias contemporáneas, canónicas, ya por resultar incómodo o, en el otro extremo, tranquilizadamente extravagante.<sup>1</sup>

Un análisis de la obra de Salamone nos permitirá reconstruir no solo las características y valoraciones de la misma sino, sobre todo, efectuar una serie de observaciones sobre un período y una cultura, una especulación acerca de con qué otras arquitecturas articula dicha obra y una consideración acerca de una de las tantas formas de lo moderno. Respecto de esto, la obra de Salamone nos posibilitará, en parte, echar luz sobre un momento de la historia y su contexto. Asimismo, puede decirse que ninguna obra ni experiencia alcanza un estatuto de verdad o es explicada exclusivamente por las condiciones de ese tiempo y contexto propio. Toda experiencia fuga a otros tiempos y lugares, se constituye en una botella lanzada al mar de la historia para que nosotros, historiadores o náufragos, la recojamos y la volvamos a lanzar. La experiencia de Salamone no explica ni es explicada tan solo por las condiciones del gobierno conservador de los 30, así como tampoco se inscribe en un debate en tanto reproducción estilística de modelos externos –visión, a esta altura, ya superada–; en todo caso funciona como un instrumento para analizar la dialéctica entre autonomía y heteronomía dentro de un modo de producción moderno determinado.

Mientras en otros países la acción del Estado interventor podía vincularse a ciertas concepciones emancipadoras o de construcción de una transformación social, en el caso del gobierno de Fresco, la presencia del Estado se encontraba al servicio del proyecto conservador y de su política de preservación, tanto de los privilegios de clase como del orden social y productivo establecido. Esto suponía depositar en el sector agrario la base del desarrollo nacional, una idea que ya en los años 30 resultaba seriamente discutible en virtud de una visión de país y de su articulación con la dinámica de una realidad moderna. Para ello se debía potenciar un programa de colonización agrícola que tendiese al establecimiento y a la permanencia de la población en las áreas rurales y que justamente cumpliría un triple propósito. En primer lugar, se buscaba frenar esa migración de las áreas rurales a la ciudad. En segundo

lugar, sin una reforma agraria y de las formas y objetivos de la explotación y de los medios de producción, tales asentamientos cumplían con el propósito de beneficiar y optimizar el orden establecido. Por último, era una forma de combatir la desocupación producida por la gran crisis del 30 y prevenir la amenaza de una crisis aun mayor.

En la cultura rioplatense o, si se quiere, en el contexto más amplio de nuestro país, no se produjo el proceso de transformación productivo y social vinculado a una pérdida de la “centralidad cultural”. Pensar en una modernidad incompleta es pensar en términos de una modernidad “buena” o heroica. No existe tal modernidad imperfecta sino una infinitud de modernidades en la que, dentro de una de ellas, una elite puede incorporar los términos de un repertorio o de una poética e identificarse con temas y representaciones en tanto emblemas de “lo nuevo”, sin haberse producido las transformaciones en el campo social y productivo que otra parte de aquellas tantas modernidades supone.

### **Modernismo y producción cultural. Variaciones de un tema rioplatense**

Las obras de Francisco Salamone en la Provincia de Buenos Aires fueron parte del programa de modernización sin reformas estructurales puesto en marcha por el gobierno conservador a mediados de los años 30. Más allá de eso, las intervenciones de Salamone pueden ser pensadas no solo como obras “en el paisaje” sino principalmente como “construcción de un paisaje”, la construcción de una red extensa sobre el territorio como expresión del proceso de modernización y de presencia estatal que se suponía para la época. Para ello, se implementaron una serie de programas que funcionaban como representación de lo institucional y de las demandas de “lo público”: municipalidades, mercados, cementerios, escuelas, plazas, equipamiento urbano y mataderos que se diseminaron por una cantidad de pueblos y ciudades. En algunos de estos programas, como las municipalidades o las escuelas, el peso de la tradición aportaba soluciones o tipologías ya comprobadas, al adoptar resoluciones formales o tipológicas que no presentaban ninguna revisión ni reformulación en los usos o las funciones, no proponían ninguna relación con nuevas formas del habitar o con una reelaboración de las maneras de pensar el espacio público. Esos programas no tuvieron ninguna intención ni propuesta transformadora, se limitaron a cumplir los cánones del trabajo, la enseñanza o la recreación, más allá de la búsqueda de un lenguaje. Podría decirse que las convenciones del programa fueron puestas a salvo al eliminar sus capacidades transformadoras o revolucionarias y que la revisión estuvo puesta en la forma y en el lenguaje. Estas transformaciones en el programa y sus capacidades contestatarias o diluyentes de los modos canónicos de lo social hubieran requerido de un sustrato ideológico del cual Salamone carecía, aunque no pueda decirse que se tratara de una operación de simple “cosmética”.

En el caso de los mataderos, no existían antecedentes en su concepción y se arrastraban las soluciones dadas por la costumbre en el tema, lo cual permitió inventar concepciones y resoluciones con un cierto grado de libertad. Esto se vio reflejado en los aportes formales y también en la organización de las tareas y en las relaciones con su contexto físico.

Se incorporaron normas de salubridad, lo cual se insertaba en el imaginario higienista de la tradición iluminista de nuevos programas de carácter social, público y productivo. Tales incorporaciones implicaban una mejora y cierta noción de progreso en los modos de habitar y de producción, aunque no dejaron de aludir a cierta fantasmagoría benjaminiana: una mejora

de las condiciones laborales, de higiene y salubridad productivas en las que no se modificaban las relaciones sociales del trabajo ni las características de la explotación rural, manteniendo y consolidando así la organización productiva y la noción de propiedad de acuerdo a la estructura jerárquica tradicional.

Salamone siguió los principios de la tradición compositiva, basados en la jerarquía, el equilibrio, la frontalidad, la simetría, la axialidad y la centralidad. En el caso de los mataderos, propuso una tipología con la que daba respuesta a dos cuestiones opuestas pero complementarias. Por un lado, cada resolución tipológica se acomodaba a las necesidades funcionales del programa, con lo cual podría decirse a priori que esas formas respondían al destino o a los usos requeridos. Pero por otro lado, la conformación tipológica y la estructura compositiva constituían claramente un procedimiento de combinación formal en sí mismo. Basándose en tales criterios compositivos, Salamone compuso unidades formales y elementos que se propusieron como una cuestión de forma, independiente del programa o de su destino, ya que ese repertorio obedecía a un concepto de forma que sirve para cualquier aplicación, dado por un conjunto de categorías y procedimientos determinados, los cuales pueden identificarse en ejemplos tales como los Mataderos de Tres Lomas, Balcarce o Azul, o en las Municipales de Lobería o Pellegrini, por citar tan solo unos pocos casos.

En este trabajo se reconoce el ascendente de la tradición iluminista de fines del siglo XVIII, desde Durand hasta Piranesi; Salamone, tal vez menos erudito, se ubica en un punto intermedio. No cristalizó el problema de la combinación compositiva como Durand, que lo llevaba a un "mecano" de partes totalmente neutro y vacío de significados, ajeno a todo programa o materialidad. Tampoco desestabilizó el criterio de composición, como hiciera Piranesi, al provocar su puesta en crisis mediante su total exacerbación y saturación. Salamone dejó a salvo las convenciones de la disciplina en términos de la forma en un juego equilibrado, casi "correcto", entre el canon y la innovación, al trasladar un mecanismo formal a un nuevo programa e introducir la contaminación.

Al mismo tiempo, su manipulación tipológica dio lugar a una casuística, a una serie de unidades formales basadas en un conjunto de elementos y reglas combinatorias limitadas en las cuales cada uno es irrepetible; una serie basada en la salvaguarda del principio y en la manipulación de la diferencia.

Este trabajo plantea una tensión entre dos polos bien definidos. En un extremo se ubica la singularidad expresiva de muchas de las obras de Salamone, una exaltación de los rasgos y de las cualidades formales propia de la obra singular, única, y que, por lo tanto, mantiene su carácter "aurático" respecto de la singularidad del autor y de los modos de producción y de recepción, como en el Matadero de Pringles. Pero en su otro extremo, estos objetos singulares, únicos, fueron pensados como parte de una serie, o al menos con la intención de que en su carácter de tipos repitieran soluciones con una vocación de universalidad. Esta relación entre singularidad y repetición ya era una problemática que atravesaba la cultura moderna y sus expresiones artísticas con obras que preservaban su condición singular y única en tanto objetos creados de acuerdo a un modo de producción aurático pero que a su vez incorporaban el uso de materiales o procedimientos tomados de los medios industriales de repetición o de los medios de comunicación. Sin embargo, mientras en otras disciplinas –el cine o las artes plásticas– la cuestión encontraba otros caminos y articulaciones, en la arquitectura se llevaba a un debate absurdo o "reductivo", en donde singularidad y repetición se convertían en términos no solo opuestos sino irreconciliables, todo esto sobrealimentado a la vez por una historiografía tendenciosa.

En el caso de Salamone, estas articulaciones entre singularidad y repetición se hallaban dadas por la herencia academicista, por los referentes culturales y por ese filón de lo moderno que no renegaba de una acentuación de la cualidad expresiva. Su formación academicista, las influencias de las relaciones entre “tradicición” y “modernidad”, del Art Déco o la herencia de la tradición monumentalista italiana se encontraban atravesadas por una búsqueda singular sobre las capacidades expresivas de la forma y del lenguaje: cruces, yuxtaposiciones o superposiciones dadas por una poética personal y por las relaciones entre tradición e innovación en el tejido social, productivo y cultural del momento. Ejemplo de ello pueden ser la Municipalidad de Guaminí o la (ya mencionada) de Lobería.

La singularidad preservaba al objeto de su reproducción como mercancía, lo mismo que la idea de erigir monumentos que celebraran el ciclo modernizador. Aquí, la singularidad del monumento y su origen “cultural” actuaban junto a un momento cualificado de la forma como medio de escape al proceso de cosificación. Aun bajo la forma de producción, circulación y consumo capitalista, el momento de la forma podía funcionar como un factor emancipador en su dimensión negativa o al menos de denuncia en su acepción afirmativa. En el caso de Salamone, estas articulaciones entre singularidad y repetición no pueden ser separadas de la tensión existente entre el dinamismo, la ascensión y una visión de futuro por un lado y las componentes tradicionales de jerarquía, símbolo, alegoría o centralidad por el otro, casi a la manera de un Retrofuturismo. Por lo hasta aquí señalado, no coincidimos con el juicio de Longoni, quien califica a las composiciones de Salamone como una “rémora académica” que debilitaría su modernidad (Longoni et ál, 1998-1999), ni con una reductiva visión de lo moderno en cuanto esa modernidad en Salamone se remitiría a que las formas responden a la función. Esto significaría desconocer las ya trilladas relaciones entre “tradicición” y “modernidad” y la presencia de principios compositivos en figuras tan insignes de lo moderno como Le Corbusier, Mies, Mendelsohn o Loos. Por lo tanto, no podríamos decir que existe una rémora academicista en Salamone que debilitaría su modernidad, sino una relación entre tradición y modernidad que reconoce una extensa genealogía.

Otros autores han planteado que en las búsquedas formales de Salamone podría encontrarse una desarticulación de elementos o lo que podría llamarse una “descomposición” de la forma en sus elementos o partes constitutivas (Liernur, 2004). Pero esta operación no alcanza a una descomposición real de la forma convencional. La misma queda a salvo como entidad reconocible en tanto totalidad o unidad cerrada. De ahí que las operaciones formales de Salamone no puedan reconocerse como una “configuración” –en los términos en que lo plantearon el Neoplasticismo o el Constructivismo, Rietveld, Melnikov o Moholy-Nagy– sino que se mantengan dentro del concepto de “composición”, en el que no existen las transformaciones superadoras del criterio de forma, no hay crisis respecto de los criterios de verdad, conveniencia e integridad equilibrada en su concepción y recepción; no existe el conflicto que va a plantear el “montaje”.

La forma en Salamone responde a criterios tradicionales y elude todo conflicto; se refugia en una estructura convencional y plantea una cierta renovación del repertorio lingüístico pero conservando la estructura profunda, como en el matadero y la Municipalidad de Guaminí. Sin embargo, este refugiarse en una esencia de la disciplina –dictada por una histórica continuidad entre Clasicismo y Racionalismo– va a revelarse a la postre como un intento vano. Aun sin quererlo, Salamone terminaría denunciando el conflicto, el choque de miradas. Tales conflictos han atravesado todo el arco de lo moderno y se han expresado en las dialécticas

y tensiones entre figuración y abstracción, singularidad y repetición, forma y técnica, o entre subjetividad y objetividad.

¿Puede decirse que lo moderno se reduce a una “esencialización” en la expresión, a una adscripción a un código lingüístico basado en la abstracción, o en realidad existe también toda una constelación de experiencias y vocaciones que la modernidad técnico-abstracta y sus panegíricos historiográficos se encargaron de silenciar? ¿No ha existido toda una modernidad basada en la exaltación de los rasgos expresivos, en los contrastes, en la fantasía o en una componente poética –entendida tal poética en tanto distancia o salto–, que no reconoce la hegemonía racionalista y propone una forma de conocimiento y de construcción alternativa de la realidad, el impresionar los sentidos, el asombro, la meditación por medio de la emoción o la complejidad en la concepción? Existe en Salamone un aspecto paradójico ya que, si bien puede hablarse de una arquitectura “elementarista” y cuyas partes son reducidas a una esencia, a una “esencialización” de tales elementos, al mismo tiempo se propone una profusión expresiva y una exaltación de los rasgos construidos a partir de esa primera reducción. La forma se ha descompuesto para reintegrarse en una nueva totalidad profusa.

Dejando de lado toda cuestión estilística, el lenguaje desplegado por Salamone es eminentemente moderno en su condición de “heterogeneidad”. La forma y el lenguaje no reconocen una pureza de genealogía sino que surgen de un “sincretismo”, de una serie de yuxtaposiciones y superposiciones espaciales y temporales: Iluminismo, Academicismo, Art Déco, Futurismo, Modernismo centroeuropeo, Constructivismo, Retrofuturismo, Expresionismo y Monumentalidad italiana. Esta diversidad de genealogías rechaza la cuestión de estilo o de una transparencia del lenguaje, desestabiliza todo canon a manos de la mezcla y de una creatividad personal sin ninguna “unidad” estilística. El sincretismo de Salamone se opone así al modelo de otros modernos en los que la arquitectura es el lugar de la esencia, de un espíritu de autenticidad. En Salamone, la mezcla constituye la contracara de aquellos otros Modernismos –como los de Prebisch, Vilar u Ocampo– que propusieron una pureza de formas y de lenguaje como discurso homogeneizante frente a lo que entendían como una heterogeneidad caótica producida por el aluvión inmigratorio.

Junto a la fantasía y a su alto grado de expresividad, las formas y los lenguajes de Salamone se vinculan con los imaginarios y las cualidades de lo urbano. Así, puso en evidencia una fuerte presencia de arquitecturas que ya eran decididamente metropolitanas, propias de un sistema de producción simbólico y material de las modernidades urbanas, de las sociedades de masas o de los medios masivos, lo cual no deja de ser paradójico en relación a su inserción rural.

Del mismo modo en que lo hiciera una parte del Constructivismo –aunque con contenidos absolutamente diferentes–, el lenguaje de Salamone posee un referente técnico; su estética está basada en una expresión de lo constructivo y de la técnica como posibilidad de forma. Pero si en el Constructivismo las relaciones entre técnica, forma y expresión se imbuían de la desestabilización y ruptura de la disciplina y de lo social más extremas, en Salamone la expresión de la técnica se constituye en su “estetización”, en metáfora de la técnica. En el Constructivismo, la teoría formalista y la invención tecnológica fueron la base para una innovación técnica y formal, para su expresión y para la creación de nuevas categorías y procedimientos: montaje, collage, dislocación, fragmentación. En Salamone, las relaciones entre forma, técnica y expresión no llevan a tal criterio superador y desestabilizador; están atravesadas por la presencia de la tradición y de otros núcleos teóricos. En su caso, se trata

de una “representación” de la técnica, de la metáfora de algunas de sus cualidades como el dinamismo, el movimiento o la elevación.

¿Qué otra cosa que una representación de esas cualidades es el revoque que unifica las obras y les otorga esa “apariencia” de forma acabada, unitaria, homogénea en su percepción? ¿No cumple acaso el revoque una función de representación de esas cualidades de lo moderno al ocultar los medios tradicionales y artesanales de construcción con los que en realidad es ejecutada la obra? El Constructivismo “construye” tales cualidades; Salamone las “representa”. El Constructivismo trabaja las relaciones entre forma, técnica y expresión en base a la colisión y la heterogeneidad; Salamone reintegra la diversidad de genealogías en una unidad equilibrada. En el Constructivismo, la forma surge como proceso constructivo; en Salamone, es una figura *a priori*.

No obstante, Salamone intenta plantear una fusión entre imaginación y ciencia al crear un lugar en el que la técnica no implique la reducción y la simplificación de los componentes, procedimientos y su silencio expresivo a manos de la reproducción seriada, sino que mantiene una cierta concepción aurática en los vínculos entre forma, material y expresión, y en aquella tensión entre singularidad expresiva y repetición.

Por otra parte, la presencia de la tradición en Salamone no se limita a los dispositivos tipológicos o compositivos del Iluminismo y del Academicismo, sino que existe también una influencia de la tradición italiana basada en la monumentalidad, la clasicidad y la retórica. Estas características han sido una constante en la arquitectura italiana y ni siquiera el fulgor ígneo del Futurismo arquitectónico se vio plenamente exento de ellas.

La influencia del Futurismo también se hace presente en Salamone, pero en este caso se plantea una nueva paradoja, ya que parece tratarse más de un Futurismo vuelto hacia el pasado, de un Retrofuturismo, de un futuro preñado de un arcaísmo de origen ya que las propias imágenes arquitectónicas de Salamone parecen cristalizar un tiempo perdido que resulta vano revivir. A diferencia de las imágenes futuristas dotadas de una imaginación anticipatoria propias de una película como *Lo que vendrá*<sup>2</sup>, en las obras de Salamone no hay anticipación. Mucho menos la concepción vanguardista del Futurismo y su culto a la máquina, la velocidad, el ruido o la guerra.

Paralelamente, encontramos en Salamone la presencia de la alegoría y del monumentalismo. Su relación se puede encontrar en varios ejemplos contemporáneos, sobre todo en aquellos propios de la expresión de un poder político: en el Monumentalismo soviético, en el nazismo o en el fascismo italiano. Tal relación inmediata entre poder político y expresión, esa apelación a la alegoría y por lo tanto a la tradición, paradójicamente se hizo invocando el cambio, la transformación y aun a la revolución; nuevamente, un acto fundacional hacia el futuro desde un regreso al pasado, en este caso decididamente mítico por cuanto todo aquello que de mítico posee la figura alegórica.

Sin embargo, en el caso de Salamone, la alegoría se circunscribe al programa de los cementerios, con lo cual una figura tradicional no alude a una posibilidad de futuro –en tanto gesta transformadora– sino a un programa y a temas tradicionales como la muerte y la trascendencia. Más aun, la figura alegórica aparece en los portales de los cementerios (como los de Azul y Saldungaray) como una puerta entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Aquí, la alegoría política se ha transformado en alegoría religiosa y la operación no deja de ser notable. Salamone sustituye la idea del pórtico tradicional de los cementerios –resuelta en la severidad para la ocasión del dórico o en un “estilo” que dé cuenta de la cultura propia en el

caso de los cementerios pertenecientes a alguna colectividad nacional— por la de un portal en el que se han trasladado al acceso figuras extraídas de la lápida o de la bóveda. No era extraña la presencia de estas “figuratividades” en la ciudad de los muertos y Salamone, en todo caso, produce una traslación de un lugar a otro. Lo notable es la operación de extrañamiento que ocurre en tal traslado, dada por el inmenso cambio de escala y por el gigantismo de las figuras, que dejan la escala de la tumba para pasar a la de todo el conjunto; una apelación a la tradición, en la figura de la alegoría, que se realiza por medio de una operación eminentemente moderna como el extrañamiento.

En Salamone, las relaciones entre forma y símbolo y su función propagandística no podían escindirse del programa político del gobierno conservador. Para ello, el repertorio academicista era sustituido por un nuevo léxico que acusaría el proceso de modernización “parcial” que el gobierno intentaba implantar. Las modernidades locales, en su propia concepción contradictoria y “aporística”, permitirían a un grupo o elite recoger los términos de un repertorio identificado con temas y representaciones en tanto “emblemas de lo nuevo” pero sin que se produjeran las transformaciones y rupturas en el campo social, productivo y cultural. Pero esto, como ya se ha dicho, no constituía una “Modernidad incompleta” sino una de las tantas formas de lo moderno, en este caso, de lo que podría llamarse una “Modernidad sin modernización”. El supuesto contenido liberador de lo moderno es solo una de sus componentes y la asociación lineal entre arquitectura moderna y democracia o emancipación es tan solo una de las posibles interpretaciones acuñada por cierta historiografía. En tanto no existe una relación unidimensional entre forma e ideología o ética y estética, la arquitectura moderna también ha de poder vincularse con el autoritarismo —como en el caso de los vínculos entre Terragni y el fascismo de Mussolini— o con una elite o un contexto que los acuñe también como una identificación propia: en nuestro caso, el camino de autocelebración de las elites agrarias tradicionales y del régimen conservador.

Tales formas y lenguajes podían asumir una representación de las necesidades de autocelebración de la elite o de las instituciones como poder del Estado, en un momento en que elite y Estado coincidían, en este caso de Salamone, sin aquel vector homogeneizador antes mencionado.

### **Salamone y la construcción de un paisaje**

El programa político suscripto por Salamone tenía un sentido claramente “antiurbano”, ya que se trataba de contrarrestar el flujo migratorio hacia la ciudad y potenciar y consolidar la radicación rural al proveer de infraestructura y mejoras al interior de la provincia. Lo paradójico es que este modelo anti-urbano se llevara adelante justamente por medio de una arquitectura “metropolitana”. Puede parecer que esta paradoja encierra una contradicción, algo llamativo en el traslado extrañado de la ciudad al mundo rural por parte de Salamone, pero no hay que olvidar el carácter universalista que pretendía la Modernidad y el rol del Modernismo en el progresivo proceso de “artificialización” total del ambiente. Por otra parte, esto no era nuevo: independientemente de las insalvables diferencias de contexto, ya había sido propuesto por los imaginarios de los constructivistas rusos en los que la imagen tecnológica, con sus contenidos de innovación, podía aplicarse en las ubicaciones rurales como parte el programa de modernización de extensas regiones de la URSS. En aquellos idearios



del programa soviético, la tecnología y el proceso de transformación radical preveían una asociación sin fisuras ni contradicciones entre los mundos moderno y rural, no obstante, en la práctica, esto fuese discutible.

Se ha dicho que en el caso de Salamone este proceso de transformación no existió, y que sus contaminaciones entre tradición y modernidad le otorgaron un cariz particular. No obstante sus intervenciones, que intentaran aparecer como proclamas de futuro en plena llanura, no dejan de tener, en su contaminación, un sentido teatral y efectista, casi dramático. Esto reafirma la fusión entre técnica e imaginación, o entre razón y persuasión, en la creatividad radicada en la manera de combinar genealogías, formas y contenidos, y en el efecto persuasivo de estar “construyendo” un paisaje. A partir del traslado de un lenguaje eminentemente urbano al universo rural, a partir de ese extrañamiento, es que se da cuenta de una acción más próxima a la “impostación” que a un proceso de desarrollo natural en el cometido de hacer irrumpir la modernidad en el interior, en los pequeños pueblos y ciudades.

Así, las intervenciones de Salamone dan cuenta de tres nociones de escala: la escala del objeto, la escala simbólica de su sistema de representación político y la escala del territorio. Más allá de la escala inmediata del objeto, las obras de Salamone señalan un área de influencia territorial, una presencia en el territorio que implica los alcances de una acción para el “desarrollo regional” y la impronta de lo moderno como declaración simbólica y fáctica, y que por ende conlleva la intención de “construir un paisaje”. Si bien las obras de Salamone se presentan como objetos *en* el paisaje, a su vez exponen la vocación de construir un paisaje nuevo, moderno y también futuro, que puede surgir de la articulación de unas geórgicas pampeanas y lo artificial, y aun hacerse insólito, quimérico.

No cabe duda de que Salamone era consciente y participe de este proceso de “artificialización” del mundo natural, de esta acción de colonización del territorio y de su respectiva construcción de un paisaje a partir de intervenciones que proponían no solo una presencia sino también un futuro en el cual se darían las respuestas necesarias a las demandas de progreso y de bienestar. Y tal vez esto constituya la verdadera paradoja. Tales presencias eran hitos de un futuro por venir pero que finalmente nunca llegaría. Son así “vestigios” de un futuro no cumplido, la avanzada hacia un nuevo horizonte, emblemas lanzados a un porvenir promisorio pero que en realidad provenían de un mito; vestigios paradójicos de futuro que se revelarían arcaizantes. Hoy los contemplamos con asombro o perplejidad, nos impacta su presencia extraña, más aun, “extrañada”, arrancada, insólita, quimérica, desacomodada. En algunos casos, vuelven a construir un paisaje, pero ahora un paisaje irreal o heterotópico ya que denuncian los encuentros extraños, las presencias inquietantes, el lugar de reunión de dos dimensiones irreconciliables, tal vez siniestras<sup>3</sup>. El extrañamiento del gigantismo de las alegorías, las torres enhiestas, la sordidez del abandono y de lo incumplido, un reloj que señala el vacío y un tiempo metafísico. Naves encalladas en el espejo de la pampa. Hoy se nos aparecen como mudos vestigios, espectros de piedra de lo que Benjamin<sup>4</sup> llamara una “ur-modernidad”, o expresiones de la fantasmagoría, que también es parte de lo moderno.

Las obras de Salamone no fueron el telón de fondo pasivo, inmóvil, sobre el cual se representaban las acciones de lo moderno, sino que, aun en su regresividad, se constituían en elementos activos en la construcción de esa acción, eran actores partícipes en movimiento. ¿Es posible, tal como se pregunta Damisch, percibir hoy, en esos mudos testigos, la vida de entonces?: “¿Existen fantasmas de la acción?... ¿fantasmas de nuestras acciones pasadas? Los minutos vividos, ¿no dejan huellas concretas sobre el aire y sobre la tierra?” ([2001] 2008:168).

Y, ¿es posible, entonces, que las acciones que allí tuvieron lugar en su tiempo hayan dejado en los muros de la arquitectura huellas que aún hoy podamos percibir? ¿Qué perfume, tal como diría Tafuri, es el que se puede arrancar de la historia?

Estas presencias, hoy fantasmales, reverberan quedamente en su condición de choque, como en los paisajes metafísicos de De Chirico o de Carrá porque en ese paisaje hoy fantasmal se produce una reunión inquietante entre lo extraño y lo familiar que es producto de la manipulación sobre los objetos o las situaciones que son, en principio, comunes y cotidianas. Lo que resulta misterioso o inquietante, en realidad, es el hecho de esa reunión, el espacio de ese encuentro entre lo familiar y lo extraño, que coincide con esa definición de *unheimlich* –lo siniestro– que diera Freud: “Lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta a las cosas conocidas o familiares desde tiempo atrás...*unheimlich* es todo aquello que debería haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado” ([1919] 1974:2483).

Lo que hoy nos ha quedado es un paisaje de despojos de una cultura incumplida. Objetos ahora inútiles, flotantes en un vacío en el que no existen relaciones, en el que el sujeto no ha podido o ya no puede educarse. Lo que se ve tan solo puede ser mostrado en el silencio terrible de esa frontera de lo que fue real y ahora es extraño; se exhiben despojos de lo que ya no es o todavía no es. Lo que hace siniestro ese encuentro es, en definitiva, el incumplimiento de la promesa de una Modernidad que nos cambiaría y mejoraría, la cancelación de un programa del cual quedan solo ruinas, los fragmentos ante los cuales se ve suspendido el Ángel de la Historia de Benjamin.

Ese encuentro entre dos dimensiones opuestas, de alguna manera irreconciliables, es doble. Por un lado, se trata de la inquietud y del misterio producto de la reunión de la inmensidad sublime del paisaje pampeano, de la soledad de su vértigo horizontal que se rehúsa a ser colonizado, y del objeto que se exhibe como declaración de cultura, presencia del dominio imposible de cumplir pero que la Modernidad no podrá dejar afanosamente de perseguir. Por el otro lado, esa otra inquietud que nos acomete al ser testigos de que lo que también se reúne son esos objetos que fueron parte de una vida cotidiana, de un mundo dado por su uso y su apropiación, y la pérdida definitiva de ese valor de uso. En su origen, los objetos-obras tenían un valor “verdadero”, una cualidad concreta, tangible, real. Era el valor de uso de esos objetos lo que los hacía auténticos, sus posibilidades de apropiación por pertenecer a un mundo cotidiano, a un imaginario de realización, su “utilidad” práctica y simbólica.

Es muy profunda la impresión que nos producen los muebles abandonados en parajes desiertos, en medio de la naturaleza infinita. Imaginarnos un sillón, un diván, sillas agrupadas en una planicie griega, desierta y llena de ruinas, o en las praderas sin tradición de la lejana América (De Chirico, [1927] 1979: 285)

Ahora, esos objetos, al estar abandonados, se han desprendido de ese valor de apropiación, han perdido su conexión con la vida, se han hecho mudos, silenciosos, han perdido su sentido. Los objetos, al perder su valor de uso, su sentido, en su abandono, se vuelven mercancía. Nadie se apropia de ellos ni les da un valor afectivo, propio, cotidiano, humano. Quedan en suspenso, como la mercancía en la abstracción del mercado; nada resulta tan impersonal, tan despojado de contenido, de afecto, que la mercancía en la neutralidad anónima del mercado. Desnudan en su abandono todas las fantasmagorías, las promesas “irrealizadas”, su realización elusiva y las falsificaciones de las que también está hecha la Modernidad. Quedan investidos de la más profunda soledad: ese momento en que se convierten en mercancía. Pero esa suspensión que los objetos han sufrido significa que su espacio y su tiempo también han dejado de ser concretos: su lugar y su instante se alargan en una equivalencia infinita, se hacen abstractos.

Esas relaciones lógicas que abandonan de repente a los objetos solo pueden tener un origen: el valor de uso de cada uno de ellos. Despojados de su valor, los objetos dejan también el tiempo y el espacio concretos en el que, hasta ahora, nos pertenecían. El vacío, la soledad, el silencio del que habla De Chirico, no son sino la consecuencia de descubrir el hechizo de tal enajenación.

Aquel programa de modernización y progreso ocupa el lugar de una razón cuyo orden, cuyo poder, está necesariamente falsificado, incumplido. Todo aquello que la inteligencia y la racionalidad se ocupan de ordenar, establecer, metabolizar, redimir, ante las irredentas aporías de lo moderno: la tensión entre la pretensión de eternidad –la utopía– y la verificación del instante –el fragmento–. Esa razón que llama a una totalidad incumplida, cuya reconstrucción siempre es subjetiva, asaz frustrante. Utopía. Nostalgia. Silencio. En los intentos de comprensión-superación de esa trágica aporía –el deseo de lo acabado y el reconocimiento de la falsedad de su armonía– tal vez se encuentre el interminable trabajo de la historia.

## NOTAS

- 1 De todos modos, resulta relevante que en los últimos años se hayan revisado, en gran número de trabajos, las relaciones superficiales y unidimensionales entre arquitectura e ideología entre los años 30 y 40 en nuestro país.
- 2 *Lo que vendrá (Things to come)*: película de William Cameron Menzies y Vincent Korda de 1936.
- 3 Nos referimos al concepto de "lo siniestro" de acuerdo a la acepción planteada por Freud en su texto "Das Unheimliche" (Freud, 1919).
- 4 El concepto de "ur-modernidad" ha sido tomado de aquel planteado por Benjamin en su obra *Libro de Los Pasajes* (Benjamin, 1982).

## REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Benjamin, W. ([1982] 2005). *Libro de los Pasajes* (L. Fernández Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero, Trads.). Madrid, España: Akal.
- Damisch, H. ([2001] 2008). *El Desnivel: La fotografía puesta a prueba*. (V. Goldstein, Trad.). Buenos Aires, Argentina: La Marca Editora.
- De Chirico, G. ([1927] 1979). *Statues, meubles et généraux*. En AA.VV, *La Pittura Metafísica*. Venecia, Italia: Neri Pozza.
- Freud, S. ([1919] 1974). Lo Siniestro. En *Obras Completas*, Vol. VIII. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- Liernur, J. (2004). Salamone, Francisco. En AA.VV. *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Vol. S-Z. Buenos Aires, Argentina: Clarín - AGEA.
- Longoni, R., Quinteros, G., Molteni, J., Álvarez, K. y Bevilacqua, M. (1998 -1999). La Modernidad en la pampa bonaerense: Los edificios para mataderos municipales de Francisco Salamone. *Anales del IAA N° 33-34*.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arbide, D. (2003). Una arquitectura de los márgenes: Reconsideración de la obra de Francisco Salamone. *Revista Summa* 63, 104.
- Forn, J. (Junio 2002). Salamone. *Diario Página 12*, Suplemento Radar.
- Longoni, R., Molteni, J. (2004). *Francisco Salamone: Sus obras municipales y la identidad bonaerense*. La Plata, Argentina: Instituto Cultural Gobierno de la Provincia de Buenos Aires.
- Novacovsky, A. (Comp.) (2001). *Francisco Salamone en la Provincia de Buenos Aires*. Tomo 1: *Reconocimiento patrimonial de sus obras* y Tomo 2: *Gestión patrimonial de sus obras*. Mar del Plata, Argentina: Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño (UNMdP).
- Sabugo, M. (1998). Francisco Salamone. *Revista Summa* 29.
- Walter, A. y Fornari, A. (2006). Estudio compositivo-geométrico de la obra de Salamone. *Actas de las III Jornadas de Proyectos de Investigación*. La Plata, Argentina: Facultad de Arquitectura y Urbanismo (UNLP).

**Luis Andrés Del Valle**

Arquitecto, UBA. Especialista en Historia y Crítica de la Arquitectura y el Urbanismo, CEHCAU/UBA. Profesor Adjunto de Teoría de la Arquitectura y de Historia de la Arquitectura en la FADU/UBA. Profesor en las Universidades de Belgrano (UB) y de Palermo (UP). Autor de capítulos de libros y numerosos artículos.

Centro Grupo de Estudios "Amancio Williams"

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires

Calle Intendente Güiraldes 2160 - Pabellón III - Piso 4°

Ciudad Universitaria, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina

[luisdelvalle03@hotmail.com](mailto:luisdelvalle03@hotmail.com)