

El academicismo argentino (1920-1950), integrador de tradición y modernidad

Fabio GREMENTIERI

I. LOS AÑOS 30: EL OTRO «ESTILO INTERNACIONAL»

Hacia la década del 30 la arquitectura oficial en la mayoría de los países del mundo occidental seguía adhiriendo a las teorías académicas y reafirmando su repertorio estilístico dentro del clasicismo, única respuesta a las exigencias de monumentalidad, que el movimiento moderno no estaba en condiciones de otorgar.

Esta revivificación de lo clásico se articularía, en el cambio de siglo, con varias actitudes conservadoras de la tradición frente a las vanguardias, como en el caso del arcaizante *Doricismo escandinavo*¹, el rígido *Novecentismo italiano*², o el conmemorativo *Simbolismo parisino*³.

Este fenómeno, persistente bien entrado el siglo XX y frecuentemente identificado con los sistemas totalitarios de Italia, Alemania y la Unión Soviética, se manifestaría también en sistemas democráticos

¹ Término acuñado por Demetri Porphyrios para caracterizar la producción arquitectónica de principios de siglo en Escandinavia, que integraba Clasicismo y Vernaculismo. Ver K. Frampton, *Modern Architecture 1920-1945*, Ga Document S.I.3, Cap. 7.º.

² Ver C. de Seta, *«L'Architettura e il regime fascista»*, UTET, Turín, 1981.

³ El simbolismo parisino preestablece la renovadora síntesis de tradición y vanguardia. En arquitectura la obra cumbre es el Teatro des Champs Elysées, en la versión definitiva de A. Perret — A. Bourdelle — M. Denis. Ver catálogo exposición *«Le Théâtre des Champs Elysées, Les Dossiers du Musée d'Orsay»*. Ed. de la Reunión des Musées Nationaux, París, 1987.

como el de los Estados Unidos, Inglaterra y Francia, favorecido por las teorías keynesianas —ampliatorias del rol del estado—, por el proteccionismo y el fin de los imperialismos.

Así Italia, fiel a sus raíces, encontró inspiración en las despojadas ruinas romanas, salidas a la luz en excavaciones de la década del 30'. Alemania reflató su tradición schinkeliana y clasicista romántica de la mano de la propaganda y la imagen estatal imprescindibles al régimen de la época⁵. A su vez, la Unión Soviética, después del desorden pos-revolucionario, encontró en los órdenes y disposiciones clásicas, que había importado de Occidente en el siglo XVIII, los medios aptos para identificar un orden sobre la base del lema: «El proletariado tiene también derecho a la columna»⁶.

Estas tradiciones nacionales resurgen paralelamente en los países democráticos. En Estados Unidos el clasicismo, identificado con los orígenes de la república, se difundió ampliamente en medios oficiales, contribuyendo a conformar definitivamente el aún hoy inconcluso proyecto de su capital, Washington⁷.

En Inglaterra, aunque el goticismo y las Arts & Crafts parecían incólumes en su identificación nacional, el neopalladinismo y el eduardiano conmemorativo de principios de siglo acercaron a este país a los fastos del clasicismo, arrastrando tras de sí el Imperio, como en el caso del conjunto de la nueva capital de la India, New Delhi, proyectada por Edwin Lutyens⁸.

Francia, «hija predilecta del clasicismo», a la firme tradición académica sumó las especulaciones protorracionalistas de figuras como Perret, que incorporaba un nuevo material —el hormigón armado— en la búsqueda del equilibrio greco-gótico, obsesión de ese país desde el siglo XVIII⁹.

⁴ Al respecto ver: W. M. Mac Donald, «Excavation, Restoration and Italian Architecture of the 193's» en *In Search of Modern Architecture, A Tribute to Henry-Russell Hitchcock*, MIT Press, Cambridge-Mass., 1982.

⁵ En los extremos de la Tradición Schinkeliana del Clasicismo romántico coexisten L. Mies Van der Rohe y A. Speer. Ver: K. Frampton, *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, Capítulos 18 y 26, G. Gili, Barcelona, 1983.

⁶ Justificación de base de la reacción del «Realismo Social» frente a las vanguardias constructivistas. Coincide con la era staliniana que perduraría hasta la década de los 60.

⁷ Ver Op. cit. N.5, Cap. I «Transformaciones culturales. Arquitectura Neoclásica 1750-1900» y Cap. II «La evolución del Racionalismo clásico 1899-1925».

⁸ J. Ortega y Gasset, «La pampa... Promesas», «El hombre a la defensiva», en *Obras Completas* T II, *El espectador (1916-1934)*, Revista de Occidente, Madrid, tercera edición.

⁹ Ver Fabio Grementieri, «Construir un país», en *Los Franceses en la Argentina*, Ed. Manrique Zago, Bs.As., 1986.

Argentina, un Estado fuerte, con elevada idea de sí mismo, generador de una prematura vocación imperial, detectada por Ortega y Gasset hacia 1920¹⁰, sustentó una versión particular de esta tendencia internacional.

En esa época parecía no poseerse una tradición nacional definida en el ámbito de la arquitectura, concepto que rige aún hoy. Sin embargo, esto, visto en perspectiva, puede ser interpretado de otra manera. Se tenía una cierta «reciente tradición» arquitectónica, no decantadamente autóctona, sino aceleradamente transculturada, como otros tantos aportes en un país aluvional.

Esta «reciente tradición», ligada al eclecticismo historicista, el academicismo y clasicismo, si bien en la segunda mitad del siglo XIX fue multinacional, hacia principios del siglo XX se orientó hacia una influencia dominante: Francia¹¹.

II. BASES DE LA CONCORDANCIA ACADÉMICO-VANGUARDISTA EN LA ARGENTINA

A) *La «reciente tradición» arquitectónica*

La irradiación de la cultura arquitectónica francesa, fenómeno de alcance mundial a la vuelta del siglo, tuvo en la Argentina una aclimatación única comparada con otros países. Esta influencia, reflejo de las variadas tendencias que, por esa época, se manifestaban en Francia¹², no siempre fue textual, ya que algunas de ellas fructificaron y se desarrollaron de manera diversa respecto de su fuente original.

¹⁰ La habitual referencia al academicismo francés en nuestro medio alude fundamentalmente a la Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts, como unívoca representación de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, e ignora un complejo panorama arquitectónico imposible de esbozar aquí.

¹¹ La denominación de Beaux Arts referida a un estilo arquitectónico en particular es de reciente utilización. Se aplica en general a la arquitectura académica de fines del siglo XIX y principios del XX directamente derivada del Eclecticismo fundado por Charles Garnier y continuado por maestros de la «Ecole» como J.L. Pascal, V. Laloux, J. Guadet, etc.

¹² Desbrozando la complejidad de la arquitectura a la vuelta del siglo se delinea una cierta corriente «Dieciochesca», que, desde Francia y hacia 1900 se internacionaliza (llegando hasta América del Sur). Entre sus manifestaciones: el Grand Palais (H. Deglancé, A. Louvet y A. Thomas), el Petit Palais (Ch. Girault); y las obras de arquitectos franceses como P.E. Sanson, R. Sergent, Ch. Méwes, W. Bouwens Van der Boijen o norteamericanos como H. Trumbauer, J.M. Carrère y T. Hastings.

Esquematzarlas no es tarea fácil, pero resulta de fundamental importancia para explicar el desarrollo del academicismo en la Argentina en el período 1920-1950 y comprender la «entente cordiale» con las manifestaciones autóctonas del Movimiento Moderno que llegaba aquí, también y fundamentalmente, a través de la vertiente francesa.

Una *primera tendencia*, de corte *greco-romano*, es aquella identificada con el arquitecto Norbert Maillart, llegado desde Francia hacia 1890, para proyectar importantes obras públicas y oficiar de prestigioso introductor de la modalidad francesa en la arquitectura oficial.

Su clasicismo, heredero de la rigidez compositiva del academicismo francés de la primera mitad del siglo XIX, apelaría a efectistas y macizas disposiciones, con moderado uso de órdenes y motivos decorativos en imponentes edificios como el Correo Central, el Palacio de Tribunales o el Colegio Nacional de Buenos Aires.

La versátil arquitectura de estos edificios sirvió por varias décadas, a la producción del Ministerio de Obras Públicas, departamentos y dependencias oficiales. Estas serían las encargadas de efectivizar los criterios gubernamentales de difusión de la cultura y educación del gusto a través de los monumentos públicos.

Una segunda tendencia denominada «Beaux Art», por su asimilación al estilo elaborado y festivo de la «Belle Epoque», atrapó la denominación de la famosa escuela¹³. Llegó de la mano del arquitecto belga Julio Dormal hacia 1880 y se difundió con gran rapidez sobre la base de un clasicismo ecléctico en el que se infiltran gestos del Art Nouveau, se añaden formas del aporte italianizante o participan heterodoxias anglosajonas.

Dentro de esta línea se inscriben la mayoría de los arquitectos formados en Francia, que trabajaron en el ámbito público y privado hasta entrada la década del 30: Alejandro Christophersen, Eduardo Le Monnier, Arturo Prins, Augusto Hugier, Augusto Plou, Pablo Pater, Luis Dubois, entre otros.

A las modeladas y vibrantes volumetrías de los edificios de esta tendencia se agregan frondosos repertorios decorativos que suavizan aristas y superficies. El hierro y el vidrio tienen roles destacados en la materialización de espacios fluidos. Las proporciones se relajan y los

¹³ El rol de la arquitectura privada en la conformación de la ciudad y la necesidad de su desarrollo a principios de siglo, se encuentran ampliamente expuestos en los influyentes «Cursos de teoría de la Arquitectura» dictados por el arquitecto Pablo Hary en la Escuela de Arquitectura. Estas clases fueron publicadas en la *Revista de Arquitectura*, núms. 6 al 8, 1916.

perfiles se complejizan. Son obras clave: la Aduana, el Palacio Anchoarena o los almacenes Moussion. Paulatinamente esta tendencia evolucionó hacia un desmbozado decorativismo, ya sea asimilando las corrientes más ornamentadas del Neocolonial y el Art-Dccó o agrupando retazos del Historicismo más fragmentario en la conformación de esalonados edificios en altura.

La tercera y más trascendente tendencia del academicismo, la más depuradamente francesa, es aquella que por su inspiración en la arquitectura de la Ilustración puede denominarse «Dieciochesca»¹⁴. Comparada con las dos tendencias anteriores, puede decirse que fue aquella que se mantuvo, según la célebre frase de Charles Peguy «fuera de las fecundidades del desorden y de las esterilidades del orden».

Su arribo a nuestro país esta indisolublemente ligado a los proyectos del arquitecto francés René Sergent para la argentina, excelentes ejemplos del lenguaje clasicista del siglo XVIII que por esa misma época se difundía a través de las publicaciones del editor Paul Planat, como sus series «Les vieux hoteles de París» o «Le style Louis XVI». Serían los constructores de la obra de Sergent en la Argentina, los arquitectos Lanús y Hary, los encargados de transmitir la afición por la sintaxis dieciochesca dentro de la Escuela de Arquitectura recientemente creada (1901). Las primeras generaciones de arquitectos adquirieron allí una formación académica y practicaron esa sintaxis en la etapa inicial de sus carreras. Aunque después ensayaron otros estilos o se plegaron a los postulados del Movimiento Moderno, esta experiencia signaría su producción posterior, haciéndolos llegar a la monumentalidad a través de la teoría y práctica de la arquitectura doméstica¹⁵. Sobresalen entonces los arquitectos Alejandro Bustillo, Héctor Ayerza, Acevedo, Becú y Moreno; la primera producción de firmas como las de

¹⁴ Liderando una serena renovación, que a veces pareciera restauración, posterior a los excesos del Centenario, aparece la figura del mismo Presidente de la República: Marcelo T. de Alvear, no sólo en actitudes políticas y sociales, sino también en el ámbito artístico donde, consustanciado con los mismos criterios de su familia, encargó justamente a un equilibrado Antoine Bourdelle el monumento artístico más destacado de la época.

¹⁵ La Comisión de Estética Edilicia Municipal creada el 12/04/1923, estaba integrada por el Intendente Carlos M. Noel como Presidente, contando como representante de la Municipalidad al arquitecto René Karman; de la SCA a su Presidente arquitecto Carlos Morra; por el MOP el Ing. S. Ghigliazza, y por la Comisión Nacional de Bellas Artes el arq. Martín Noel. Indudablemente el rol preponderante en la definición de los aspectos relacionados con la estética urbana del plan recayó en el arq. Karman. Se reafirma así la preminencia francesa sobre el idcario arquitectónico de los miembros de la Comisión, inclusive aquellos que como Martí Noel fundaron aquí la reivindicación de la arquitectura hispanoamericana.

Sánchez, Lagos y de la Torre; Calvo; Jacobs y Giménez; sin olvidar aquellos profesionales de generaciones anteriores (Eduardo Lanús, Pablo Pater, Roberto Tiphaine, etc.) formados en el exterior y asociados muchas veces a noveles egresados.

El gusto del público sería decisivo en esa apropiación del repertorio clásico francés, particularmente del estilo de Luis XVI. Su utilización en los habituales programas urbanos del «hotel particulier» (residencia particular), o «maison rapport» (casa de renta) significaría una depuración de líneas que, sumada a la coherente disposición funcional y a la constante incorporación de elementos de confort, prepararía el sutil advenimiento de las modernas tendencias.

Obra cumbre en este proceso de integración y dentro del novedoso programa de rascacielos, es el edificio Kavanagh (Sánchez, Lagos y de la Torre, 1931). Este revela una configuración derivada de los métodos compositivos multiaxiales de la tendencia «dieciochesca» y gran equilibrio en la articulación volumétrica y en el juego de horizontales y verticales. Resume además alusiones y signos referenciales de la «reciente tradición» arquitectónica argentina (mansardas, pilastras, ochavas cilíndricas, bow-windows, etc.), integrándolas hábilmente con escalonamientos de fachada de inspiración racionalista.

Pero también, un utilitario edificio como el Mercado de Abasto (1934) muestra un planteo innovador de la tradición. En este excepcional producto, los ingenieros Delpini, Sulcic, Bes, recurren a las formas y tecnología del hormigón armado para moldear espacios cuya calidad y expresividad se aproxima mucho a la obra de protorracionalistas como Augusto Perret y Tony Garnier, participando así de la estética del ideal greco-gótico antes señalado.

Esta corriente «dieciochesca», no solo se circunscribió al ámbito privado, sino que también abarcó la arquitectura pública, siendo el caso más notable el Palacio del Consejo Deliberante de la ciudad de Buenos Aires. Este proyecto significa la transposición de las formas esenciales y los sistemas compositivos multiaxiales, característicos del «grand hôtel» francés del siglo XVIII, a un edificio gubernamental. Se erige a la vez en paradigma de nuevos criterios de configuración urbana y resume los ideales estéticos que cautivan a la dirigencia del país, al promediar la década de los 20¹⁶.

¹⁶ Intendencia Municipal. Comisión de Estética Edilicia. *Proyecto Orgánico para la Urbanización del Municipio*. El plan regulador y de reforma de la Capital Federal. Talleres Peuser, Bs.As., 1925.

B) *Los códigos y las normas*

La reafirmación de estos ideales en el campo del Urbanismo, tal como se entendía esta disciplina por aquella época, mezcla de regulaciones funcionales, normativas higienistas y criterios de homogeneización formal, se concretaría en «El Plano Regulador y de Reforma de la Capital Federal» preparado por la comisión de estética edilicia y publicado en el año 1925¹⁷. Encontramos aquí la voluntad conciliadora y la pragmática síntesis entre experiencias universales y necesidades locales puestas de manifiesto en las consideraciones preliminares a la exposición del Proyecto:

«Declaramos, ante todo, que el partido por nosotros elegido, no corresponde en manera integral al concepto absolutamente científico del urbanismo moderno, sino más bien a una fusión de los preconizados sistemas actualistas aplicados a las condiciones prácticas y naturales de Buenos Aires, pues entendemos, que sólo de esta forma podría obtenerse un resultado positivo en favor de las apremiantes reformas que reclama nuestra capital».

«Es más interesante pues resolver los problemas locales dentro de un concepto lógico que el querer imitar a todo trance los sistemas empleados por otras grandes capitales, que han debido obedecer a su vez otras distintas exigencias y particularidades»¹⁸.

Este singular plan sería decisivo en el desarrollo de la imagen de la ciudad de Buenos Aires durante más de dos décadas y condicionaría su arquitectura en múltiples aspectos:

— Volumétricamente, incitando a la modelación de un perfil típico de la manzana, de altura uniforme y controlado relieve al que correspondían las ya establecidas tipologías de edificios de renta o comerciales.

— Formalmente, propiciando la utilización de un lenguaje clásico, de neta filiación francesa, estrechamente relacionado a las tendencias de la «reciente tradición».

— Especialmente, ampliando la red de avenidas y boulevares, prefigurando sistematizaciones urbanísticas de plazas, parques y paseos que focalizarían los esfuerzos por embellecer la ciudad.

¹⁷ Hay en la obra de todos estos arquitectos vanguardistas comunes rasgos de moderación y lógica otorgados por la sólida formación académica que recibieron en la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires. El conocimiento del clasicismo, de la tradición compositiva y la racionalidad constructiva francesa hicieron posible una arquitectura moderna argentina, racional y equilibrada, comparable a los resultados contemporáneos italianos.

¹⁸ Homenaje al arquitecto René Karman con motivo de cumplir treinta años en el ejercicio de la Cátedra, *Revista de Arquitectura*, diciembre 1943.

Todas estas iniciativas dominarían las intervenciones públicas y privadas y serían decisivas en la conformación final de edificios que, aunque disímiles y correspondientes a distintos programas, otorgaban una coherente identidad a la ciudad. Entre otros destacan rascacielos como el Mihanovich, el Safico, la Usina Puerto Nuevo de CADE, el Obelisco, el Ministerio de Guerra, la Casa del Teatro, etc.

C) *El rol de la enseñanza*

La importancia de la Escuela de Arquitectura y su consolidación como centro de enseñanza están indisolublemente ligados a la figura del arquitecto francés René Karman (1875-1951), llegado al país en 1913 junto al arquitecto René Villemín, para encargarse de las principales cátedras de esa escuela. Su acción docente abarcaría más de treinta años al frente de los cursos de Teoría y Composición arquitectónica, materias troncales de la carrera. Supo inculcar los equilibrados principios que enraizan la formación académica en las tradiciones francesas de lógica, armonía, orden y medida. Pero también permitió la incorporación de nuevas tendencias a la producción de sus talleres, fiel a su formación en la Ecole des Beaux Arts de París, «la más liberal del mundo», según la definiera Julien Guadet. Karman apaña la reivindicación de la figuración hispanoamericana, los «artificios» y conformaciones Art Decó, y aún los «racionalismos» y «funcionalismos» del Movimiento Moderno. Esta actitud contribuiría a la moderación de sus discípulos más vanguardistas: Alejandro Virasoro, Alberto Prebisch, Ernesto Vautier, Fermín Bereterbide, Carlos Vilar, etc.¹⁹

El arquitecto Alfredo Villalonga caracteriza acertadamente su trayectoria del siguiente modo: «Al Maestro tócale actuar en uno de los momentos más difíciles y más agitados del siglo, en el período entre las dos conflagraciones europeas, que todos hemos vivido y que ha provocado en arquitectura la rápida evolución en las formas, en las estructuras y en los materiales de la construcción. Se impone entonces redactar programas nuevos que respondiesen a las necesidades de la época y se comprendió que la formación de los nuevos arquitectos debería encararse no solamente como expertos compositores sino también deberían ser técnicos avezados». (...) «La evolución del profesor se efectúa paralelamente a la del medio ambiente, se estudian los pro-

¹⁹ E. Kaufmann, *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y Desarrollo de la Arquitectura Autónoma*, G. Gili, Barcelona, 1982.

blemas del país en la actualidad y se resuelven con lógica, con belleza y con verdad, sin sentimentalismos, sin exageraciones ni caprichos pasajeros de la moda y sobre todo, sin divorcio entre la belleza y la técnica. Funcional, pero estético». (...) «Esta ductilidad, esta evolución natural y este deseo de expresar arquitectónicamente las modalidades de una época, son características de esta Escuela y nuestro maestro ha seguido el ejemplo de ilustres antecesores y contemporáneos como André, Labrouste, Tony Garnier y Augusto Perret sin olvidar los sabios consejos del ilustre Guadet»²⁰.

D) *Afinidad de ideales estéticos*

La base fundamental de esta concordancia académico-vanguardista se encuentra en la figuración. La afinidad estética derivada de las comunes fuentes de inspiración liga a ambas actitudes, aquí aparentemente contradictorias.

El academicismo en la Argentina, de acuerdo con la tendencia predominante de la reciente tradición, tenía como referencia constante, la arquitectura francesa del siglo XVIII, el Iluminismo y aquellos autores «proto-neo-clásicos» como Gabriel, Boffrand, Blondel, Soufflot, Ledoux, etc.; arquitectos que supusieron una renovación de la secular tradición clásica tanto en su obra construida como en sus proyectos visionarios.

Por otro lado, aquella tendencia del Movimiento Moderno que impactó con mayor fuerza en el medio arquitectónico proclive a esa posición, fue la identificada con el Furismo y el Racionalismo francés liderado por Le Corbusier. La misma ejerció su mayor influencia en el plano estético.

Ahora bien, resulta innegable —y así lo han señalado en su momento autores como Emil Kaufmann²¹— que existe un hilo conductor entre la arquitectura del Iluminismo francés y el Racionalismo galo de la déca-

²⁰ Desde sus relevamientos de la arquitectura del Iluminismo francés, hechos sobre documentación de los Archivos Nacionales de Francia hasta la influencia de: «Um 1800» de Mebes, publicado en 1908. Ver al respecto H. Allens Brooks, «Jeanneret and Sitte. Le Corbusier Earliest Ideas on Urban Design», en *In Search of Modern Architecture. A Tribute to Henry — Russel Hitchcock*, MIT Press, Cambridge-Mass., 1982.

²¹ Es interesante la semblanza que hace de este arquitecto, Leopoldo Marechal en *Alejandro Bustillo*, de la Serie Artistas de América, Ed. Peuser, Bs.As., 1984. En ella el escritor relata el ambivalente rol revolucionario — restaurador del Arquitecto, la afinidad de éste con las posturas de la elite literaria porteña frente a la renovación artística, apoyada siempre en referencias decisivas como Paul Valery y su «Eupalinos».

da de 1920, algo así como los extremos de un ciclo de la historia de la arquitectura donde esencias y formas se reencuentran.

El Purismo de Le Corbusier, sintetizado en su célebre frase «La arquitectura es el sabio juego de los volúmenes bajo la luz», coincide plenamente con las teorías de los arquitectos visionarios como Boullée o Ledoux, que buscaban plasmar la idea de lo sublime en obras inspiradas en la filosofía de Condillac y su teoría de los sentidos.

También hoy resulta innegable la determinante influencia que la arquitectura y el urbanismo francés del siglo XVIII ejerció sobre las ideas de la producción del maestro suizo-francés en sus años de Purismo y posteriormente²².

No debe extrañar entonces la sutil coincidencia formal, fruto de esta indirecta conexión histórica entre ambas actitudes —academicismo y vanguardismo—, que fructificó en logradas síntesis de tradición e innovación.

Pero estas actitudes aliancistas también se verificaron en las relaciones entre el predominante clasicismo «Dieciochesco» y otros repertorios estilísticos que aparecían como alternativas renovadoras.

El Neocolonial, en su vertiente más austera —lejos de las frondosidades de inspiración plateresca o barroca— abrevó en la arquitectura colonial rioplatense o en su descendencia neoclásica de la primera mitad del siglo XIX. Aquella arquitectura del siglo XVIII y principios del XIX, en sus ejemplos monumentales tenía raíz clásica y se apoyaba en la teoría de los tratadistas italianos, mientras que, en los ejemplos domésticos se mostraba arcaizante, de raíz andaluza, málcica, blanca. La surgida en las primeras décadas de la vida independiente, en cambio, se nutría del Neoclasicismo de vertiente francesa académica y politécnica, depurado y racional, esencial y despojado de la obra de Catelín, Benoit y Pellegrini. Este austero Neocolonial exhibe notables coincidencias formales con la voluntad depuradora del «Dieciochesco» y el Moderno, basada en el manejo común de llenos y vacíos, proporciones y volúmenes, para dotar de carga expresiva a sus construcciones. Prepararía el camino hacia el estilo californiano, triunfante en la década del cuarenta.

En el caso del Art Decó, la hasta ahora inexplorada relación con el «Neo-Luis XVI» —muy similar a la que enlaza el «revival Luis XV» con el Art Nouveau— exhibe sugerentes coincidencias entre ambos estilos.

²² Este repertorio «gabrielino» se basa en esquemas compositivos que reciclan consagrados frentes concebidos por Jacques-Ange Gabriel, como la Plaza de la Concordia, la Escuela Militar o el Petit Trianon.

Esta conexión entre historicismo y vanguardia, confinada generalmente al ámbito de la arquitectura privada, adquiere singular importancia en nuestro medio. Aparece precozmente, en los exteriores de obras particulares, en la utilización común de líneas rectas, molduras escalonadas y motivos decorativos encapsulados. Los interiores muestran notables semejanzas en la ambientación a través de planos continuos; superficies tersas y lustradas; decoración geométrica; cielos rasos neutros, lisos y casetonados, dotados de luz difusa, sirviendo de modelo en otra escala, a la arquitectura interior de los edificios monumentales concebidos a partir de la década de los 30.

III. BUSTILLO, UN PRECURSOR DEL POSMODERNISMO

Personalidad singular, clasicista convencido, Alejandro Bustillo (1889-1982), es la figura central del academicismo argentino. Su obra refleja, como la de ningún otro arquitecto de la época la voluntad de síntesis entre tradición y modernidad, alcanzando a manejar en algunos de sus edificios, propuestas críticas que lo acercan decididamente a las tendencias posmodernistas de la actualidad.

Arquitecto —formado en la Escuela de Buenos Aires—, pintor y escultor, su contacto juvenil con el campo argentino, su aprendizaje del oficio de la construcción en grandes obras públicas como los Tribunales de la Capital Federal, su relación con personalidades de las artes y de las letras serían trascendentes en su producción arquitectónica y en sus escritos²³. Su obra en general se adscribe sin reservas a la línea del *clasicismo francés del siglo XVIII en la producción de sus primeras residencias particulares y casas de renta*. Maneja en ellas un lenguaje despojado, sobrio, de ajustada sintaxis; un impecable modelado de la volumetría y los detalles; un refinado manejo de las proporciones y de los sistemas de composición «dieciochescos» a través de múltiples ejes interconectados. Estas características aparecerán como una constante a lo largo de toda su obra.

Con el correr del tiempo va depurando líneas, planos y espacios en esenciales construcciones como la casa de Victoria Ocampo (1928) en Barrio Parque, donde el «modernismo conservador» de la cliente y el clasicismo extremistas de Bustillo coinciden en la materialización de

²³ El academicismo, durante el período de entreguerras, y aún el francés, no logró erigir obras que acusaran el carácter y la aceptación pública que tienen algunos ejemplos argentinos de la época.

una obra de gran neutralidad formal que revela la comunidad de ideales estéticos que animaban a vanguardia y tradición en la Argentina hacia esa época. Esta obra ofrenda y afrenta de Victoria Ocampo a la visita de Le Corbusier en 1929 y que el maestro suizo-francés aprobaría, haría meditar a Bustillo a cerca de las relaciones entre tradición e innovación sobre todo en lo que concierne al lenguaje y su utilización en el exterior e interior.

Fruto de ese «impasse» en su trayectoria es la inesperada casa del fotógrafo Manuel Gómez (1931). Allí el arquitecto recoge fragmentos del lenguaje clásico y moderno en la composición irónica de una fachada casi surrealista hacia la calle, contrastando con el frente posterior, modernamente articulado, que enfrentan un jardín de geometría clásica con fuente y «enfilades» de álamos.

Posteriormente Bustillo se decidirá por el empleo de un abstracto lenguaje clásico para exteriores e interiores como lo demuestran sus edificios de Libertador y Ugarteche, Av. Alvear y Schiaffino, Francisco de Vittoria y Guido. No dudará en ensayar el Art Decó (Edificio Chade) o aplicar motivos aggiornados del repertorio «gabrielino»²⁴ (Hotel Continental).

Pero es la arquitectura monumental la que exige manejos complejos de estas alternativas. Resulta tarea ardua juzgar sus grandes edificios creados para el Estado y que han sido su producción más destacada. Aun cuando cuestionados en general por la crítica y utilizados como blanco de ataque por los seguidores del Movimiento Moderno, al aproximarnos a algunos de sus edificios más significativos: el Hotel Llao Llao en Bariloche; el Casino de Mar del Plata; el Banco de la Nación Argentina en la Plaza de Mayo, es necesario destacar ciertas virtudes y señalar las características que los ubican entre los mejores ejemplos de arquitectura monumental que por esa época se construían en todo el mundo, cuando el Movimiento Moderno no lograba aún que sus producciones dieran algo más que una satisfacción funcional²⁵.

A través del proyecto del Hotel Llao Llao, gran exponente del «pintoresquismo monumentalista», Bustillo entra en relación con el Estado conservador de la década de los 30. Con anterioridad había practi-

²⁴ Entre otros, y en distintos planos los Almacenes Schocken (E. Mendelsohn, Stuttgart, 1926 y Chemnitz, 1928) y el Palacio de Correo de Nápoles (G. Vaccaro y G. Franzini, 1933-1936).

²⁵ Ver al respecto los Proyectos de la Comisión de Estética Edilicia de la década de los 20 o los diferentes proyectos presentados a los Congresos de Urbanismo de la Década de los 30.

cado la heterodoxia pintoresquista en diferentes residencias suburbanas y rurales con gran acierto, utilizando distintos lenguajes que abarcaron desde el Neocolonial hasta el Neotudor. Pero es en esta construcción para la Dirección de Parques Nacionales donde logra conjurar géneros aparentemente contradictorios como el pintoresquismo y la monumentalidad. Con la magistral y enérgica composición de masas que acompaña a la topografía circundante y con el esmerado trabajo de textura y detalles, basados en el manejo de los materiales del lugar, logra Bustillo introducir, a través de este edificio el componente faltante del paisaje. El gran mérito de los originales interiores del Llaol Llaol consistía en la diestra composición de espacios académicamente conformados, pero modernamente interconectados y limitados a través de una arquitectura interior que hace uso exhibicionista de los materiales del lugar.

En el caso del complejo de urbanización de Mar del Plata integrado por el Casino, el Hotel Provincial y la Rambla se puede decir que Bustillo inaugura el género del «monumentalismo regionalista». Había intuido, sin duda, la amenazante avalancha que se cernía sobre la ciudad y que destrozaría su imagen pintoresca adquirida en los años de la «Belle Epoque» y por eso busca ahora contraponerse a ello a través de una sistematización monumental del centro de la Ciudad que haga posible cierto orden en la popularización del Balneario. En el intento pone de manifiesto no sólo un profundo respeto por el entorno natural sino también por la «novel tradición» estilística y constructiva marplatense. Resulta acertadísima la adopción de un perfil bajo, macizo y achafanado de vigorosos muros y cubiertas en mansardas que sugiere la morfología costera de ese sitio. Se trata de un *aggiornado* Luis XIII —el más vernáculo de los estilos aúlicos franceses—, en el que se utiliza la piedra, el ladrillo y la pizarra sin apelar a órdenes ni entablamientos clásicos sino potenciando la expresividad del sistema constructivo. Poseen las fachadas del Casino y del Hotel Provincial una abstracción lingüística notable en la que la repetición de motivos de gran versatilidad conforman una trama básica que permite variables significativas en la disposición de vanos y entrepaños. Este lenguaje que depura los historicismos sin despojarlos de esencias, impresiona al observador por sus formas, colores y texturas sin caer en parodias como la del Kitsch posmodernista.

El planteamiento compositivo del conjunto se resuelve por medio de los superbloques organizados según dos ejes: uno recto que une el vacío entre los dos edificios con la Plaza Colón y el otro curvo siguiendo la línea de la costa. Esta curvatura no sólo responde a la conformación ribereña, sino que participa de la voluntad de imponer un sesgo ae-

rodinámico al conjunto, preocupación presente en otros ejemplos internacionales de la arquitectura del período²⁶. Esta forma —lejos de ser pronunciada como en las curvas barrocas— se muestra convexa, de visión tangencial y predominantemente vehicular hacia la ciudad; volviéndose cóncava de visión global y meramente peatonal hacia el mar. Nuevamente aquí se sintetizan magistralmente las esencias de tradición y modernidad.

Por último, Bustillo otorga un decisivo rol al hormigón armado —sistema estructural adoptado para todo el conjunto— en la materialización de escenográficos espacios interiores. Allí, los enormes salones sin columnas intermedias, con cielorrasos estereoscópicos, rememoran los ilimitados recintos de filmación de la época y enmarcan espléndidas visiones del mar a través de los cuadros de las ventanas.

Existen entonces sobradas razones para considerar a este conjunto de Mar del Plata una de las obras cumbres del monumentalismo populista de la década de los 30 a nivel internacional.

En su última gran obra, el Banco de la Nación, Bustillo continúa fiel a la influencia francesa. Esta vez confía nuevamente en las enseñanzas de los grandes «proto-neo-clásicos» de la tradición gala para realizar el diseño de este imponente edificio. En su exterior, la disposición de motivos «Gabrielinos» como los del acceso principal y la moderación en el uso de los órdenes —confinados a edículos que señalan las aristas del volumen— contribuyen a modelar la escala. La composición en planta acude a fórmulas de equilibrada tensión con la introducción del asimétrico eje del acceso principal que responde a la implantación de la construcción respecto del entorno. Efectivamente se puede decir que el edificio forma parte de un gran proyecto de sistematización del centro gubernamental, nunca definitivamente materializado. Los monocromáticos y ciclópeos interiores —especialmente la rotonda central— recuerdan la arquitectura visionaria sustentada en la estética de lo sublime que aún hoy provoca en el observador impactantes sensaciones como símbolo del poder.

Comenzada la década de los 50, una vez cumplida la función como arquitecto oficial del Estado conservador, cuando los encargos públicos se acaban por razones políticas y los particulares merman por cambios en el gusto aparentemente irreversibles, Bustillo se refugia en la

²⁶ A. Vilar calificaría esta alternativa como «Escuela Clásica del Siglo XX», asociada a valores de eficiencia y simplicidad.

El autor agradece al ex Director del diario *La Prensa*, arq. Máximo Gaínza, las facilidades que en su momento le concediera para acceder a la colección de fotografías del Archivo Gráfico del Diario que ilustran este artículo.

producción teórica de escritos sobre arte y arquitectura. En su larga serie de ensayos, publicados inicialmente como colaboraciones en el diario *La Nación* y posteriormente compilados bajo el título de «La Belleza Primero» (1957) y «Buscando el Camino» (1965) trata de encontrar y señalar principios intemporales de la estética universal. Casi siempre el rumbo conduce hacia los ideales griegos, como en el caso de su propuesta para el establecimiento de una «arquitectura monumental argentina» que debía inspirarse, según Bustillo, en el espíritu heleno.

Este gran creador sería testigo hacia el fin de su vida de una reivindicación del clasicismo a través del posmodernismo que él sin proponérselo, había ya ensayado cincuenta años atrás.

IV. LA RESISTENCIA DEL CLASICISMO

El desarrollo del academicismo, que diera fecundas muestra de equilibrio y ofreciera múltiples intentos de integración, es literalmente arrasado en la década de los 50 por las presiones del homogeneizado Movimiento Moderno, ahora sí transformado en estilo internacional. Diversos factores llevaron a esta situación, entre otros la liquidación del sistema de enseñanza académica del tipo «Beaux Arts», el abandono de los ideales de estética edilicia a favor de los dogmas de la planificación urbana, la sustitución de técnicas constructivas tradicionales por sistemas prefabricados, la irrupción de la ley de propiedad horizontal como factor preponderante en la construcción del tejido de las ciudades, el insistente discurso de las vanguardias para dotar a la *arquitectura del espíritu de la época*.

Hacia fines de los 40 y durante la década de los 50 el academicismo reacciona ante estos ataques refugiándose en un retórico monumentalismo. La regresión hacia el abuso de los órdenes y frías texturas, el intento de eternizar su tradicional cálida constructiva — que utiliza como emblema —, y la desviación de las fuentes de inspiración dieciochescas hacia referentes decididamente neoclásicos alejan esta versión del academicismo de la concordancia con Movimiento Moderno señalada más arriba. Así lo demuestran obras como la Facultad de Derecho, (Ochoa — Chiappori — Vinent); el Ministerio de Hacienda (M.O.P.); El Banco de la Provincia de Buenos Aires (Sánchez — Lagos — de la Torre). También dentro de esta versión aparecen notables edificios como la Sede Central del Automóvil Club Argentino (Antonio Vilar y otros) que revela la posibilidad de compatibilizar el funcionalismo con la monumentalidad.

Es así como un academicismo ya circunscripto solo al clasicismo monumentalista — exhibido al mundo en la Exposición Universal de París

de 1937— y que en la Argentina propone meras masas escultóricas como en el Monumento a la Bandera (Proyecto de Alejandro Bustillo y Angel Guido, terminado al final de la década de los 50), se retira de la escena arquitectónica dejando un vacío que el posmodernismo comenzará a ocupar en la década de los 80.

V. EVALUACIÓN CRÍTICA

Si es admisible que durante el período en cuestión se alcanzaron y consolidaron logradas síntesis de identidad nacional y vocación universalista, puesta de manifiesto en distintas disciplinas de la cultura argentina: filosofía, literatura, artes plásticas, música, cine, cabe afirmar que la arquitectura transitó también por esa senda de la mano del academicismo concordante.

Este academicismo, al que ahora sí cabría calificar de argentino, revela un fecundo período en el que nuestra arquitectura alcanza logradas expresiones de autónomo desarrollo y propia identidad asimilando tradiciones y vanguardias del mundo occidental. Tal actitud concordante no participa sino tangencialmente del debate antagónico que las multifacéticas centrales del Movimiento Moderno llevan a cabo contra el aparentemente aniquilado academicismo. Y es en la actitud integradora de tradición y modernidad donde la arquitectura del período adquiere mayor relevancia y muchos de sus ejemplos alcanzan sus más altos rangos.

Afortunadamente hoy, en la mayoría de los países de Occidente se manifiesta un redescubrimiento de posturas equilibradas, atemporales, no rupturistas sino aliancistas, como las del academicismo argentino, cuyas manifestaciones es necesario revalorizar para preservarlas en su verdadera dimensión patrimonial.



Fig. 1.—*Alejandro Bustillo, residencia Tornquist, Buenos Aires, 1924.*

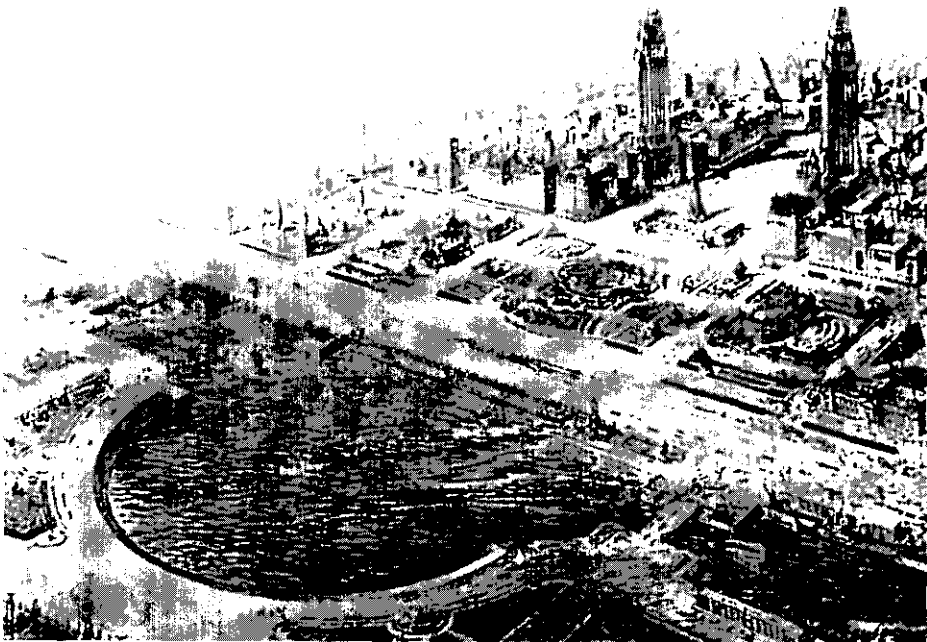


Fig. 2.—*Comisión de Estética Edilicia, proyecto para la Plaza de Mayo, Buenos Aires, 1925.*

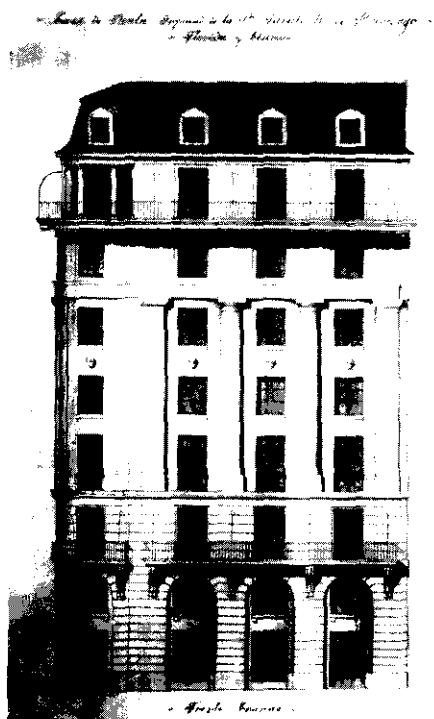


Fig. 3.—Alejandro Bustillo, Casa de Renta, Florida y Charcas, Buenos Aires, 1926.



Fig. 4.—Alejandro Bustillo, Residencia del Solar Dorrego, Buenos Aires, 1926.



Fig. 5.—Alejandro Bustillo, *Casa de Renta*, Alvear y Rodríguez Peña, Buenos Aires, 1928.



Fig. 6.—Héctor Ayerza, *Palacio del Concejo Deliberante*, Buenos Aires, 1928.



Fig. 7.—Alejandro Bustillo,
casa del fotógrafo Manuel Gómez,
Buenos Aires, 1930.

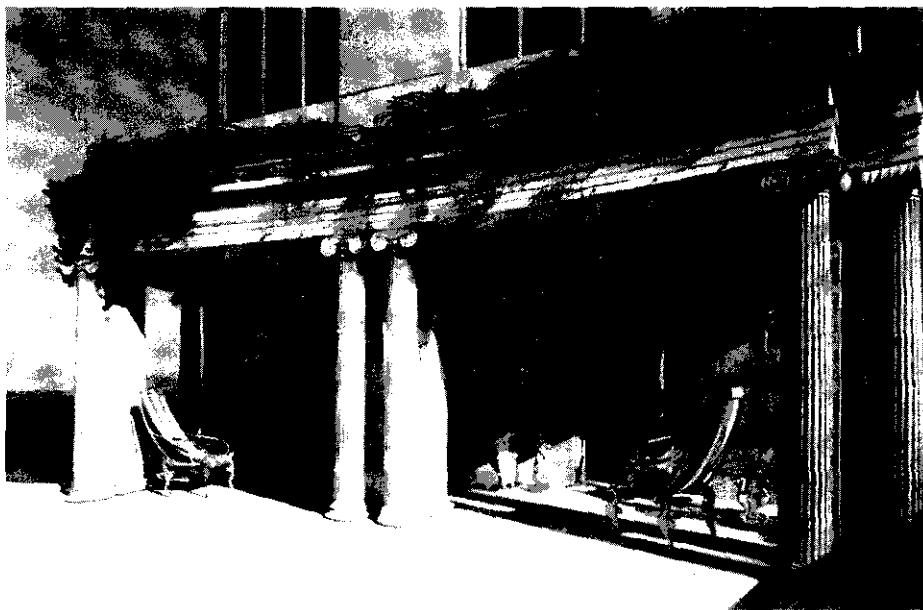


Fig. 8.—Sánchez, Lagos, De la Torre, Edificio Kavanagh, Buenos Aires, 1932.
Detalle de la terraza del apartamento de la propietaria.



Fig. 9.—*Delpini, Sulcic, Bes, mercado de abasto proveedor, Buenos Aires, 1934. Maqueta.*



Fig. 10.—*Alejandro Bustillo, hotel Llao-Llao, Bariloche, prov. de Río Negro, 1937. Frente principal.*



Fig. 11.—Alejandro Bustillo, *Casino, Hotel Provincial y Rambla, Mar del Plata, 1937-1946.*

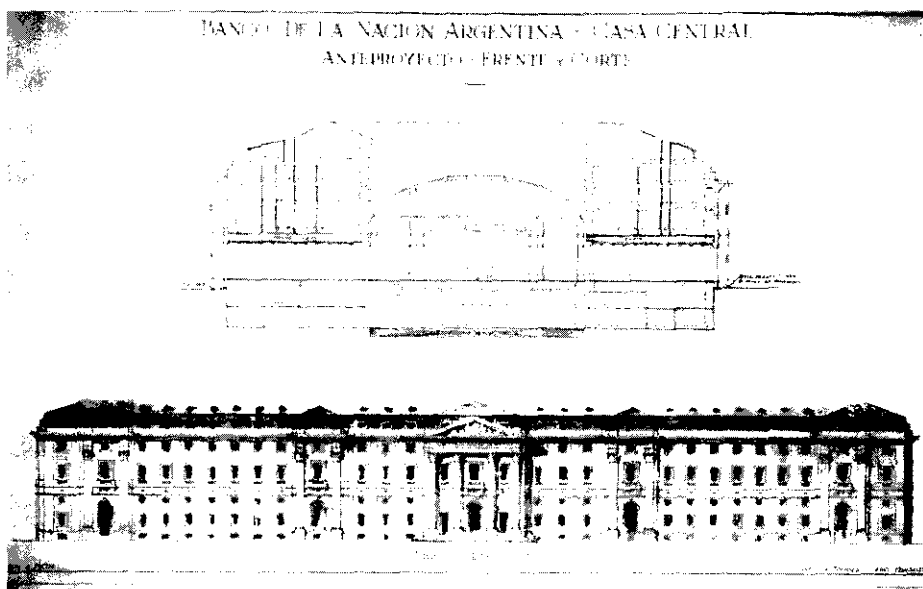


Fig. 12.—Alejandro Bustillo, *Banco de la Nación Argentina, Casa Central, Buenos Aires, 1939-1950. Sección y alzado.*

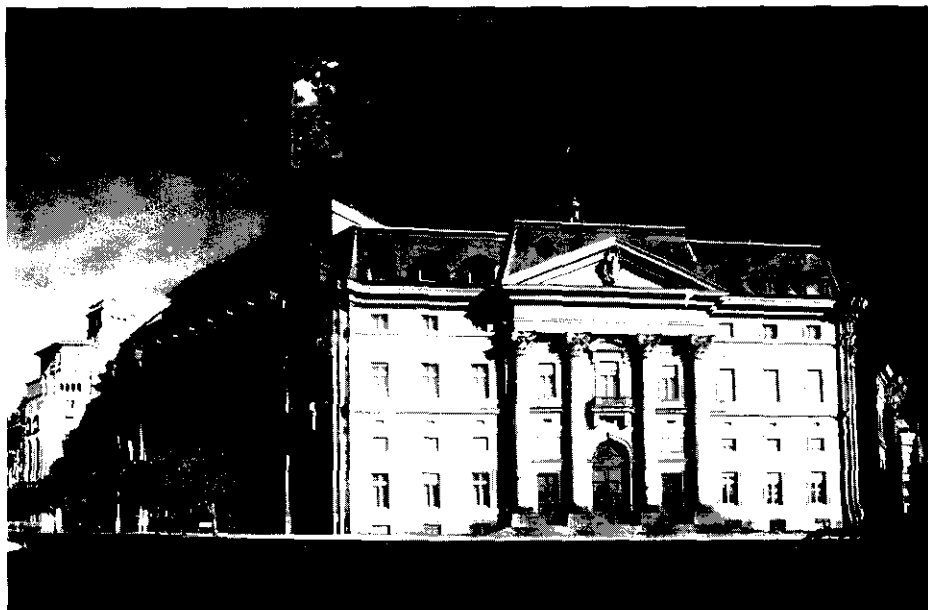


Fig. 13.—Alejandro Bustillo, *Banco de la Nación Argentina*. Buenos Aires, 1939-1950, Vista sobre la Plaza de Mayo.



Fig. 14.—Sánchez, Lagos, De la Torre, *Banco de la Provincia de Buenos Aires, Casa Central*. Buenos Aires, 1942.