

¿Transparencia o esplendor? Perret, Bustillo y Álvarez: el espectáculo de la modernidad en la arquitectura de Estado en Argentina

Transparency or splendor? Perret, Bustillo and Álvarez: the spectacle of modernity in State architecture in Argentina

Claudia Shmidt

Universidad Torcuato Di Tella, Argentina

Abstract

A museum, a hotel-casino, a bank, an exhibition pavilion, a theater or a ventilation tower, all State architecture: what could they have in common? It is a set of works whose civic character was in the core of the public commission. Both Alejandro Bustillo and Mario Roberto Álvarez and their associates (all followers of Auguste Perret from diverse points of view) understood, in different ways, that a show of modernity had to be offered. The problem of the representation of state architectures supposes a tension between the search for a national and modern character. Excluding each other or merged, these characters are accentuated in certain programs and political conjunctures. Transparency has historically been naturalized as an inherent condition of so-called modern architecture. So did the use of reinforced concrete. At the intersection of both resources, the luminous and monumental splendor had been part of the spectacle of modernity. A look at some cases helps to show the alternatives deployed in the face of similar demands made by different governments: the request to give a symbolic character, whose urban presence contrasts the two faces of metropolization, the spectacle and the anomic indifference.

Resumen

Un museo, un hotel-casino, un banco, un pabellón de exposiciones, un teatro o una torre de ventilación, todas arquitecturas de Estado: ¿qué podrían tener en común? Se trata de un conjunto de obras cuyo carácter cívico se encontraba en las bases del encargo público. Tanto Alejandro Bustillo como Mario Roberto Álvarez y sus asociados (todos seguidores del belga Auguste Perret desde puntos de vista diferentes) comprendieron, de modos diversos, que había que ofrecer un espectáculo de modernidad. El problema de la representación de las arquitecturas de Estado supone una tensión entre la búsqueda de un carácter nacional y moderno. Excluyentes entre sí o bien, fusionados, estos caracteres se acentúan en determinados programas y coyunturas políticas. La transparencia ha sido históricamente naturalizada como una condición inherente a la llamada arquitectura moderna. El uso del hormigón armado también. En la intersección de ambos recursos, el esplendor lumínico y monumental, han sido parte del espectáculo de la modernidad buscado. Un recorrido por algunos casos permite ver las alternativas desplegadas ante una demanda sostenida por diferentes gobiernos: el pedido de imprimir un carácter simbólico, cuya presencia urbana contraste las dos caras de la metropolización, el espectáculo y la indiferencia anómica.

Key words

Auguste Perret - Alejandro Bustillo - Mario Roberto Álvarez - State architecturer

Palabras clave

Auguste Perret - Alejandro Bustillo - Mario Roberto Álvarez - arquitectura de Estado

Universidad Torcuato Di Tella (UTDT). Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos. Arquitecta. Doctora en Historia. Profesora Investigadora Asociada.

cshmidt@utdt.edu

Recibido el 26 de noviembre de 2018

Aceptado el 19 de diciembre de 2018



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional



Un museo, un hotel-casino, un banco, un pabellón de exposiciones, un teatro o una torre de ventilación, todas arquitecturas de Estado: ¿qué podrían tener en común? Se trata de un conjunto de obras cuyo carácter cívico se encontraba en las bases del encargo público. Tanto Alejandro Bustillo como Mario Roberto Álvarez y sus asociados (todos seguidores del belga Auguste Perret desde puntos de vista diferentes) comprendieron, de modos diversos, que había que ofrecer un espectáculo de modernidad. El problema de la representación de las arquitecturas de Estado supone una tensión entre la búsqueda de un carácter nacional y moderno. Excluyentes entre sí o bien, fusionados, estos caracteres se acentúan en determinados programas y coyunturas políticas. La transparencia ha sido históricamente naturalizada como una condición inherente a la llamada arquitectura moderna. El uso del hormigón armado también. En la intersección de ambos recursos, el esplendor lumínico y monumental, han sido parte del espectáculo de la modernidad buscado.

No se trata de una concepción abstracta del "estado" sino de reconocer algunos aspectos que se mantienen presentes al momento de tomar las decisiones para la construcción de obras portadoras de una carga simbólica que identifique la proveniencia del encargo. El período en el que se inscriben estos rasgos particulares es el del ciclo del llamado estado de bienestar en la Argentina, desde comienzos de los años 1930 hasta fines de 1960. En este lapso se registra un conjunto singular de obras producidas durante el transcurso de gobiernos de distintos sesgos políticos, no siempre democráticos, cuyas duraciones en varios casos, tampoco han completado los tiempos constitucionales. Aun así, las demandas de particularidad han persistido. Por ello se propone aquí un recorrido por una selección de obras en las que, además, se ha acudido a firmas, a autores por fuera de los equipos constituidos en las oficinas públicas. Si bien la calidad y la eficiencia de esos cuerpos técnicos estaban probadas, aún para cumplir con esos requisitos simbólicos –como se ha

demostrado con la arquitectura escolar, para las burocracias, la salud o los servicios– la búsqueda de singularidad ha persistido. Se propone prestar atención a distintas alternativas desplegadas ante una demanda sostenida por diferentes gobiernos: el pedido de imprimir un carácter simbólico, cuya presencia urbana contraste las dos caras de la metropolización, el espectáculo y la indiferencia anómica.

Perret

En un artículo de 2001, Karla Britton, la biógrafa y experta en Auguste Perret (1874-1954), presentaba algunos de los nudos clave a través de los cuales el arquitecto belga fue afirmando su posición teórica respecto de la estética del hormigón armado. El artículo giraba en torno a un episodio puntual: el hallazgo en el archivo Perret de una hojita de papel escrita a máquina con una pregunta que el poeta Paul Valéry le hizo llegar y la breve respuesta ensayada por el arquitecto. La inquietud giraba en torno al manejo conservador del hormigón armado por parte de Perret. La conversación transcrita al inglés por Britton, fue la siguiente:

P.V.: Dado que el hormigón es sobre todo una pasta [plástica] ¿por qué no utiliza Ud. más a menudo la curva?

A.P.: Sí, el concreto es plástico pero le damos forma en moldes y estos moldes son usualmente de madera, de donde viene esa repetición de líneas rectas que nos remite a la arquitectura de los antiguos, ya que imitaba la madera, y nosotros usamos madera que es lo más legítimo. Las formas curvas en madera serían costosas y se convertirían además en una pieza de trabajo (*carrosserie*) entonces, ¿no es acaso, el uso económico de los materiales lo que determina el STYLE? (Britton, 2001, p. 176)¹

El artículo de Britton ahonda de un modo sutil en los vericuetos de este diálogo. El interés en este caso está en su observación sobre esa veta del pensamiento perretiano. Según este registro, Perret buscaba en la tradición clásica francesa (ligada a Laugier y a Viollet le Duc

por ejemplo), el vocabulario técnico para la arquitectura en hormigón armado. Y esta es la principal impronta explorada por la mayoría de los arquitectos modernos en la Argentina formados durante la presencia de Rene Karman como profesor en la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires desde 1914 hasta su muerte en 1951.

Fue precisamente por iniciativa de Karman que Perret visitó Buenos Aires en 1936. Durante la primera conferencia había presentado la misma idea:

El empleo del encofrado de madera le da al cemento armado su aspecto de obra de carpintería y le da semejanza con la arquitectura antigua. Porque la arquitectura imitaba la construcción maderera y el cemento armado se sirve de la madera, de ahí ese aire de familia debido al empleo repetido de la línea recta impuesta por la madera. Se puede hacer encofrados en curva, pero el cálculo de las piezas es difícil. Estos encofrados son costosos y prohibitivos y ¿no es el empleo económico de la materia lo que determina el estilo? (Perret, 1936, p. 427)

Bustillo

El arquitecto argentino Alejandro Bustillo (1889-1992), seguidor del maestro belga, declinaba en cambio, otro registro valeryano, centrado en un helenismo híbrido universal con el fin de hallar un “estilo nacional”. Bustillo encontraba a través de Eupalinos (Valery, 1923) que la herramienta que daría plasticidad, forma y espacialidad a la arquitectura era la luz.

Puede tomarse como una puesta en práctica el atelier de trabajo que construyó en el campo de su familia en la localidad de Plátanos en 1931. Aunque no se trata de una obra en hormigón armado, allí no sólo adhiere de manera literal a la línea recta defendida por Perret en aquel breve diálogo sino también, a los efectos que produce la iluminación diurna, diáfana e indirecta que entra por paños vidriados ubicados por encima de la vista. El esplendor es lo que inunda ese ambiente

“sagrado” que transforma un cobertizo en el remedo de un templo (Liernur, 2001, p. 156). Dicho de otro modo, mientras Perret, ante la inquietud estética de Valéry, respondía por el camino de la técnica, Bustillo interpretaba al poeta a través de la luz, la abstracción y la blancura.



Figura 1. Alejandro Bustillo. Atelier en Plátanos. Interior. 1931. Fondo Alejandro Bustillo, Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella (en adelante: FAB, ADT, UTDI).

La presencia de Valery en la revista *Martín Fierro* y de sus ideas en los círculos culturales en Argentina en general, es ampliamente conocida. Lo que se articula en este caso es el cruce con la figura de Perret. Debe señalarse que era bastante más reconocida que la de Le Corbusier quien había visitado Buenos Aires –y Sudamérica– en 1929 (Liernur, 2012). Perret, quien también pasó por la región más tarde, en 1936, era seguido oficialmente desde la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires a través de su principal admirador y promotor, el profesor Karman.

En 1929 Bustillo había terminado las casas para Victoria Ocampo y para el banquero e industrial Carlos Tornquist en la flamante urbanización de Palermo Chico en Buenos Aires. Al mismo tiempo empezaba a tener los primeros encargos estatales. Su relación directa con distintos estamentos del poder político y económico formaba parte de su procedencia familiar.² Ya contaba para entonces con varias casas de campo, *petit-hôtels* y edificios de renta construidos para miembros de la élite agroexportadora e industrial del país. Sumaba a su experiencia una estadía de algunos años en París trabajando junto al arquitecto francés Charles George Raymond desarrollando edificios como inversiones de capital para Tornquist. El empresario en ese entonces era propietario de Tamet (la principal productora de insumos de hierro) y director a la vez de GEOPÉ, la constructora más importante del país, especializada en hormigón armado (Grementieri & Shmidt, 2010). Poco después Bustillo comenzaría a obtener una serie de importantes encomiendas de obras de Estado por adjudicación directa.

El 6 de septiembre de 1930 el general José F. Uriburu interrumpía con un golpe de estado el gobierno de Hipólito Yrigoyen. A poco de asumir la presidencia y renovar toda la burocracia administrativa, en 1931 el pintor Jorge Soto Acebal tuvo a su cargo redactar el nuevo plan de estudios de la Escuela de Bellas Artes. Fue también el impulsor de la gestión ante Uriburu para obtener una nueva sede para el museo que funcionaba de manera deficiente en el reconstruido Pabellón Argentino realizado para la exposición internacional de París de 1889 ubicado en la cota alta de la Plaza San Martín, en el barrio del Retiro en Buenos Aires. Durante su breve gestión logró la cesión del predio y de las instalaciones de la ex-casa de bombas de agua en Recoleta. Fue Soto Acebal quien asignó de manera directa el proyecto de reformas y ampliación para la nueva sede del Museo de Bellas Artes a Alejandro Bustillo. Al mismo tiempo, asumía la dirección del museo el escritor Atilio Chiapori (Chiapori, 1940). Paradójicamente, en enero de 1931 un grupo de intelectuales que residían en París entre los

que se encontraba Silvina Ocampo, hermana de Victoria, habían enviado una carta abierta a Soto Acebal repudiando una nota que pocos meses antes, el director del museo había publicado en la revista *El Hogar* (Chiapori, septiembre 1930) en contra del arte moderno (Ovalle-Child, 2013, p. 234-235).



Figura 2. Alejandro Bustillo. Museo Nacional de Bellas Artes. Pórtico frontal. 1933. FAB, ADT, UTDT.

Junto con el emprendimiento del edificio por parte del Estado se creó también en 1931 la Asociación Amigos del Museo de Bellas Artes cuyo fundador y primer presidente fue Eduardo Jorge Bullrich, integrante del cuerpo editorial de la flamante *Revista Sur* (lanzada en ese mismo año) dirigida por Victoria Ocampo. Estas relaciones explican el protagonismo de Bustillo. Con la designación de José Hortal (Fiorito, 2014, p. 377) como Director General de Arquitectura dependiente del Ministerio de Obras Públicas de la Nación a poco de asumir la presidencia Agustín P. Justo en febrero de 1932, la construcción pudo terminarse a tiempo y fue inaugurada en 1933.

Si se coteja el tratamiento de la luz en los interiores de la casa de Ocampo y en las salas del museo se descubre una disposición espacial que difícilmente Bustillo supere en sus obras posteriores. En los años 30 en particular el problema de la luz era una cuestión sensible. Desde el punto de vista higienista, era clave para optimizar la visión y estimular el bienestar –en los estudiantes, los soldados, los presos o los enfermos–; pero desde el punto de vista simbólico, las acepciones son múltiples. Hay algo en ese espíritu de la llamada luz difusa ligado al esplendor (etimológicamente del latín *splendor*, que brilla, tanto en sentido figurativo como moral). Esa luz difusa que se derrama en la escalera de la casa de Victoria cambia de escala pero no de efecto, en el vestíbulo de entrada del museo. Una luz que ilumina, de la cual preferentemente no se identifica la fuente (el sol, el foco). Ese rasgo junto al despojo austero de ornamento, aunque sin perder la solemnidad fueron valorados por los dirigentes políticos y por los colegas profesionales. El director del museo tituló sus memorias *Luz en el templo*. En ellas describía los “recintos amplios, luminosos, serenos –sin un adorno, sin una moldura que pudiera distraer a los concurrentes– realzados por la severa pureza de sus líneas” y una tonalidad neutra, monocroma (Chiapori, 1940, p. 95). La publicación de los planos y fotografías de la flamante obra –sin textos que los acompañen– en las revistas especializadas celebraban estos rasgos. En el único epígrafe que se incluyó en *Nuestra Arquitectura* se hacía notar que “las modificaciones indispensables han sido realizadas con excelente criterio y medios muy limitados de acuerdo a planos del arquitecto Alejandro Bustillo” (Bustillo, setiembre 1933, p. 41). Lejos de las vanguardias, las apreciaciones se encuadran dentro del corsé de una modernidad conservadora, en términos políticos.



Figura 3. Alejandro Bustillo. Museo Nacional de Bellas Artes. Hall de entrada. 1933. FAB, ADT, UTD.



Figura 4. Alejandro Bustillo. Casa de Victoria Ocampo. Foyer. 1931. FAB, ADT, UTD.



Figura 5. Alejandro Bustillo. Edificio Volta-CHADE. Salón de ventas. 1935. FAB, ADT, UTDT.

También por esos años, en 1931, la empresa de electricidad que constituyó el consorcio Volta-CHADE llamó a un concurso para su sede en la avenida Diagonal Norte, en plena ejecución en Buenos Aires. Resultó ganadora la firma norteamericana Dwight P. Robinson & Cía., que contrató a Bustillo como arquitecto consultor ya que la empresa constructora fue GEOPÉ y la estructura de hierro sería realizada por Tamet, ambas dirigidas por Tornquist. Su tarea igualmente se concentró en el diseño de

la planta general y el local de la planta baja pero no intervino en las oficinas. En este caso, la demanda respecto de la luz cobraba una relevancia distinta. Bustillo articuló aquí un juego doble entre la transparencia literal de las vitrinas —es decir, lo que se ve a través— y la representación de la técnica de la iluminación. Por un lado, ya no se tratará de la luz natural, divina o cósmica, sino de la luz como artificio de la ficción metropolitana.

Bustillo participó en esta obra desde una posición atípica en su carrera, pues no tendría un dominio pleno sobre el proyecto y la ejecución, que quedaron en manos de los ingenieros. De hecho, dejó constancia respecto a las modificaciones ejecutadas sin su aprobación. En el número dedicado a la obra de la *Revista de Arquitectura* (órgano de la Sociedad Central de Arquitectos) se publicó un croquis de la esquina. Una nota aclaratoria explicaba que ese dibujo mostraba que su proyecto fue modificado “con perjuicio de esa parte de la fachada según opinión del arquitecto” (Bustillo, abril 1935, p. 146).

El edificio estaba destinado a albergar dependencias de la compañía distribuidora de energía eléctrica de Buenos Aires que, debido al aumento explosivo del consumo, decidía abrir un salón en la zona céntrica de la ciudad, dedicado a la exposición y venta de los productos –mayormente novedosos– relativos a los artefactos y dispositivos para el uso de la corriente eléctrica. Si bien no se trata de un encargo estatal directo, en el fondo era la compañía que ofrecía uno de los servicios más modernos al Estado. La transparencia acentuada por un brillo literal logrado a través de mármol pulido, vidrio y bronce más que por un esplendor sugerido, domina la representación de la exhibición publicitaria y comercial de los dispositivos para la electricidad. La obra finalizó en 1935.

En febrero de 1936 Manuel Fresco asumió como gobernador de la provincia de Buenos Aires y nombró como Ministro de Obras Públicas al ingeniero agrónomo José María Bustillo, hermano del arquitecto. De inmediato, se iniciaron los proyectos para la reforma de la rambla de Mar del Plata, la alteración de la costa marítima para favorecer la incidencia de los vientos y la construcción del Hotel y Casino provinciales entre otras. De todos modos, su otro hermano, Ezequiel Bustillo, ya en 1934 había sido nombrado presidente de Parques Nacionales, dependiente del Ministerio de Agricultura. A través de estos vínculos el arquitecto desarrolló el Hotel Llao Llao en Bariloche y el complejo de hotel y casino Provinciales, que en ese momento eran unos

de los pocos hospedajes estatales (Pastoriza, 2008, p. 8).

En este último revierte la búsqueda del esplendor. Apartado de aquellas primeras incursiones valeryanas, Bustillo se enfrenta a una contradicción respecto de las bondades del hormigón armado. La estructura es perretiana: columnas, vigas, emparrillados y cáscaras de finísimo espesor en las bóvedas. Sin embargo, en una operación que el maestro belga detestaría, Bustillo le coloca aquella *carrosserie*. Se tratará de una retórica vuelta hacia un interior ampuloso, celebratorio aunque con marcas inequívocas de grandiosidad, centradas en la repetición de cielorrasos casetonados, un motivo que será recurrente en sus obras más monumentales y que aluden decorativamente al interior del Panteón romano. Para Bustillo, la transparencia literal sólo podrá darse en el espectáculo directo de la metrópolis. La misma operación de contención y representación se dará en el contrastante esfuerzo estructural y técnico en el caso del Banco Nación en la Capital Federal iniciado hacia 1938 (Shmidt, 2007).

Es notable que mientras esto sucedía, Auguste Perret (1874-1954) visitó Buenos Aires durante los primeros días de septiembre de 1936, invitado por iniciativa del Centro de Estudiantes de Arquitectura de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, con el apoyo del Instituto de la Universidad de París en Buenos Aires. Fue recibido por la figura más importante de la escuela, su antiguo compañero de estudios René Karman. En esa oportunidad brindó siete conferencias centradas en el elogio de la técnica del hormigón armado y del clasicismo moderno, entre el 18 de agosto y el 8 de septiembre.³

Durante esos meses se desplegaban en todo el mundo los preparativos para la *Exposition Internationale des Arts et des Techniques appliqués à la vie moderne* a celebrarse en París entre mayo y noviembre de 1937. Bustillo entendió que para una feria mundial de estas características la transparencia literal era fundamental. Con sus dos hermanos en distintos estamentos del gobierno –José María



Hotel
Comedor y Panoir frente mar
15/IV/47

Figura 6. Alejandro Bustillo. Hotel Provincial Mar del Plata. Estructura comedor. 1947. FAB, ADT, UTDT.



Hotel Provincial
Patio de la Sección "B"
31-1-47

Figura 7. Alejandro Bustillo. Hotel Provincial Mar del Plata. Estructura de la cúpula. 1947. FAB, ADT, UTDT.

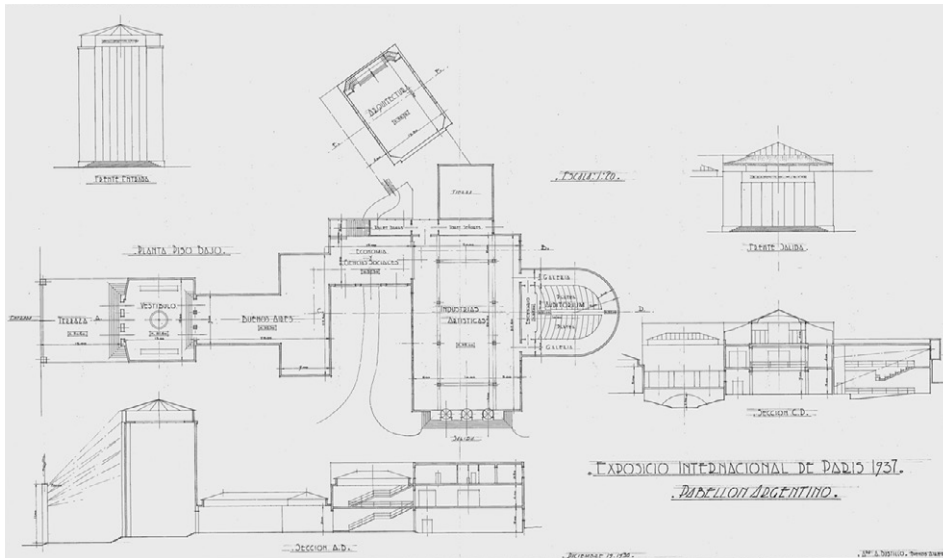


Figura 8. Alejandro Bustillo. Exposición Internacional de París 1937. Pabellón Argentino. 1936. FAB, ADT, UTDT.

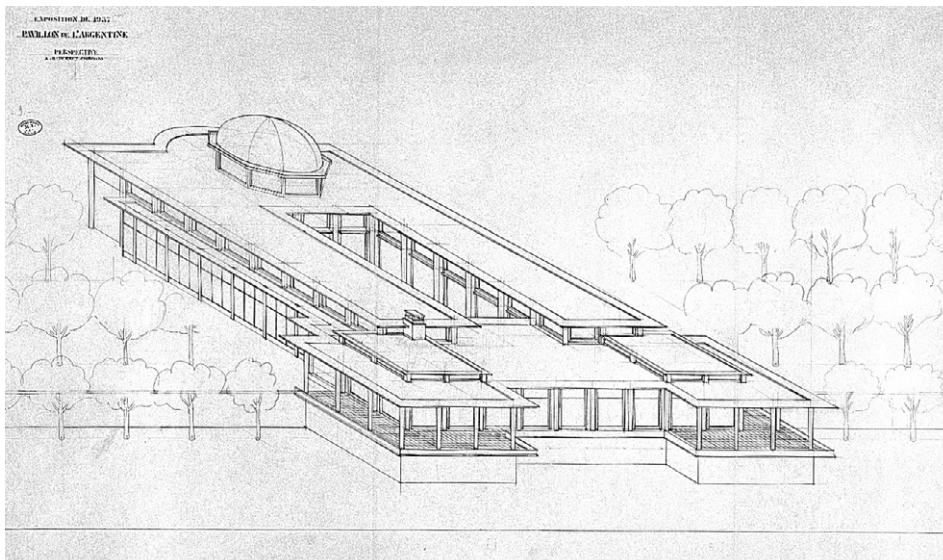


Figura 9. Auguste Perret. Pavillon de l'Argentine à l'Exposition internationale de Paris, 1937. 1936-1937. Dossier: 535 AP 204/1 (doc. CNAM-36-08-0001). Fond Perret, Auguste et Perret frères.

en el provincial y Exequiel como Director de Parques Nacionales— elevó una propuesta de pabellón para representar a la Nación en diciembre de 1936. Su proyecto estaba completamente despojado de ornamentos, de *carrosserie* y, en compensación, desde las formas adquiría cierta carga simbólica por medio de una torre que oficiaba de vestíbulo que se destacaría a través de la iluminación nocturna en su frente.

En tanto Perret, quien probablemente en el marco de su visita haya sido tentado para hacerlo, propuso un proyecto encarado desde la transparencia total inclusive con una cúpula vidriada. En su archivo se conservan los dibujos que dan cuenta de un desarrollo fuertemente horizontal que descuidaba en cierto modo el carácter monumental.⁴

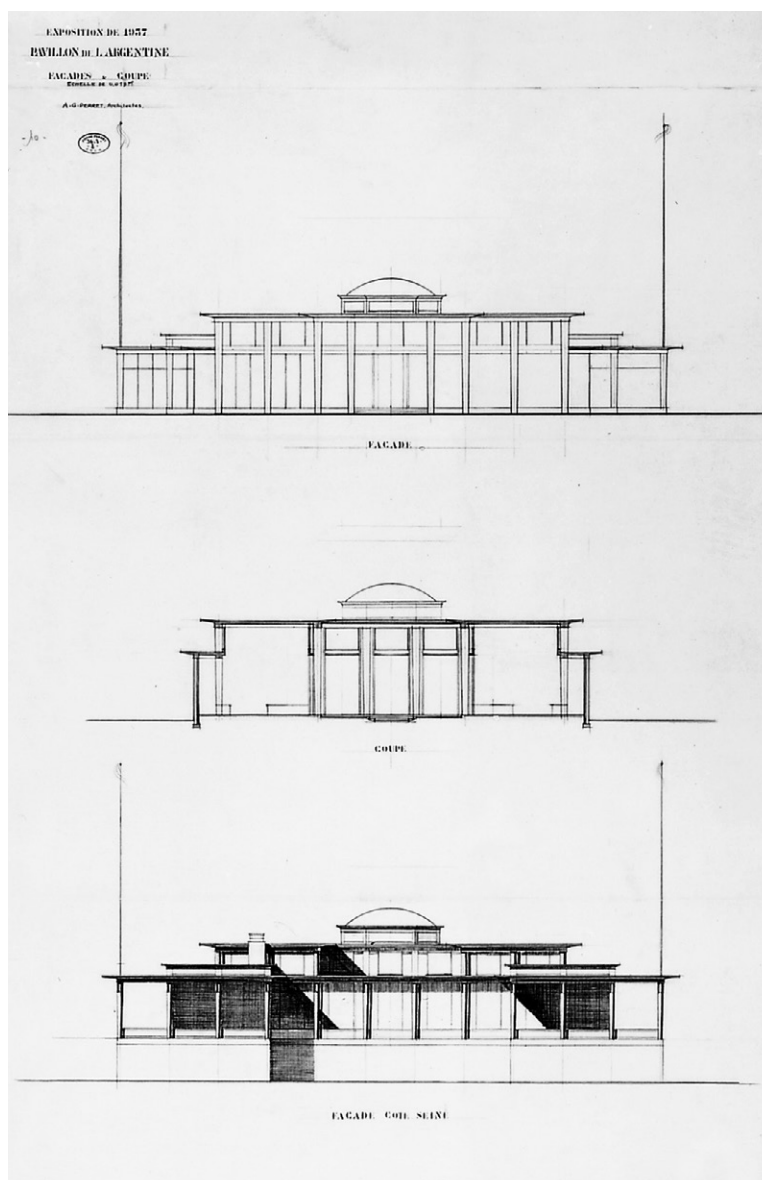


Figura 10. Auguste Perret. Pavillon de l'Argentine à l'Exposition internationale de Paris, 1937, coupe, façades. 1936-1937. Dossier: 535 AP 204/1 (doc. CNAM-36-08-0002). Fond Perret, Auguste et Perret frères.

Ni uno ni otro fueron los que se montaron sino el realizado por el ingeniero estructural Marcelo Martínez de Hoz quien estuvo a cargo anteriormente del cálculo del rascacielos para el Ministerio de Obras Públicas de la Nación proyectado por Hortal entre 1932 y 1934. El proyecto resultó un híbrido con algunos rasgos del presentado por Bustillo. Las fotografías de las maquetas permiten

reconocer la articulación de los distintos salones organizados en torno a un patio ajardinado y los criterios de distribución del programa. El lote en el que se ubicó estaba en un lugar privilegiado en el área de pabellones extranjeros muy cercano al Palais Chaillot aunque, como señalaba el crítico de la revista *La construction moderne* (Favier, noviembre 1937) era de difícil visibilidad.



Figura 11. Marcelo Martínez de Hoz, Pabellón Argentino. Exposición Internacional de París 1937. Maqueta. 1938. CEDIAP-AABE.

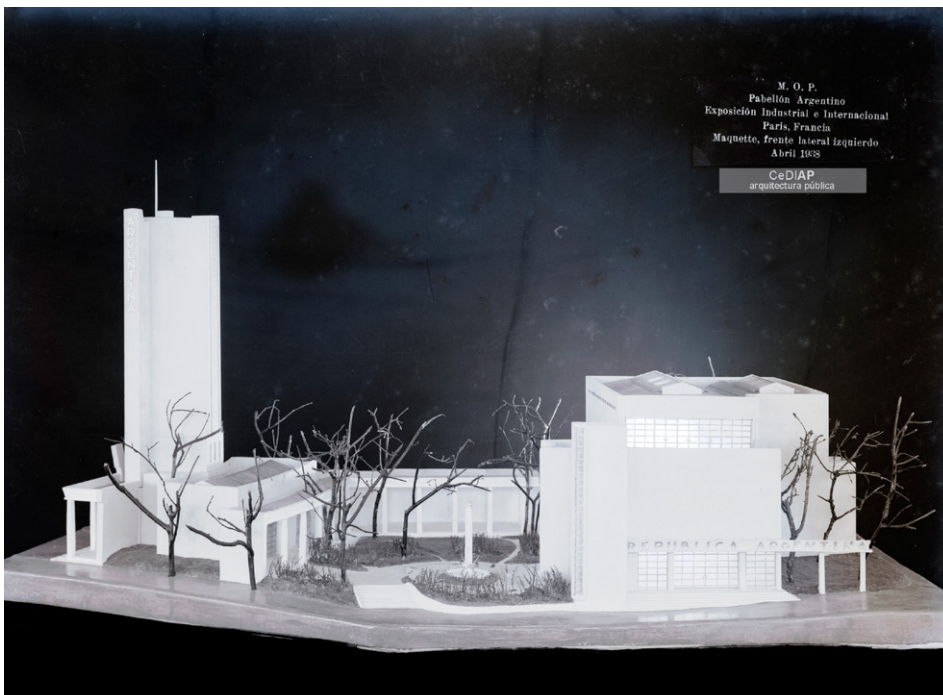


Figura 12. Marcelo Martínez de Hoz, Pabellón Argentino. Exposición Internacional de París 1937. Maqueta. 1938. CEDIAP-AABE.



Figura 13. Pavillon du Froid. Revue générale du froid. Avril 1937, 110.

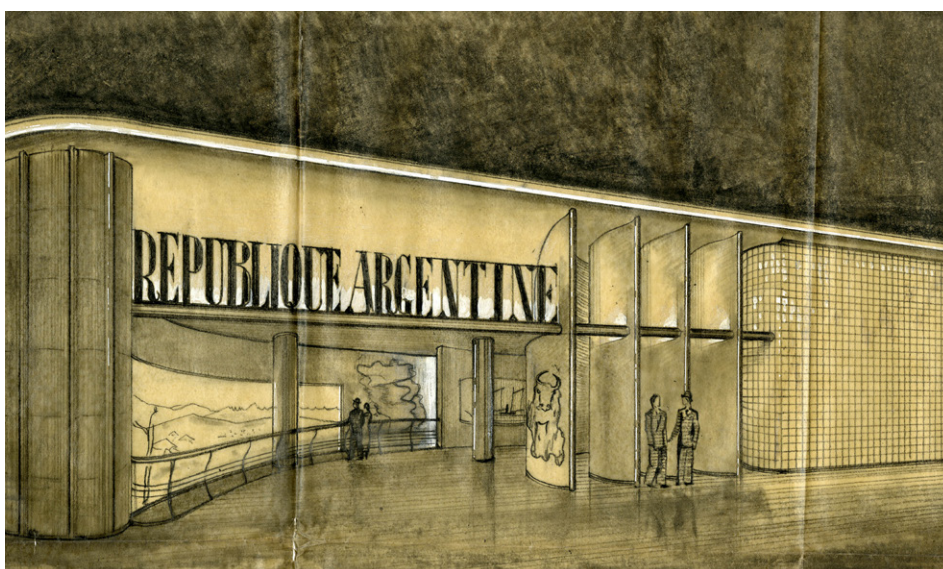


Figura 14. Stand de la République argentine au Palais du froid à l'Exposition internationale de Paris, 1937: perspective sur l'entrée. 1936-1937. (Objet HERAN-E-36-2. Dossier 060 lfa 614. Doc. AR-03-10-13-03). Fonds Hermant, André.

Tres intervenciones más marcaron la presencia de Argentina en la exposición de París. Las dos piezas expuestas por Pablo Curatella Manes –La tierra argentina y Los dos hemisferios– le valieron al escultor la invitación a participar del jurado de escultura. Allí también la Argentina tuvo un lugar destacado por las tecnologías de conservación en frío en el modernísimo *Palais du Froid*.⁵ El proyecto museográfico del sector fue realizado por André Hermant, consultor

técnico y miembro del equipo editorial de *L'Architecture d'aujourd'hui*, quien había diseñado para esta oportunidad el *Pavillon du Caoutchouc*. Los planos que se conservan en su archivo así lo demuestran. Sin embargo, en una carta dirigida a la empresa Maquette Perfecta reclamaba la autoría pues entendía que el arquitecto Armando D'Ans habría copiado sus planos.⁶

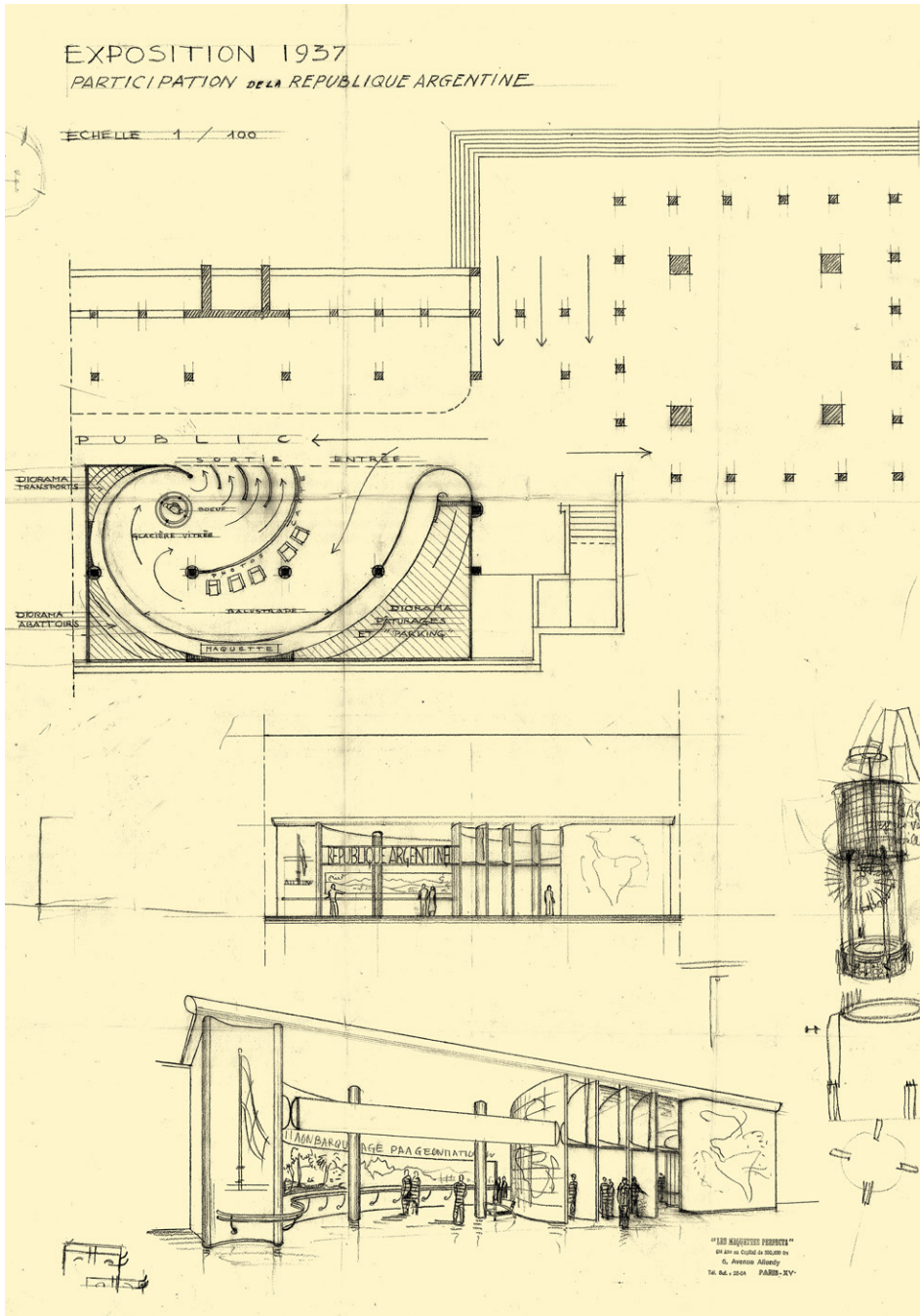


Figura 15. Stand de la République argentine au Palais du froid à l'Exposition internationale de Paris, 1937: croquis, plan, élévation et perspective (éch. 1/100e). Dossier: 060 lfa 614. Fonds Hermant, André.



Figura 16. Armando D'Ans, Restaurant Pampa. Exposición Internacional de París 1937. *Revista de Arquitectura* (mayo, 1938), p. 216.

La atracción mayor, sin embargo, se centró en el Restaurant Pampa preparado dentro de una *peniche* cuyo diseño interior estuvo a cargo de D'Ans. La idea fue del embajador argentino en Francia, Tomás Le Breton (D'Ans, mayo 1938). La barcaza estaba amarrada a orillas del Sena y constituía el final del recorrido demostrativo del proceso de preparación de las carnes expuesto en dioramas en el *Palais du Froid*. El restaurant Pampa contaba con un detalle más bien bizarro. Por idea del embajador Le Breton, se mandó a hacer en Estados Unidos un modelo de un novillo que contenía un altoparlante en

el interior. Con algunos grados de animación –movía la cabeza y la boca imitando el habla– una grabación en varios idiomas explicaba la calidad de los bifes que se servían allí.

Claro que si hay una arquitectura de Estado para el espectáculo de la modernidad más literal y explícita es sin dudas la de los pabellones nacionales en las exposiciones internacionales. De todos modos, Bustillo ya no acudirá ni a la transparencia ni al esplendor en sus obras de Estado posteriores.

Álvarez

En el mismo número de la *Revista de Arquitectura* (mayo, 1938, p. 220) que incluía el Restaurante Pampa, más precisamente a continuación, Mario Roberto Álvarez (1913-2011), recién graduado de arquitecto publicaba en las páginas cedidas al Centro de Estudiantes de Arquitectura, un dibujo que representaba a la facultad en la que él estudió, como La Cenicienta. Álvarez provenía de la clase media, de un hogar alejado

de las familias acomodadas. Desde muy joven comenzó a trabajar en dependencias municipales y paulatinamente fue recibiendo en la década de 1940, una serie de encargos –sin dudas sustancialmente diferentes a los de Bustillo– que le permitieron experimentar con el carácter moderno para un período en el cual el modelo de estado benefactor de fuerte intervencionismo, adquiría luego de la segunda guerra mundial, otros rasgos políticos.



Figura 17. Mario Roberto Álvarez. La Cenicienta. Dibujo. *Revista de Arquitectura* (mayo, 1938), p. 220.

Los primeros edificios construidos durante su labor en la Municipalidad de Avellaneda lo introdujeron rápidamente en los vericuetos de la gestión técnica dentro de las burocracias estatales. Pero una experiencia clave para la construcción de un criterio particular en las arquitecturas cívicas fue el desafío del encargo de los centros de salud para el ministro Ramón Carrillo durante la primera presidencia de Juan D. Perón. En 1948 los requisitos exigidos eran francamente incumplibles para los arquitectos contemporáneos: la normativa determinaba explícitamente el uso de techos de tejas, columnas salomónicas y una arquitectura muraria del tipo del *Mission Style* californiano. Al igual que Amancio Williams –aunque este último tuvo menos suerte ya que no alcanzó a construirlos– (Müller, 2018) Álvarez sorteó esa situación con persuasión política y astucia en el diseño (Shmidt, 2012).

Pero la posibilidad durante el mismo gobierno peronista de conseguir el encargo del Teatro

San Martín fue sin dudas el laboratorio para una arquitectura moderna de Estado que en el caso de Álvarez y Macedonio Oscar Ruiz pasó a ser la búsqueda de un carácter metropolitano, aunque contundente en la impronta urbana y con una notable gracia artística en la disposición de las salas. No se trató de ofrecer un espectáculo urbano esplendoroso sino de la concreción de un programa para el espectáculo contemporáneo. La transparencia en este caso se ensayó de múltiples maneras. Literalmente, entre la calle y el hall a través de un sinfín de puertas vaivén vidriadas, cuya continuidad se afirma con la marquesina que se excede tanto sobre la vereda como en el interior. Por el cuidado en la inserción urbana, el San Martín constituye una pieza que juega con un sutil equilibrio entre la indiferenciación dentro de una sucesión de fachadas y el toque de gracia que brinda el acceso al foyer, a través del recurso del voladizo que irrumpe y llama la atención provocando un cambio de ritmo en la *demarche* anónima de las multitudes.

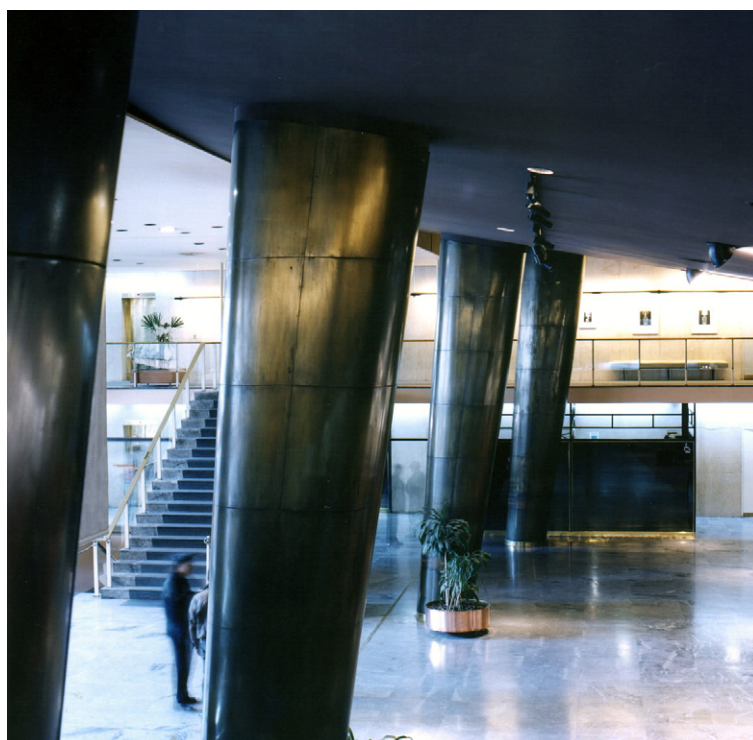


Figura 18. Mario Roberto Álvarez, Oscar Macedonio Ruiz. Teatro San Martín. Hall de entrada. Ca. 2014. Foto Silvio Plotquin.

En el San Martín Álvarez y Ruiz cuidaron con rigor el concepto estructural perretiano logrando despejar la idea de *carrosserie* y jugando con la exhibición de las estructuras de sostén en hormigón armado con la claridad cartesiana con la que se rige la composición, un principio que no abandonará en sus futuras obras. Un manejo que también fue sofisticando para admitir otras formas estructurales en las que cuidaba muy bien que se perciban como autónomas. Es el caso de la exageración de la presencia de la forma de la sala Martín Coronado como un techo negro, pesado, oscuro que crea otra sala teatral virtual en el hall principal.

El teatro en su conjunto fue producto de una alquimia que tuvo que sostener ante diferentes gobiernos. La primera demanda fue durante la breve intendencia del arquitecto Jorge Sabaté (1952-1954) en la Capital Federal en el marco de la segunda presidencia de Juan D. Perón.

El encargo apuntaba hacia la creación de un complejo de teatros masivo que albergara otras dependencias como la radio, oficinas o el museo de arte moderno. La habilidad para convencer al gobierno siguiente, enconadamente contrario en su signo político –a punto tal que consideró demolerlo– le permitió también llegar a la representación de un carácter internacional, descartando la monumentalidad como un rasgo asociado a las arquitecturas de Estado.

Pero poco después de la inauguración la misma fórmula no fue la adecuada para el caso de la Biblioteca Nacional. Las bases del concurso, precisamente pedían volver a las manifestaciones altamente simbólicas y aquellos proyectos que apostaron por la transparencia ocuparon puestos recién a partir del tercer premio obteniendo Álvarez, con la colaboración de Eduardo Santoro, Leonardo Kopiloff y del ingeniero Atilio Gallo el cuarto premio.⁷

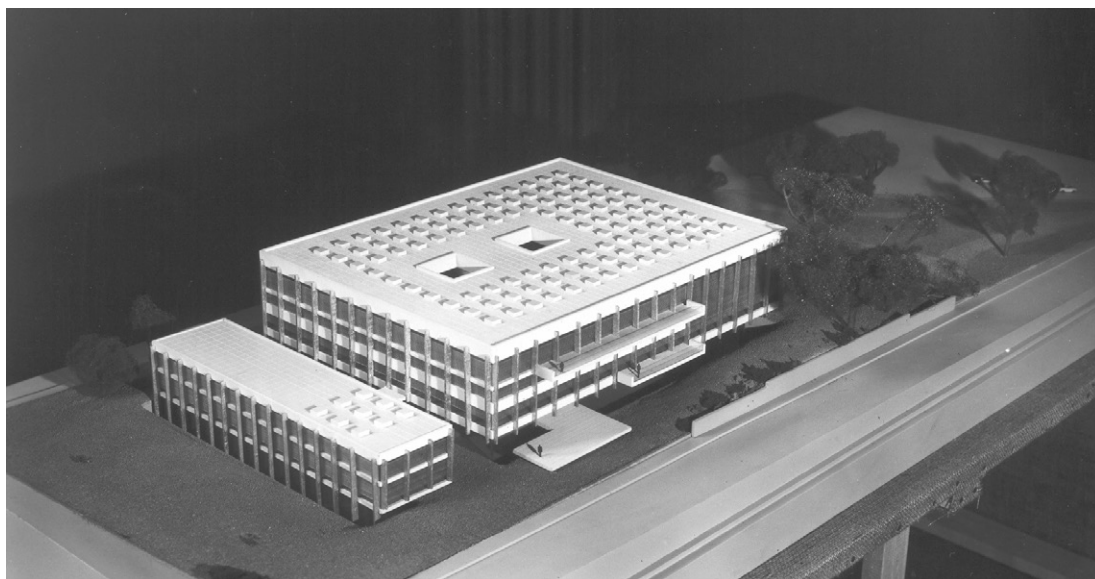


Figura 19. Mario R. Álvarez y Asoc. Proyecto Biblioteca Nacional. 3er premio, 1961. Archivo MRA+A.

Sin embargo, en esos mismos años Álvarez fue contratado para la realización del paisaje y las cabeceras de una obra emblemática del desarrollismo y la intervención del estado moderno: el Túnel Subfluvial Santa Fe-Paraná, una obra que desafió al poder central ya que fue emprendida por los gobiernos provinciales (Müller & Costa, 2017). La realización

estuvo a cargo de varias empresas privadas: Hochtief A.G (Essen-Alemania), Vianini SPA (Roma-Italia), Sailav S.A (Buenos Aires, Argentina). Esta última a cargo de los planos y la documentación. El proyecto paisajístico además del programa de peajes y ventilaciones fue encargado a la oficina de Álvarez en 1965.



Figura 20. Mario Roberto Álvarez. Equipamiento paisajístico. (1965). 2010. Foto Luis Müller.



Figura 21. Mario Roberto Álvarez. Equipamiento paisajístico. (1965). 1970. Archivo MRA+A.

Allí tuvo muy claro el sentido del paisaje y de la marca en el territorio que debía tener una infraestructura de grandes dimensiones. En la propuesta, atípica respecto de la producción del estudio, desarrolló un diseño cuidado en términos de eficiencia técnica y también simbólica. El proyecto está más ligado a un juego onírico de *optical art*. La curva con la pendiente descendiente tiene un diseño de radios coordinados entre los requerimientos de Vialidad Nacional respecto del peralte y el control de las velocidades. Pero la cadencia del trayecto, durante el cual el cielo se mantiene en el horizonte permite dosificar paulatinamente con el dimensionamiento preciso de los quebrasoles, el paso de la luminosidad diurna plena a la iluminación artificial del interior del túnel. Ese recorrido cuenta en ambos inicios –entrada o salida según la dirección hacia la cual el automóvil se dirija– con las esculturas espaciales y transparentes de las torres de ventilación que dejan de entenderse mecánicamente para convertirse en un motivo singular, icónico y universal.

Por sobre un despliegue infernal de tecnología inédita, estas piezas artísticas representan casi una performance de *land art* para ser vistas a la distancia y en movimiento. Al respecto, decía Álvarez en la memoria:

Los tres elementos esenciales de ésta composición arquitectónica a saber: chimenea de toma de aire, chimenea de expulsión de aire y el edificio anexo están vinculados entre ellos por una baja galería, que a manera de cinta los interrelaciona espacialmente.

Otra de las características perseguidas por el proyecto es lograr que la percepción del conjunto de ventilación se realice durante las 24 horas. Es decir, una arquitectura que a distancia se adapte tanto de día como de noche, usando durante ésta última de la iluminación artificial enfatizando determinadas líneas de fuerza de la composición. Dichas líneas de fuerza son: la altura de la torre de aspiración, destinada tanto de día como de noche por la asistencia de una de sus paramentos con

cerramiento acrílico de color; el borde de la galería de unión de los elementos y el muro perimetral del edificio anexo tratado como banda horizontal revestida con mayólica color turquesa sobre el que juega durante el día la sombra de la gran cenefa y durante la noche la iluminación que parte tras ella. (Álvarez, s.f)

De las transparencias literales, artísticas y simbólicas,⁸ Álvarez aún ensayará una serie combinaciones que afinan su percepción metropolitana. Sin embargo, el edificio para la sede administrativa de SOMISA en la Capital Federal será un caso particular. La empresa productora de acero, de capitales mixtos privados y estatales, fue creada en 1947 y su planta recién inaugurada en 1960 bajo el gobierno de Arturo Frondizi. En 1966 se llamó a un concurso para la construcción de las oficinas que ganó el estudio de Álvarez. Pero aquí su concepción perretiana lo llevó a mantener un diseño estructural de gran exhibicionismo pero proyectado como si fuera de hormigón armado, desaprovechando las capacidades del acero.

En el reverso del tipo de las últimas arquitecturas de Estado realizadas por Bustillo, como el desproporcionado Banco Nación, una de las piezas que tal vez resume los valores modernos metropolitanos de una obra de gran impacto urbano es el Puente sobre las vías del Ferrocarril San Martín. La traza del Arroyo Maldonado entubado por debajo de la avenida Juan B. Justo determina su forma. El enclave dio lugar a una propuesta de gran despliegue plástico, entendiendo el modelado del hormigón armado en términos perretianos, pero no estilísticos, sino conceptuales. Las terminaciones del material visto colado *in situ* se articula en este caso con componentes premoldeados. El cuidado de la curva parabólica continua fue especialmente atendido en una pieza que se proponía introducir una marca contundente y escultórica encuadrando la visual de un parque que pasaría por debajo. Los apoyos combinaban con sus formas la contención de la pendiente con criterios técnicos y a la vez estéticos.

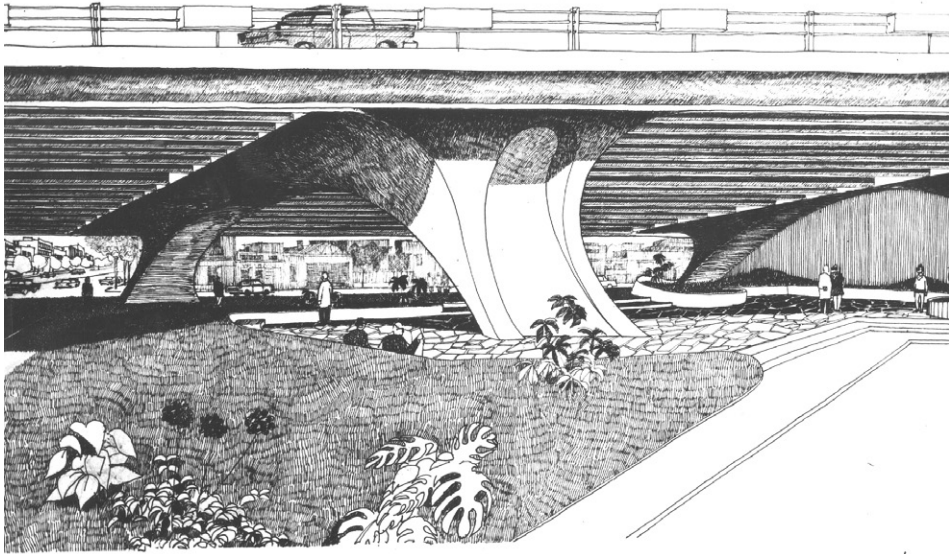


Figura 23. Puente sobre Avenida Juan B. Justo. Buenos Aires. 1966. Archivo MRA+A



Figura 24. Puente sobre Avenida Juan B. Justo. Buenos Aires. 1966. Archivo MRA+A

Transparencia. Esplendor. Espectáculo metropolitano

¿Transparencia o esplendor? Pueden ser valores urbanos, arquitectónicos y espaciales a ser considerados a la hora de señalar aquellas piezas que configuran la ciudad moderna en sus múltiples, variadas pero claras manifestaciones metropolitanas. Lo que se propuso hacer notar es la fundamental incidencia del Estado, es decir de la incidencia de las tensiones entre las demandas de los políticos, heterogéneas y cambiantes, a lo largo de los gobiernos y la pericia que los técnicos manejan en el afán de interpretar esa relación. Las ideas de Perret pesaron en la tradición de los arquitectos modernos tanto en los más extremos como Bustillo, que continuaron buscando hasta el final la creación de un estilo nacional (llegando a idear el “orden argentino” propuesto en el pórtico del Museo de Bellas Artes, basado en el palo borracho), como de los más convencidos hacedores de ciudad-metrópolis como Álvarez, que llegó a consolidar la “cuadra Álvarez”⁹ (una serie de edificios que fue construyendo en lotes adyacentes sin solución de continuidad). La búsqueda de una claridad técnica como garantía de contemporaneidad, la representación directa de la “verdad de los materiales” que profesó el arquitecto de la reconstrucción de posguerra de Marsella fue un valor intrínseco de las arquitecturas de Estado en una vasta producción a la largo del siglo veinte en la Argentina que se disolverá en los años setenta, luego de la declaración de la crisis del petróleo en 1973.

A partir del gobierno de Frondizi, la cultura de los concursos dio lugar a una valoración máxima de las arquitecturas del espectáculo, obras únicas significativas y validadas por premios. Guy Debord (1967) definía el espectáculo como el capital acumulado al punto donde se convierte en imagen. Según Hal Foster (2002), el problema radica en el desplazamiento de esta ecuación, es decir, cuando la imagen acumulada se convierte en capital. Según el crítico norteamericano, esto sucede a partir del posmodernismo, de Frank Gehry y el efecto Bilbao. Pero, podría decirse

que esa ecuación invertida podría considerarse desde mucho tiempo antes. Se ha hecho notar una serie de arquitecturas de autor, requeridas en este caso por el estado argentino, en sus mayores instancias de representación y con la inevitable tentación de separarse de la indiferenciación extendida en el tejido. Este conjunto de obras puesto a la par de la gran cantidad de arquitecturas de estado sin firma, surgidas de las oficinas técnicas contrasta aún más por el afán de singularidad más allá inclusive de los esfuerzos por congeniar tal contraste por parte de Álvarez, por ejemplo. Es que la utopía de la representación del Estado ya no como vanguardia sino como representante del espectáculo de la modernidad, ya sea con transparencias o esplendores, se estrellará poco después con la metropolización degradada en los bordes de la pauperización informal. Para ese entonces el Estado se retiró definitivamente.

Notas

¹ Traducción propia. El texto original en inglés: “... P.V. Since concrete is above all a paste, why don't you more often use the curve in your works?” A.P. “Yes, concrete is a paste, but we shape it in molds and these molds are usually of wood, from whence comes this repetition of the straight line which brings us close to ancient architecture, since it imitated wood and we, we use wood, which is the most legitimate. The curved forms of wood would be costly, which would become a piece of work (carrosserie), and isn't it the economical use of the material which determines STYLE?”.

² Su madre, María Luisa Madero Ramos Mejía era la hermana de Eduardo Madero, el artífice del puerto de Buenos Aires durante la década de 1880. Su padre, José María Bustillo era un abogado proveniente de familia militar cercano al presidente Julio A. Roca.

³ Las conferencias de Perret en Buenos Aires fueron publicadas en sucesivos números de la Revista de Arquitectura entre septiembre de 1936 y marzo de 1937.

⁴ Fonds Perret, Auguste et Perret frères. 535 AP. Inventaire complet, réalisé par Rosine Cohu,

Sonia Gaubert, Réjean Legault, Simon Texier, Martine Fayet, Frédéric Chèvre, 1992-1999; Hubert Lempereur, Bénédicte Chaljub et Marcel-Carlos Maudire, 1999-2000 sous la direction de Gilles Ragot, David Peyceré, Sonia Gaubert. Mis à jour le: 2004-05-01. Lieu de conservation du fonds: Centre d'archives de l'IFA.

⁵ "Palais du froid à l'Exposition Internationale de 1937. État d'avancement des travaux". *Revue générale du froid*. Avril 1937, 110.

⁶ "Hermant affirme dans une lettre adressée aux Maquettes Perfecta que son projet a été copié par l'architecte argentin. Les plans d'Hermant (60 IFA 614) sont datés de mars à juin 1936; il est probablement l'auteur du projet puisque les documents de d'Ans sont datés de juin. Fonds Hermant, André (1908-1978). 060 lfa". Centre d'archives de l'IFA. HERAN-E-36-2. Exposition internationale de Paris, 1937: stand de la République argentine au Palais du froid. 1936-1937.

⁷ Ver la nómina de los principales premios en *Boletín SCA* (enero, 1963) (48), 7-17.

⁸ Un debate contemporáneo tuvo lugar desde mediados de los años 50 a partir de las críticas al ampliamente difundido texto de Sigfried Gideon, *Space, Time, Architecture*, publicado en 1941. Las críticas estaban lideradas por Colin Rowe y Robert Slutzky quienes publicaron una serie de artículos *Perspecta* de Yale University entre 1954 y 1963. El más significativo fue Rowe, C. & Slutzky, R. (1963).

⁹ Se trata de una serie de edificios de oficinas que se extienden frente a la avenida Leandro N. Alem al 900 entre las calles Marcelo T. de Alvear y Paraguay en el centro de Buenos Aires. El proceso de construcción se desarrolló entre 1975 y 1986.

Referencias

- Álvarez, M. R. (s.f). Túnel Subfluvial Santa Fe-Paraná. Memoria descriptiva. Archivo Mario Roberto.
- Bustillo, A. (septiembre, 1933). Museo Nacional de Bellas Artes. *Nuestra Arquitectura*, 50, 41-46.
- Bustillo, A. (abril, 1935). Edificio Volta. *Revista de Arquitectura*, 172, 145-161.
- Chiapori, A. (septiembre, 1930). El momento actual de la pintura. *El Hogar*, 1092, 7, 22, 68. Recuperado de <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/733960/language/es-MX/Default.aspx>
- Chiapori, A. (1940). *Luz en el templo*. Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.
- D'Ans, A. (mayo, 1938). Argentina en la Exposición de París 1937. *Revista de Arquitectura*, 209, 216-219.
- Favier, J. (noviembre, 1937). Exposition Internationale Paris 1937. Le pavillon de l'Argentine. Par M. Marcelo Martinez de Hoz, Architecte. Collaborateur français: M. Danis. *La Construction Moderne* (53) 5, 102-104.
- Fiorito, M. I. "Anexo I. Tabla 2. Listado de presidentes y funcionarios." En *Diseño integral como política estatal: arquitecturas para la enseñanza media en el Estado argentino (1934-1944)*. Tesis del Doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos. Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile.
- Grementieri, F. & Shmidt, C. (2010). *Alemania y Argentina. La cultura moderna de la construcción*. Buenos Aires: Ediciones Larivière.
- Liernur, J. F. (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Liernur, J. F. & Pschepiurca, P. (2012). *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina. (1924-1965)*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.
- Müller, L. (2018). Instrucciones para armar un hospital. *Registros. Revista de Investigación Histórica*, 14(1), 4-27. Recuperado a partir de <https://revistasfaud.mdp.edu.ar/registros/article/view/223>
- Müller, L. & Costa, C. (2017). Vencer al río. Técnica, política e integración territorial en el caso del Túnel Subfluvial Hernandarias. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia y Centros de Estudios Históricos de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Recuperado de url: <https://interescuelasmardelplata.files.wordpress.com/2017/09/76-muller.pdf>
- Ovalle-Child, A. (2013). *Objetos de deseo en los cuentos de Silvina Ocampo*. Dissertation. Boston University. Recuperado de https://open.bu.edu/bitstream/handle/2144/14098/OvalleChild_bu_0017E_10093.pdf?sequence=1
- Pastoriza, E. (2008). El turismo social en la Argentina durante el primer peronismo. Mar del Plata, la conquista de las vacaciones y los nuevos rituales obreros, 1943-1955. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Debates*. Recuperado de: <http://nuevomundo.revues.org/index36472.html>
- Perret, A. (1936, septiembre) ¿Qué es Arquitectura? 1a Disertación del Ciclo de Conferencias en al Aula Magna de la Facultad de C.E.F y Naturales. Agosto 18 de 1936. *Revista de Arquitectura*, 189, 425-429.
- Shmidt, C. (2007). Alejandro Bustillo. Un modernista contrariado. En M. Levisman, *Alejandro Bustillo. Un proyecto de arquitectura nacional, Archivos de Arquitectura Contemporánea* (pp. 447-470). Buenos Aires: Arca.

Shmidt, C. (julio, 2012). "...mucho costó que la arquitectura oficial fuera moderna...". En torno a las obras del Estado nacional en Argentina (1947-1955). *Block*, 9, 60-69.

Valéry, P. (1923). *Eupalinos ou l'architecte précédé de l'Âme et la Danse*. Paris: Éditions de la nouvelle revue française.

Rowe, C. & Slutzky, R. (1963). Transparency: Literal and Phenomenal. *Perspecta*, 8.