

# DE LA CARACTERIZACIÓN A LA NEUTRALIDAD. APUNTES SOBRE LA EMERGENCIA DEL RACIONALISMO EN LA ARQUITECTURA ARGENTINA

NORBERTO FEAL

El 6 de septiembre de 1930, un golpe de estado al mando del general Uriburu, derroca al entonces presidente Hipólito Yrigoyen. El radicalismo ocupaba el poder político argentino desde 1916, cuando el propio Yrigoyen gana las primeras elecciones realizadas de acuerdo a la ley 8871, conocida como Sáenz Peña, de 1912, que establece el voto universal, secreto y obligatorio. El año 1880 había marcado el afianzamiento de las políticas liberales en manos de la clase hegemónica vinculada económicamente a la producción agropecuaria y a la posesión de la tierra, sobre todo en la pampa húmeda. *"El ochenta es el momento testigo de esa transformación centralizadora y monolítica con que se altera, definitivamente, la patria vieja de los caudillos y los próceres, la nación mancomunada y dividida de provincianos y porteños"* (Sánchez Sorondo, 1987). Julio Argentino Roca en la presidencia va a federalizar Buenos Aires, que iniciará entonces el proceso de modernización urbana y arquitectónica que anclado en el eclecticismo histórico del gusto francés va a consolidar la ciudad cosmopolita.

Apenas diez años después, con la Revolución del Parque, ocurrida en 1890, este sistema político y cultural comienza a mostrar sus fracturas, inaugurándose un largo proceso de revueltas destinadas a ampliar la participación democrática. La política inmigratoria nacional, iniciada en tiempos de Sarmiento, contiene el germen de la superación de la clase política tradicional que implica la aparición del partido radical. Efectivamente la composición del radicalismo va a descansar en el aporte inmigratorio que ya hacia fines del siglo XIX, a través de la práctica del comercio y la incipiente industria va a ver consolidada su estructura económica, insertándose cabalmente en el horizonte social porteño, configurando un nuevo estrato, que junto a sectores de la pequeña producción agropecuaria y profesional, será caracterizado como clase media; clase que va a encontrar

en el radicalismo su legitimación política, y en la formación universitaria, la social y cultural. De su seno van a surgir aquellas personalidades destinadas a estructurar la cultura moderna nacional. Son las ocasiones en que "*la emergencia de una nueva estructura del sentir se relaciona mejor con el nacimiento de una clase*" (Williams, 1980). Asimismo, esta nueva clase va a buscar la expresión de una arquitectura representativa, alejada del eclecticismo historicista francés, enlazado tradicionalmente al gusto de la clase alta.

La primera intención en la dirección hacia una forma de producción arquitectónica representativa del sentir de la clase media, será dada por la incorporación y utilización de las llamadas reacciones antiacadémicas europeas, ligadas a las manifestaciones del Arte Nuevo. Relacionadas al origen del comitente, van a mantener idéntico programa al desarrollado por la clase alta: la importación de arquitectos europeos. La opción resultaba probable, ya que las formas del arte nuevo se muestran intensamente diferenciadas de aquellas provenientes del historicismo francés, corriéndose la arquitectura hacia la neutralización de la representación historicista, y preparándose la sensibilidad urbana a la aceptación de modelos no académicos. Surgen de esta manera las versiones locales de las formas de la reacción antiacadémica.

Si bien Julián García Núñez había nacido en Buenos Aires, sus estudios en Barcelona, bajo la dirección de Lluís Domènech y Montañer, lo van a acercar a la sensibilidad del modernismo catalán y el gusto de una clientela de origen español. Su primera obra, las tiendas San Miguel, de 1900, responde a la pauta ecléctica, pero a partir del proyecto para el Hospital Español, de 1906, su obra se va a expresar exactamente dentro de los lineamientos de la forma españolizante del arte nuevo, introducida por primera vez en Buenos Aires.

La vertiente italiana va a estar representada ampliamente a través de la obra de arquitectos como Francisco Gianotti (Caride, 1997), Gino Aloisi, Fausto di Baco y sobre todo por Virginio Colombo (Aliata, 1997) y Mario Palanti, quien justamente va a superar el contorno del *liberty* a fuerza de imaginación de orientación fantástica, en el proyecto para el edificio Barolo. Luis Massue y Juan Kronfuss van a representar las maneras del *art nouveau* y del modernismo danubiano respectivamente. Es de notar que arquitectos incluidos en el proyecto académico como Alejandro Christophersen y Eduardo Le Monnier van a realizar algunos edificios dentro de la estética nueva como es la sede para el Yacht Club de Buenos Aires, proyectada por Le Monnier. Esta forma de reacción al modelo

formal e institucional, importada desde Europa, y que continúa de alguna manera la tradición académica porteña, va a resultar rápidamente insuficiente en tanto reacción.

La ruptura más radical se va a dar desde las formas del *art decó* y del neocolonial. El *art decó* va a resultar una expresión de difusión sumamente popular sustentada desde varias áreas del diseño. El cine, la gráfica y el diseño industrial y de mobiliario van a afectarse de la expresión geometrizable del *art decó*, especialmente en su vertiente norteamericana – primera influencia estilística gestada y expandida dentro del continente americano- a la vez que van a ser el vehículo de su propagación. Los artistas del *art decó* van a explorar un repertorio formal, algunos de cuyos elementos provienen de la arquitectura precolombina, que va a producir efectos tanto en la arquitectura comercial, como en la vivienda, y sobre todo en el edificio en altura, cuya naturaleza se va a plegar tan bien a los nuevos requerimientos urbanos de Buenos Aires. En todos estos casos se va a editar una imagen cargada de modernidad, vinculada al imaginario cinematográfico.

Tres arquitectos van a sobrepasar de distintas maneras la pauta *decó*. Me refiero a Andrés Kalnay, Francisco Salamone y Alejandro Virasoro. Andrés Kalnay, en sus obras más relacionadas con la forma *decó*, ya presenta la característica profusión ornamental que va a encontrar su punto de equilibrio en el Munich de Costanera Sur, donde yuxtapone al molde *decó* los efectos de la proyección imaginativa, desbordándolo hacia otras consecuencias, expresión repetida en algunas de las viviendas que proyecta por esa misma época.

Francisco Salamone opera también con efectos de yuxtaposición, agregando formas del repertorio del racionalismo blando; y en Alejandro Virasoro (Martini y Peña, 1968), el gusto *decó* va a llegar a expresiones de máxima eficacia dentro de sus posibilidades estéticas constituidas en base a la reducción geométrica de la figura del cuadrado; y justamente va a ser esta reducción geométrica el vehículo que va a llevar el proyecto de Virasoro a los bordes del racionalismo.

En 1908 Ricardo Rojas publica *La Restauración Nacionalista*, texto que inaugura la rearticulación de la cultura nacional desde la apertura al estudio de la historia argentina y americana previas a los movimientos independentistas originados en el mayo del año 10, y aun al proceso iniciado con la conquista. Efectivamente va a ser Rojas quien aporte la reflexión sobre los orígenes precolombinos e hispánicos de la construcción de la cultura histórica. Es el momento en que la historia va a buscar los nexos con una forma cultural

anterior al hiato impuesto por la tabla rasa operada por el desarrollo positivista desde los orígenes republicanos.

En el campo de la arquitectura va a resultar crucial la aparición del libro de Juan Kronfuss sobre la arquitectura colonial argentina, que al echar luz sobre el valor arquitectónico de las piezas coloniales, impulsa y organiza la aparición del neocolonial como forma particular de la producción arquitectónica.

Los más destacados arquitectos del impulso neocolonial van a ser Angel Guido en Rosario y Martín Noel en Buenos Aires (Gutiérrez, 1995 y Noel, 1923). El neocolonial se despliega en tres períodos diferenciados. Un primer momento donde los modelos de referencia van a ser las arquitecturas españolas, especialmente -pero no de manera excluyente- la de la región sur de la península y los ejemplos tomados de la producción barroca americana más prestigiosa; la de México, y sobre todo las de Perú y Bolivia. Es así que el producto neocolonial, va a poner en funcionamiento el proceso de renovación y modernización de la arquitectura argentina. Tanto la vivienda como el edificio público van a resultar de un proceso de refuncionalización del programa arquitectónico. En el caso de la vivienda, este proceso se verifica en el abandono del tipo del *petit hotel*, con la correspondiente extremada complejidad de uso entrampada en la severa geometría de sus fachadas. El neocolonial, por un lado, abre el juego volumétrico que va a acercar sus productos a la sensibilidad pintoresquista, y por otro, plasma ideas novedosas y modernas de la domesticidad. La casa neocolonial, más allá de su prefiguración estrictamente estilística, y aun en sus ejemplos de mayores dimensiones y complejidad operativa va a construir un sencillismo correlato del abandono de las complejas formas de la domesticidad que había impuesto la cultura ochentista.

La segunda fase del neocolonial viene dada por el rescate de las formas prerrevolucionarias de la arquitectura realizada en el territorio rioplatense. De este orden participa Alejandro Bustillo (Ramos, 1995) con sus obras para los cascos de las estancias "La Azucena" y "La Cascada", y también en su propia casa en Los Plátanos, de 1931, y en "La Bicoca", donde justamente corre el límite de la aceptación del modelo colonial, incluyendo tipologías hasta ese momento desprestigiadas como son los ejemplos virreinales y postrevolucionarios de la arquitectura popular rural porteña, a los cuales va a aplicar el principio reduccionista que caracteriza su obra, y que tan bien se adapta a dichos

modelos, impregnados de la estética clásica introducida en Buenos Aires por el arquitecto Andrea Bianchi hacia 1722.

El tercer momento corresponde a la redacción del reglamento neocolonial moderno que va a permitir concretar una tipología formal con posibilidad de estandarización constructiva y actualización funcional. Este modelo va a resultar de uso casi obligatorio en la arquitectura residencial realizada desde el estado peronista. El ciclo neocolonial no parece cerrarse, ya que justamente a la estabilización del modelo hispanocriollo del peronismo parece concurrir la germinación del casablanquismo.

Antonio Vilar inicia su producción arquitectónica alrededor del año 1914, en la ciudad de La Plata, con la proyección de viviendas y la sede del Club Español dentro del proyecto neocolonial (Scarone, 1970). En 1926, junto a su hermano Carlos, gana el concurso para el edificio del Banco Popular Argentino. Este edificio resultará emblemático en cuanto articula la primera producción neocolonial de Vilar con su futura obra moderna ortodoxa, y va, de alguna manera, a recorrer el último tramo que enlaza la modernización de los tipos arquitectónicos que implican las arquitecturas *decó* y neocolonial, con la cristalización del racionalismo ortodoxo vinculado a las vanguardias europeas, especialmente la alemana.

Antonio Vilar, de la misma manera que Birabén y Lacalle Alonso y Bartolomé Repetto, resultan el ejemplo del deslizamiento desde el neocolonial a la práctica proyectual moderna, para constituirse en los más acabados representantes del racionalismo ortodoxo de los años que van desde 1930 hasta los primeros 40. Entonces, el momento cultural de renovación va a configurarse en el molde moderno del Banco Popular Argentino, proyectado por Antonio y Carlos Vilar en 1926, de la particular casa proyectada por Alejandro Bustillo para Victoria Ocampo en 1928 y del edificio de Ugarteche y Libertador de 1929, de Antonio Vilar.

Para el Banco Popular Argentino, en la esquina de las calles Perón y Florida, los Vilar proponen un edificio de oficinas de concepción funcionalista que se expresa en la caja neutra a la manera de los edificios comerciales norteamericanos, articulada con el basamento de piedra y el ático en *loggia* cubierta por un tejado y rematada por una torre sobre la esquina resueltos, el basamento y el remate, de acuerdo a las figuraciones del neocolonial oficial y público. El interés de este edificio está en la posibilidad de

explicación, en su precisa morfología, del paso del neocolonial al racionalismo operado en el interior de la producción argentina.

En el edificio de Ugarteche 3370, construido por Antonio Vilar para sí mismo, cesan las referencias neocoloniales de su primer obra, que reaparecerán reformuladas más de una década después, en la producción realizada para el Automóvil Club Argentino. En la casa de renta de Ugarteche, entonces, sobre un soporte de referencia *decó*, van a aparecer expresadas algunas constantes de la ortodoxia vilariana: la neutralidad expresiva, la intención vanguardista y la renovación funcional de la planta. La verticalidad suavemente gotizante y el remate erizado de la pérgola de la terraza son deudores de la estética *decó*, al mismo tiempo que la eliminación de motivos ornamentales de fachada, la terraza jardín y la fluidez espacial de los departamentos son operaciones ya comprometidas con la concepción racionalista ortodoxa.

Otro edificio que abre el discurso racionalista en Buenos Aires es la casa Ocampo de Barrio Parque, del año 1928, proyectada por Alejandro Bustillo. Para la comprensión de esta obra en la producción de Bustillo, se hace necesario integrarla a las casas realizadas para sus habituales colaboradores el fotógrafo Manuel Gómez, en la calle Olazábal, y para el escultor José Fioravanti, en la calle Acoyte, ambas de 1931. La conformación de esta trilogía doméstica permite apreciar correctamente la estabilización del modelo moderno Bustillo. La casa Ocampo junto al edificio de Ugarteche serán las instancias de acceso del proyecto moderno a la arquitectura porteña. A partir de la construcción de ambas obras, coincidentes con la aparición de Le Corbusier en el panorama de la cultura oficial porteña, la modernidad, en su forma ortodoxa va a producir a lo largo de una década su más densa y lograda obra. En la consolidación del modelo racional juega un papel decisivo la construcción de las torres Comega y Safico de los años 1932 y 1933, y posteriormente, y en menor medida el edificio Kavanagh de 1936. Si bien deudores de la estética *decó*, sobre todo el gotizante proyecto de Sánchez, Lagos y de la Torre, ensayado unos años antes en el edificio para Pablo Kavanagh de Córdoba y Libertad, y montados sobre aspectos de la estética urbana neoyorquina, en su superación técnica evidencian, estas hermosas piezas, la vocación racionalista a la par del imaginario estético de la modernidad ortodoxa. Estos inmuebles que posibilitaron la experimentación a gran escala de la arquitectura moderna en Buenos Aires, van a contribuir, además, junto a las formas culturales nuevas, a la consolidación del prestigio de la ortodoxia racional. Bajo el aura creada por esta noción de

prestigio va a desarrollarse entonces, la producción blanca de Vilar con una notable cantidad de obras destinadas a definir y construir su criterio de racionalidad.

Después de la experiencia renovadora del edificio para el Hindú Club, realizado casi como experiencia de laboratorio, Vilar va a conducir su método proyectual hacia la constitución de una arquitectura que con las nociones de serie y neutralidad va a fabricar su molde expresivo. La arquitectura de Vilar va a expresarse justamente en la transformación y yuxtaposición de series de diseño, que desde las carpinterías al edificio entendido como pieza, estarán destinadas a la repetición. Así lo garantizan los tres edificios para Libertador y Callao, que se repiten como piezas idénticas construyendo un modelo de ciudad infinita y neutra. De la misma manera se hace legible el esfuerzo de aparente des-diseño en los proyectos para Nordiska o el Banco Holandés. La misma pauta se hace evidente en la obra de Birabén y Lacalle Alonso para Uruguay y Corrientes, donde se perfila la neutralización de la fachada urbana a límites extremos. Fachada cuya construcción evidencia la voluntad de creación de un módulo de carácter urbano posible de repetir, y efectivamente repetido. En estas obras pareciera abandonarse, por parte de los arquitectos, todo interés en las marcas de individualidad. Podríamos considerar justamente a Uruguay 440 como el punto de inflexión de la neutralización del discurso representativo en la arquitectura moderna. En 1938, con la construcción del Hospital Churruca, de Antonio y Carlos Vilar, Noel, Escasany y Fernández Saralegui, las formas que tienden a neutralizar el discurso proyectual parecen confluír a convertir al edificio en artefacto moderno.

En 1937, se inaugura el cine Gran Rex, realizado según proyecto de Alberto Prebisch, y si bien el Gran Rex cumple con la jurisprudencia de la ortodoxia racionalista, en los interiores, y en la relación de estos con la extrema caja volumétrica, palpita la tensión que hará explotar al edificio moderno hacia los años 50 al mismo tiempo que transparenta un sentido artístico de referencia autoral, que a la luz de la posterior obra de Prebisch resulta entonces difícil de obviar. El caso Prebisch corresponde a la constitución de la obra de arquitectura de acuerdo a la idea de programa artístico, más allá del repertorio formal empleado. Toda la obra de Prebisch va a ser testimonio tanto de su adscripción a la unicidad de la obra, de su carácter único y por tanto artístico, como de la necesidad de ampliación del canon moderno para poder captar la originalidad de aquella más allá de la fácil e insuficiente dicotomía moderno-académico. Mientras en el Gran Rex, el criterio de

obra de arte está presente en el núcleo mismo de la actividad proyectual de Prebisch, en las obras más radicales de Vilar –el Banco Holandés, los inmuebles de Libertador y Callao, el Hospital Churruca- y en Uruguay 440 de Birabén y Lacalle Alonso, la categoría artística va a aparecer en forma de accidente extraprogramático.

La neutralidad expresiva y la serialidad van a encontrar la imposibilidad de superar ciertos límites, en la obra de Antonio Vilar, en el tema crucial de la vivienda individual. Vilar va a conseguir aplicar en algunas casas las categorías proyectuales de sus inmuebles de renta: Así en la casa realizada para el doctor Singer, en Azcuénaga 252, o en las casas apareadas para Di Stefano, en Venezuela 2620, y especialmente en la casa Finochietto de Marcelo T. de Alvear 939. A esta obra, Vilar consigue imprimirle, limitado por un programa complejo para un terreno sumamente estrecho, una marcada configuración similar a los inmuebles de renta. Sin embargo, el aspecto de estandarización doméstica será ejemplificado especialmente en las tres viviendas individuales de 1940 en Libertador 15100, donde la misma célula está repetida, y cuyos componentes proyectuales provienen de la sistematización constructiva y sobre todo estilística. El propio Vilar abordará en *Nuestra Arquitectura* este problema en la presentación de la obra: "*Una de las fallas más lamentables de nuestra construcción es el afán inconsciente de diferenciar el aspecto de las casas prescindiendo de toda relación de armonía o estética de conjunto entre los edificios vecinos, hasta haber llegado al caos actual en que resulta por demás ingenuo hablar de tal estética o aun de urbanización al considerar el aspecto de cualquiera de nuestras ciudades o el de una simple calle o cuadra*" (Vilar, 1940). Vilar parece descreer de la posibilidad expresiva de la unicidad de la obra artística. Sin embargo, justamente, serán sus viviendas más notables –la de la calle Penna, en Vicente López, la casa Ferrari, la casa Wiltshire- en las que se va a constituir el quiebre del sistema de neutralidad y repetición, resuelto en la incorporación de formas más blandas y expresivas, que van a traer aparejada una necesidad intensa de resoluciones específicas en su aplicación por una parte, y por otra, una marcada adecuación del proyecto a las específicas condiciones del paisaje y la topografía, que transportarán el proyecto vilariano a una expansión expresiva temática, que llegará a sus mayores posibilidades en el proyecto para su propia casa en San Isidro, del año 1937. Esta obra lleva a los límites las posibilidades de expresión del vocabulario moderno ortodoxo. Aparecen los lugares más representativos de la tradición doméstica corbusierana: la planta baja libre, la columna cilíndrica, la terraza jardín. En un mismo



impulso formal, Vilar crea la forma cóncava de la planta baja, de espesa profundidad, el vuelo de la planta alta hacia las vistas del río y la barranca y la viga que articula y configura el volumen de pura inmaterialidad de la terraza. La introducción de dispositivos expresivos, de concepción artística, actúan como señales del universo proyectual del arquitecto y van a irrumpir también en algunos de sus grandes inmuebles, tal como el edificio Palermo de Libertador y Oro, corriendo la modalidad moderna a formas menos específicas de la representación moderna. Modalidad que también se dará en arquitectos como Biraben y Lacalle Alonso, quienes van a trabajar sobre el repertorio de las formas blandas en una serie de edificios de renta, y Sánchez, Lagos y de la Torre en el hermoso inmueble de Libertador y Lafinur. También Kalnay va a explorar la superposición entre marca expresiva y neutralización moderna, durante este período. Nacido en Budapest en 1884, llega a Buenos Aires en 1920. Sus primeras obras, muchas de ellas realizadas junto a su hermano Andrés, son productos inscriptos en el ejercicio *decó*: piezas de concepción racional tapizadas de densa materia decorativa aplicada en forma de repeticiones extremas, como en el edificio para el diario Crítica en Av. de Mayo 1333, de 1926. Hacia la década del 30, Kalnay va a optar por la plástica moderna, blanda y expresiva, logrando con su obra racionalista comunicar al canon ortodoxo una asombrosa expresión artística específica y un hondo quiebre de la pauta racional; va a explorar la posibilidad de la línea curva, llevando sus proyectos al borde de la disolución de la pauta moderna, y acercándose a la superexpresividad plástica; del mismo modo que Francisco Salamone en algunos de sus trabajos. Kalnay elabora la forma de sus edificios distribuyendo los elementos del vocabulario moderno de acuerdo a composiciones ancladas en la organización académica. De esta manera será desde el interior de la renovación de la ortodoxia moderna de donde surgirán las desviaciones hacia formas modernas no ortodoxas de la arquitectura.

El análisis de la obra de los pioneros modernos en la década 1930-1940 nos permite, tal vez insertar en el horizonte de la arquitectura del siglo XX una organización de los hechos que tiende a borrar las rupturas y resaltar las continuidades. El programa ortodoxo moderno, anclado en los dos conceptos básicos de ruptura con la historia y con la marca autoral, rápidamente, una vez exploradas sus posibilidades, va a manifestarse insuficiente en sus posibilidades de aplicación en el específico medio cultural de los años 40, y es entonces cuando serán religados los vínculos con el archivo de la historia, y legitimada la

marca autoral. La definitiva ruptura formal de la arquitectura de la ortodoxia de los años 30 deja entrever, en la reflexión que sigue a la producción, el entramado organizado desde los primeros años del siglo por las reacciones *decó* y neocolonial al redefinir la pura funcionalidad del edificio moderno. Asimismo, la inquietud de estos arquitectos por lograr el sesgo que lleve la arquitectura moderna a una superación del modelo neutro, les va a permitir tender los puentes hacia el desarrollo de tipologías estilísticas, el regionalismo y la segunda modernidad, que en un mismo gesto crean un abismo con el pasado y una tradición con la historia.

Fernando ALIATA: 1997, "Eclecticismo y Arte Nuevo: La obra de Virginio Colombo en Buenos Aires" en *Cuadernos de Historia N° 8*, IAA e Investigaciones estéticas "Mario J. Buschiazzo", FADU-UBA, Buenos Aires.

Horacio CARIDE: 1997, "Francisco Gianotti: La vanguardia en la mansarda" en *Cuadernos de Historia N° 8*, IAA e Investigaciones estéticas "Mario J. Buschiazzo", FADU-UBA, Buenos Aires.

Ramón GUTIERREZ y otros: 1995, *El arquitecto Martín Noel; su tiempo y su obra*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla.

José X. MARTINI y José M. PEÑA: 1968, *Alejandro Virasoro*, IAA e Investigaciones estéticas "Mario J. Buschiazzo", FADU-UBA, Buenos Aires.

Martín S. NOEL: 1923, *Contribución a la historia de la arquitectura argentina*, Peuser, Buenos Aires.

Jorge RAMOS: 1995, "Alejandro Bustillo: De la Hélade a la Pampa" en *Cuadernos de Historia N° 6*, IAA e Investigaciones estéticas "Mario J. Buschiazzo", FADU-UBA, Buenos Aires.

Marcelo, SÁNCHEZ SORONDO: 1987, *La Argentina por dentro*, Sudamericana, Buenos Aires.

Mabel SCARONE: 1970, *Antonio U. Vilar*, FAU, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Antonio VILAR: 1940, "Tres casas particulares" en *Nuestra Arquitectura*, Mayo, 1940.

Raymond WILLIAMS: 1980, *Marxismo y Literatura*, Península, Madrid.