

## Tradicional y moderno en la producción de muebles en Argentina: 1930-1950

### Equipamientos para hoteles de turismo y oficinas administrativas

Traditional and modern in the furniture production in Argentina: 1930-1950

Equipment for tourism hotels and administrative offices

Carlos Mazza

#### Abstract

The expression of the genuine in the objects generated diverse opinions during the 1930s and 1940s in Argentina, becoming a part of the general cultural debate. The production of furniture at an industrial and enterprise scale expressed, as part of this process, different visions and demands, in nature as well as in purpose, that result partially possible to understand, based on the analysis of their articulation between the traditional and the modern.

We have undertaken, considering them cases of a certain generality that allow us to study the proposed problem, furniture production for equipment of administrative buildings and tourism hotels, manufactured between the years 1930 and 1950 by the companies Comte and Nordiska. We have established that period because it covers part of the development of industrialization through importations substitution; and it also comprises the beginning, constitution, and consolidation of furniture produced expressly for collective equipment in Argentina.

We try to explain, based on some expressions resulting from these experiences, in what way they were articulated with the prevailing society, culture, and economy, what their furniture was like, and, fundamentally, in what ways the central ideas of design were sustained in each situation to solve, the ones that even coming from the producers themselves implied conceptually opposed formal options.

#### Resumen

La expresión de lo propio en los objetos movió diversas opiniones durante 1930 y 1940 en Argentina, convirtiéndose en parte del debate cultural general. La producción de escala industrial y empresarial de muebles expresó como parte de este proceso distintas visiones y demandas en naturaleza y en finalidad, que parcialmente resultan posibles de comprenderse a partir de analizar su articulación entre lo tradicional y lo moderno.

Se abordan, considerándolos casos de cierta generalidad que permiten estudiar el problema planteado, producciones de muebles para equipamientos de edificios administrativos y hoteles de turismo, realizados entre los años 1930 y 1950, por las firmas Comte y Nordiska. El período establecido obedece a que cubre parte del desarrollo de la industrialización por sustitución de importaciones, pero también abarca, destacándose en ello las empresas referidas, el inicio, constitución y afianzamiento del mobiliario expresamente producido para equipamientos colectivos en Argentina.

Se busca explicar, a partir de algunas expresiones resultantes de estas experiencias, de qué manera se articularon con la sociedad, la cultura y la economía imperante, cómo fueron sus muebles, y fundamentalmente, de qué maneras se sustentaron las ideas centrales de diseño en cada situación a resolver, las que aún proviniendo de los mismos productores implicaron opciones formales conceptualmente opuestas.

industrial design - modern furniture - Comte, Nordiska - Argentina 1930-1950

diseño industrial - muebles modernos - Comte, Nordiska - Argentina 1930-1950

*Finalmente, el estilo es el intento estético de solucionar el gran problema de la vida: cómo una obra única o un comportamiento único, que constituye una totalidad, cerrada en sí misma, puede pertenecer al mismo tiempo a una totalidad superior, a un contexto unificador más amplio. La diferencia entre el estilo individual de lo muy grande y el estilo general de lo más pequeño se expresa en la norma práctica: «y si no encuentras en ti un absoluto, únete a un absoluto como parte servidora del mismo». Esto se expresa en el lenguaje del arte, que admite que hasta la obra más ínfima tiene un rayo de soberanía y unicidad, que en el mundo práctico solo brilla sobre lo más grande.*

GEORG SIMMEL<sup>1</sup>

## Introducción

Sustitución de importaciones, cultura y sociedad en Argentina de 1930

La realización fabril de muebles en Argentina no fue distinta ni tuvo otras características que las propias de la producción de otros objetos diseñados en general, la de una modernidad moderada y muchas veces mezclada con la tradición. Resulta lógico pensar que existió en el país la capacidad de colocar esta producción de mobiliario a la par de la producción europea pero también la decisión, no explicitada totalmente, de los orientadores del diseño y de la fabricación local, de buscar formas para lograr una modernidad no radicalizada y a la vez aceptada y propia.

La crisis internacional de los mercados y las repercusiones en la disminución de la capacidad de respuesta del modelo agroexportador hasta entonces vigente, comportaron rápidamente la necesidad de dinamizar el desarrollo de un proceso de industrialización por sustitución de importaciones y activar el consumo. Esta situación implicó dos formas, por parte de las empresas, de responder a la demanda de creación de

productos industriales nacionales. Una fue la de convertir en empresas productoras al ciento por ciento a aquellas que habían sido hasta ese entonces empresas importadoras; la otra, la de crear nuevas fábricas que produjeran los productos demandados.

Pero cada una de las opciones indicadas en el párrafo anterior, implicaban, además de lo exclusivamente productivo, encontrar criterios técnicos, estéticos y de precio y consumo, aplicables a los objetos producidos, que asegurasen mínimamente una base comercial. En la resolución de estos aspectos iba a resultar definitoria la interpretación y posición ante las diversas requisitorias del mercado nacional y estas requisitorias, principalmente en lo referente a objetos con alguna carga o valor estético y representativo, serían producto de los esquemas valorativos de cada grupo, sector o clase de consumidores.

Los muebles modernos en los años 1930 eran, por antonomasia, para los apreciadores del diseño europeo más actual, sin duda los fabricados en caño cromado que fundamentalmente incluían sillas del tipo *cantiléver* u otras afines. Pero si suponemos que en Argentina pudo darse, con respecto a estos muebles, una actitud y disposición del gusto similar a la de España, podemos afirmar que dichos muebles, tanto por precio como por estética, no eran totalmente aceptados, aún por los sectores que cultural y económicamente podían adquirirlos. Como señala al respecto para el caso español, al considerar el problema en el País Vasco, Francisco Muñoz Fernández (2008):

*A pesar de que los muebles de acero y las lámparas se presentaron como objetos de inspiración industrial y maquinista factibles de ser producidos en serie y por lo tanto de bajo coste; en la práctica resultaron inaccesibles, y tan sólo estuvieron destinadas a una clientela de elites culturales y financieras que querían tener interiores cosmopolitas de moda.*

*El mobiliario moderno, al igual que la nueva arquitectura, fue en definitiva más un símbolo del espíritu de la época que una alternativa real.*

Además los muebles de acero a pesar de que inicialmente fueren alabados por su comodidad, practicidad, limpieza e higiene; tampoco gustaron porque recordaban al ambiente aséptico y frío de los hospitales. También eran considerados como elementos foráneos que iban en contra de la tradición popular y por lo tanto eran ajenos, cuando no resultaban incómodos, o eran censurados por bolcheviques y judíos. (Muñoz Fernández, 2008, p. 7).

A partir de la década de los treinta, los arquitectos más comprometidos con la modernidad atendieron en cierto sentido a las reticencias hacia el mueble tubular y su alto coste y optaron por combinar las formas tradicionales con la simplicidad del arte nuevo; de tal manera que la madera y materiales similares se presentaron como una alternativa al tubo de acero (Muñoz Fernández, 2008, p. 8).

En nuestro país encontramos entre los años 1930 y 1940, en revistas como *Casas y Jardines*, versiones híbridas de los muebles de caño cromado; como por ejemplo el uso de estructuras tubulares como soporte, con asientos de tapicería con resortes y tapizados o recubiertos de cuero de vaca; u otros donde la estructura de caño reemplaza, funcionando de la misma manera que estas, a estructuras de madera, modificando sólo la apariencia del mueble por el intercambio de madera por tubo sin alterar su sustancia; pero es muy difícil encontrar, aún en revistas especializadas, el uso generalizado de los modelos canónicos de muebles de caño cromado.

Sólo después, a finales de la década de 1930, con la llegada del sillón BKF de Bonet, Kurchan y Ferrari Hardoy, y posteriormente con la silla "W" de Janello, encontraremos muebles de estructura metálica industrializada, de diseño y factura local, con mayor aceptación.

La búsqueda de una única configuración del pensamiento argentino que encarnara algunos de los valores de representación tanto estéticos como formales locales, autóctonos, apropiados o nacionales en el período estudiado,

chocaría, desde el primer momento, con la multiplicidad, heterogénea y polifacética en lo cultural, constitutiva de estos propios valores en el período en estudio.

En "Los elementos de la realidad espiritual argentina", José Luís Romero (1947), nos plantea las concepciones culturales presentes en la Argentina de los años 1940, y en una aproximación al problema de la búsqueda de una expresión argentina en la configuración de los objetos, es posible ensayar, a partir de estas reflexiones, una relación entre mentalidades y representaciones colectivas originada en el supuesto de que estas expresiones están procuradas, contenidas, mezcladas o manifestadas en diversos tipos de objetos.

Romero se refiere al origen del problema, señalando lo siguiente al explicar el "aire juvenil" de la Argentina del momento:

*Pero este aire juvenil de la Argentina no es sino un fenómeno de hace poco tiempo. La Argentina era un país maduro antes de producirse esa fractura que advertimos a cierta altura de su desarrollo histórico, esto es, mientras existió una argentina criolla identificable por un definido estilo cultural (Romero, 1947, p. 136).*

*Cuando se produjo esta crisis, la dirección del país pasó a manos de quienes, sosteniendo un punto de vista opuesto consideraban necesaria y urgente una transformación radical de nuestra realidad económica y social, para que la Argentina no repitiera el extravío del criollismo y se incorporara al área del mundo occidental con todos los riesgos y ventajas que ello suponía. Es en ese momento cuando comienza a abrirse la grieta que interrumpe nuestro desarrollo histórico, cuando comienza a gestarse una nueva realidad espiritual; porque una mentalidad universalista se ha propuesto ahogar la mentalidad criolla y ha suscitado, frente a estas dos que se batían frente a frente, una tercera mentalidad, propia de la nueva realidad económica y social que se constituía: la mentalidad aluvial (Romero, 1947, p. 137).*

Para Romero, nuestra realidad a finales de la década de 1940, queda constituida por una yuxtaposición de mentalidades diversas, reacias a su fusión y de baja coherencia interna. Distingue la *mentalidad criolla*, en declive, nostálgica, apegada a la tradición vernácula de origen español, con un firme arraigo en su paisaje y que espera restaurar el autóctono estilo criollo; la *mentalidad aluvial*, a la que considera predominante, mentalidad de masa, correspondiente a un conjunto indiscriminado que resulta de la mera yuxtaposición de elementos que provienen de distintos orígenes, de carácter híbrido, que se muestra asimilada en muchos de sus rasgos a los de todas las poblaciones cosmopolitas, es esencialmente urbana, con un tono sentimental que proviene de lo pasional y lo nostálgico que subyace oculto en las tradiciones que han concurrido a conformarla; y la *mentalidad universalista*, dispersa pero actuante, como aquella en la que predominan los ideales mediatos y universales en todos los grados, de apertura a nuevas corrientes espirituales, y que espera poder configurar cierto matiz argentino del espíritu occidental (Romero, 1947).

Consecuentemente, dada la condición propia de los objetos proyectados, de ser portadores de sentido, de tener la capacidad de establecer relaciones formales que constituyen y se producen desde fundamentos culturales, podemos suponer el principio de que diversas configuraciones materiales, correlato total o parcial de estas mentalidades, se pueden encontrar, en estado puro o articulado con el de alguna de las otras, en diseños de distintos tipos de objetos.

La producción industrial empresaria de muebles no sería ajena a esta caracterización, solo que siendo empresas deberán responder a más de una de estas líneas a la vez, y lo harían adecuándose a cada edificio y demanda en el marco de la evolución del diseño propio de cada firma. Esta posición se traduciría en distintas respuestas definidas, dentro de pautas generales, con variaciones de acuerdo con las condiciones de uso del mobiliario, se podría

decir con el “carácter” o el “ambiente”, del edificio del que formarían parte y de acuerdo con las demandas de la actividad que allí se desarrollaría, siendo las distintas expresiones producto, muchas veces, de una misma empresa.

Es así que es posible encontrar respuestas que van desde abreviar en las tradiciones vernaculares, tanto ajenas como locales, o eventualmente en cierto clasicismo estilizado, reproducido con medios modernos estudiados para ese fin; hasta procurar una expresión moderna dentro de lo aceptable en el contexto argentino, internacional o autónoma, en ciertos casos con reminiscencias del mobiliario escandinavo, con síntesis formal, apropiada para un contexto amplio y adecuada al medio en su tecnología, materiales y estética.

## Muebles y algo más

### Comte

La firma de muebles Comte, posiblemente haya constituido el ejemplo argentino más completo de la búsqueda de una respuesta alternativa a las incógnitas que planteaban las décadas de 1930 y 1940, en el diseño y producción de muebles.

Como encargos de nivel nacional, se resalta la selección de muebles para el equipamiento del Banco de la Nación Argentina (Pirovano 31, S/F, p. 3). También desarrolló mobiliarios para el equipamiento y dependencias gubernamentales de las provincias de Buenos Aires, Mendoza, Salta y Córdoba, así como de representaciones diplomáticas y de empresas mixtas o privadas.

En lo referente al equipamiento de mobiliario de edificios administrativos para oficinas públicas de gobierno, uno de los encargos más importante recibido por Comte en el período haya sido el del gobierno de la Provincia de Buenos Aires durante la gobernación de Manuel Fresco.

En el caso de estos últimos muebles, los realizados para la Provincia de Buenos Aires,

un conjunto de imágenes que ilustran la publicación *Cuatro años de gobierno*, de Manuel Fresco (1936-1940) muestran las diversas dependencias de gobierno donde se incluyen los despachos amoblados por Comte. Se destacan el de la Residencia de los Gobernadores, los Despachos de la Casa de Gobierno, y el Gran Salón de Legisladores; también el de los Despachos del Ministerio de Obras Públicas; y el Teatro Argentino de La Plata, la Fiscalía del Estado y Gran Salón de Juramentos de la Suprema Corte de Justicia para el Ministerio de Gobierno.

Llama la atención en este conjunto la adecuación del mobiliario a cada función y ambiente, donde se encuentran desde *muebles del más auténtico estilo* (Fresco, 1936-1940, pp. 46-47) en los salones principales de la residencia del gobernador, o muebles de líneas sobrias y estilizadas en los ambientes más íntimos, pasando por la combinación ecléctica

de mobiliarios contemporáneos con otros anteriores, hasta la conformación de planos plenos de paredes revestidas de bibliotecas empotradas, donde "mueble" y ambiente son uno, combinadas sobriamente con mesas y escritorios depurados en su forma, con una configuración compositiva sintética y moderna.

Sobresale del resto el mobiliario del antedespacho y despacho del Ministro, como así también los del Subsecretario y el Jefe Administrativo del Ministerio de Obras Públicas, y en particular, en el mobiliario de dicho ministerio, los escritorios del Jefe de Despacho, secretarías y antedespacho. Estos muebles, para los que se utilizan maderas de calidad, van adquiriendo mayor síntesis formal en la medida que equipan oficinas de menos rango y más aún cuando requieren de repeticiones de un mismo equipamiento (fig. 1 a 4).

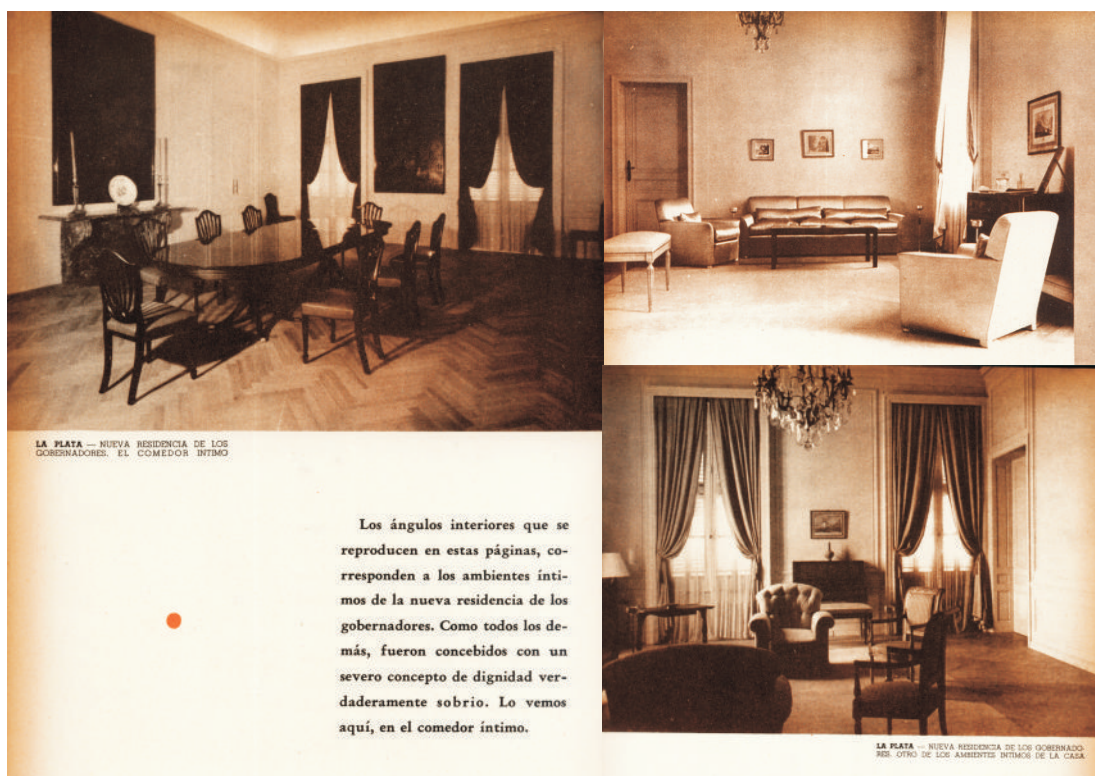


Fig. 1. La Plata, Residencia de los Gobernadores. (Fresco, M. (1936-1940). *Cuatro años de gobierno*. Período 1936-1940, tomo 1, Obras Públicas. Buenos Aires: Guillermo Kraft Ltda. Soc. Anon. de Imp. Generales)

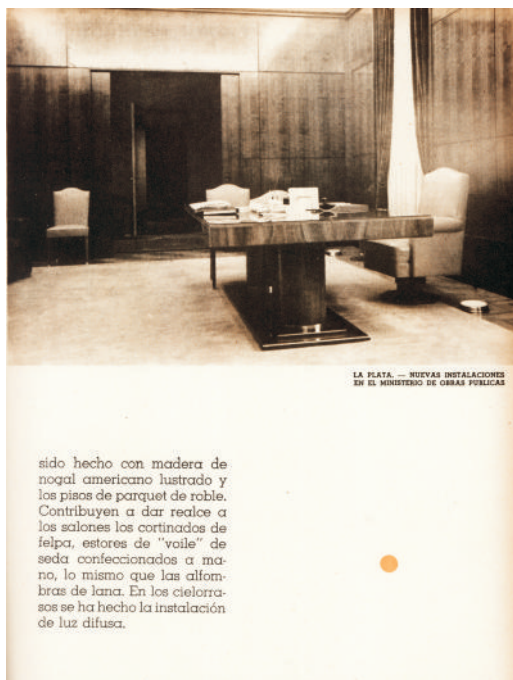


Fig. 2. MOP, La Plata. (Fresco, M. (1936-1940). *Cuatro años de gobierno. Período 1936-1940*, tomo 1, Obras Públicas. Buenos Aires: Guillermo Kraft Ltda. Soc. Anon. de Imp. Generales)

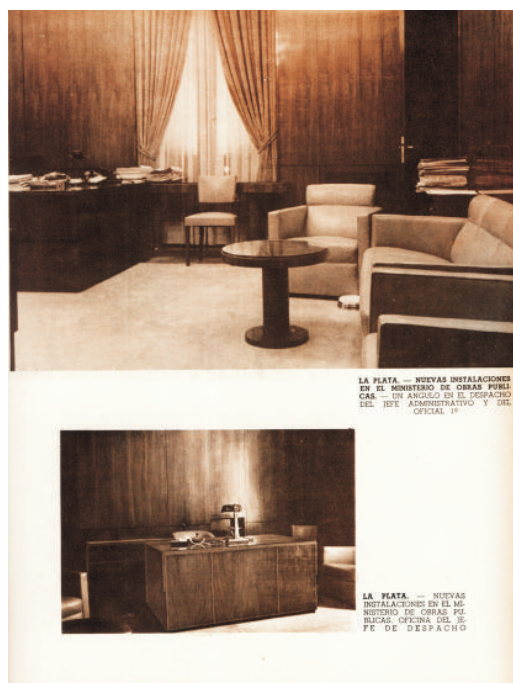
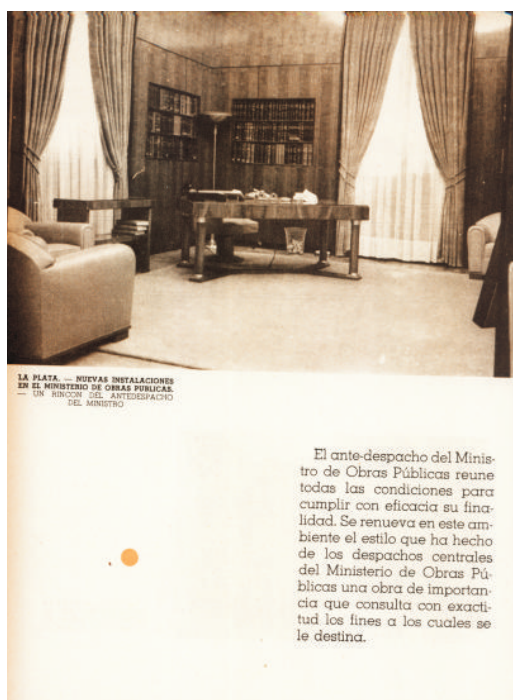
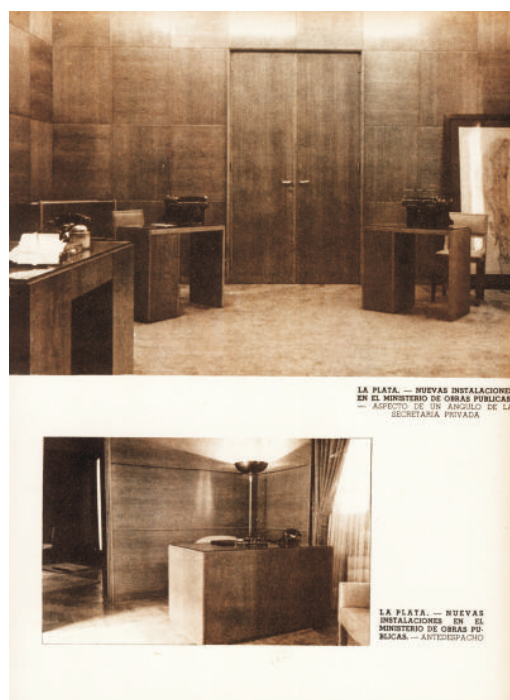


Fig. 3. MOP, La Plata. (Fresco, M. (1936-1940). *Cuatro años de gobierno. Período 1936-1940*, tomo 1, Obras Públicas. Buenos Aires: Guillermo Kraft Ltda. Soc. Anon. de Imp. Generales)



El ante-despacho del Ministro de Obras Públicas reúne todas las condiciones para cumplir con eficacia su finalidad. Se renueva en este ambiente el estilo que ha hecho de los despachos centrales del Ministerio de Obras Públicas una obra de importancia que consulta con exactitud los fines a los cuales se le destina.



LA PLATA. — NUEVAS INSTALACIONES EN EL MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS. — ASPECTO DE UN ÁNGULO DE LA SECRETARÍA PRIVADA.



LA PLATA. — NUEVAS INSTALACIONES EN EL MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS. — ANTEDESPECHO

Fig. 4. MOP, La Plata. (Fresco, M. (1936-1940). *Cuatro años de gobierno. Período 1936-1940*, tomo 1, Obras Públicas. Buenos Aires: Guillermo Kraft Ltda. Soc. Anon. de Imp. Generales)

En el equipamiento y moblaje de hoteles para el turismo, en un texto mecanografiado atribuido al abogado Ignacio Pirovano, sin fecha y sin firma (Pirovano 31, S/F), quien fuera uno de los iniciadores de la firma Comte en 1932, luego Comte S.R.L. en 1936, junto con los Arqts. Mariano Mansilla Moreno, José Enrique Tívoli y Ricardo R. Pirovano, y luego Director del Museo Nacional de Arte Decorativo, se explica retrospectivamente la búsqueda mencionada al referirse en dicho documento a los distintos concursos obtenidos por la firma en convocatorias para el diseño y provisión del mobiliario de varios hoteles para el turismo en diversos puntos del país.

Comienza el desarrollo de los sucesivos concursos con el del amoblamiento y decoración del Hotel LLa-o-LLa-o en Bariloche, que Parques Nacionales decidiera construir en Nahuel Huapí.

Con respecto a las condicionantes de la propuesta, o como dice el documento, las "circunstancias" imperantes, constituye la de mayor interés la referida a que Nahuel Huapí implicaba un:

*Centro de una zona donde no había ningún antecedente anterior del "mueble"; puesto que desde la prehistoria los lagos del sur esperaban al "hombre actual" sin ciclos intermedios, para desarrollar su inmenso potencial (Pirovano 31, S/F, p. 1).*

Resalta Pirovano el hecho de que la realización constituyó:

*Una obra cien por cien argentina: para ello hubo que crear una línea de muebles rústicos sólidos y bien diseñados que no acusaran ninguno de los estilos tradicionales extranjeros de campo o de montaña: rústicos ingleses, bretones franceses, tiroleses, escandinavos, suizos o alemanes, ni españoles, ni con reminiscencias de los nuevos estilos creados en América del Norte (Pirovano 31, S/F, p. 1).*

Los materiales empleados para estos muebles, indica Pirovano en el mismo documento, tenían que ser *también argentinos*, puntualizando que:

*(...) por primera vez fueron realizados todos los muebles del estilo LLa-o-LLa-o, en maderas*

argentinas llegando a la pericia industrial que implicaba realizar y proyectar en algarrobo, palo santo, etc. y hasta quebrachos, nada menos, que se eligió para los grandes *dressoirs* del Comedor Principal (Pirovano 31 S/F, pp. 1-2).

Al referirse a los tapizados, alude a la utilización de telas rústicas de telar en colores primarios y cueros crudos de ciervo axis, carpincho, caballos tordillos, y vacas Aberdeen Angus y Jersey, ( ... ) de tan lindas tonalidades con que se tapizaron los grandes juegos de sofá y sillones confortables de líneas simples y severas por primera vez entre nosotros (Pirovano 31, S/F, 2).

Culmina la descripción estableciendo la condición de los muebles Comte para Llaol-lao, de integrantes de la modernidad en el diseño de muebles y su necesaria inclusión en una historia del mismo:

*Y tan es verdad que no se puede omitir esta mención de Comte en la Historia del Mueble argentino, que a pesar de ser recién el año 1932, los muebles de las terrazas se inspiraron adaptando a esta nueva función los muebles de Le Corbusier y de Mies Van der Roe [sic], donde fueron transpuestos resortes de automóviles para su ejecución en esas proporciones vigentes aún hoy (Pirovano 31, S/F, p. 2).*

El siguiente concurso de mobiliario obtenido por Comte es el del Hotel Potrerillos en Mendoza y allí la base material y formal del diseño propuesto estuvo dada, de acuerdo con Pirovano, por la campaña de los Andes: ( ... ) incluyendo camas de campaña, con las cuatro lanzas, la cama de San Martín del Museo Histórico, y para tapizados y colchas se eligieron los característicos ponchos mendocinos. Este estilo se denominó el estilo "Potrerillos" (Pirovano 31, S/F, p. 2).

En el lapso que va desde el hotel de Mendoza al de Salta, en términos de Pirovano, Comte se dedicó a la simplificación de ( ... ) todas las líneas de los muebles clásicos franceses, especialmente el estilo Luis XVI limpiándolos de toda decoración superflua.

*El pionero de esta "recreación" consciente de que no se está creando, Jean Michel Frank, que durante la 2º guerra mundial (¿fue?) especialmente contratado por Comte a Buenos Aires (Pirovano 31, S/F, p. 3).*

En el mobiliario proyectado y realizado para el Hotel de Turismo de Salta ( ... ) Comte se inspiró en las más tradicionales colecciones salteñas o de muebles coloniales, como los de don Alejo González Garaño, Patrón Costas, Uriburu y Graña, para la elección de sus modelos (Pirovano, S/F, 3). El problema de los tapizados se resolvió recurriendo al descubrir en ( ... ) los tonos de los rústicos barracanes de los nativos salteños los mismos tonos de violeta, verde, amarillo y rojo de los brocados antiguos, y de barracán salteño se tapizaron todos los muebles (Pirovano 31, S/F, pp. 3-4). (fig. 5 y 6)

*La decoración se completó en el salón de baile con la clásica silla Napoleón III, dorada (Pirovano 31, S/F, p. 4).*

En el concurso para el Hotel de Turismo de Cataratas del Iguazú, la empresa Comte no obtuvo la realización del mobiliario, pero, en palabras de Pirovano:

*( ... ) su proyecto alcanzó la mayor popularidad en la consagración de otro estilo argentino por ellos creados, el Estilo "Misionero"; inspirado en las realizaciones indígenas de las misiones jesuíticas, Comte ideó un amplio repertorio de formas sobrias rústicas y auténticas para el moblaje del "campo argentino" como se denomina ahora, donde se incluyó por primera vez la caña de "colihue" que es maciza, utilizando como asiento el "culero" clásico de las tres piezas de madera... (Pirovano 31, S/F, p. 4).*

En los casos de mobiliarios recorridos hasta aquí se pueden destacar varias búsquedas, siendo la más marcada aquella de procurar "estilos auténticos", de clara identidad con los ámbitos que se amueblan procurando una unidad conceptual, es decir, una unidad con el "tema" objeto del mobiliario más que con una determinada forma de muebles. La segunda característica importante, es la de que dentro





El salón de honor. Cielo rasó abovedado entre pórticas resistentes. Revoque clásico

El salón de estar tomado desde el hall del entresijo



Salón de lectura, anexo al salón de estar. Cielo rasó de madera e la vista, acanalado

Arqs. Aulán y Escarzo. — Hotel Salta

Otra vista del salón de estar



Fig. 5. Mobiliario de los salones del Hotel Salta. (Revista *Nuestra Arquitectura*, febrero de 1943, 118-134)



Salón de piso

Arqs. Aulán y Escarzo. — Hotel Salta

Fig. 6. Mobiliario de la salita de piso del Hotel Salta. (Revista *Nuestra Arquitectura*, febrero de 1943, 118-134)

de cada "estilo" planteado, el mismo sea ejecutado con la mayor fidelidad posible sin llegar nunca a constituir una copia o réplica. Ambas búsquedas, planteadas en términos conceptuales, constituyen, sin duda, objetivos de un diseño moderno, resultando precoz, para 1932, la adaptación de muebles de Le Corbusier o Mies van der Rohe. Si tratamos de comprender más las propuestas y reflexiones de Ignacio Pirovano, posiblemente comprendamos mejor lo visto.

En otro documento dactilografiado en el que se plantean reflexiones sobre el Partenón, un toro, y el proceso creador (Pirovano 18, 1963) Pirovano profundiza sobre algunas ideas y nos abre las puertas a otras. En este documento, a partir de la elección de un lote de reproductores *Holstein Frisian* canadienses importado por el Arquitecto Alejandro Bustillo para formar la familia "Arkitektos", que se

destacaban dentro de los “true types” de la raza, Pirovano relaciona formal y geométricamente las proporciones de uno de los toros descendientes, que llega a campeón en Palermo, con las proporciones del Partenón. Ignacio Pirovano y su hermano Ricardo, que dirigían la cabaña CUME-CO, analizaron la estructura ósea de los animales decidiendo, a partir de una cuestión estética y de proporciones, la calidad de los reproductores. La conclusión a la que arriban es que: *La relación: técnica, función y forma, es ley inmutable en todos los fenómenos de la naturaleza* (Pirovano 18, 1963, p. 3).

Señala Pirovano que: *De la familia Rag-Aple el Arquitecto Bustillo nos cedió cuatro vacas que adquirimos de inmediato. La elección del padre de Cabaña no nos ofreció dudas* (Pirovano 18, 1963, p. 5). El padre fue elegido por su belleza. La saga culmina con *Last-Boy*, último hijo de una de las vacas fundadoras, que fue el prototipo de la familia CUME-CO que finaliza con un premio de Gran Campeón en Palermo en 1962.

Culmina sus reflexiones con el siguiente concepto:

*Si comprendemos que CULTURA ES TODO y que las LEYES DE LA NATURALEZA SON SIMILARES se comprenderá por qué, a raíz de conquistar para CUME-CO el Gran Campeón de Palermo, pude enunciar en un reportaje periodístico la “boutade”: “El que no sepa apreciar la belleza que vincula la estructura del volumen de un “true-type” con el del Partenón, es sencillamente porque carece de visión estética”* (Pirovano 18, 1963, p. 6).

Sumado a lo ya dicho sobre el documento resulta más importante atender a lo señalado en el quinto y sexto párrafo:

*También al fundar en 1934 la Empresa COMTE, de mobiliario y decoraciones, nos propusimos renovar el diseño del mueble argentino y codificar su estilo. Al frente del Museo Nacional de Arte Decorativo, ya en 1938 propusimos que se denominara Museo de la Buena Forma, más acorde con su misión*

*específica en los tiempos que vivimos. Ahondando y confirmando el tema, nuestras vinculaciones con los pioneros del “diseño” en la Argentina, singularmente con el Arquitecto Amancio Williams y con Tomás Maldonado, nos hicieron ver que la era industrial, al pasar de las artesanías tradicionales surgidas de la mano del hombre, a las industriales, realizadas a través de las máquinas creadas por el, daba lugar a la disciplina denominada “diseño industrial”. Aporte esencial del mundo moderno, relacionado nada menos el proceso creador con la economía, al concebir objetos fabricados con el mínimo de materia prima y que para su realización insumen menos horas de trabajo.*

*El objeto bien diseñado representa la economía de medios en relación directa con la eficacia de la función. Ya entonces hablábamos también de racionalización y de productividad* (Pirovano 18, 1963, p. 1).

*Estábamos preparados para deducir conclusiones. La presencia del plantel Canadiense en Buenos Aires, nos daba eslabón para completar nuestro razonamiento.*

*DE CÓMO LLEGAMOS ASÍ A LA  
CONCLUSIÓN DE QUE TODO PROCESO  
CREADOR LLEVA IMPLÍCITO EL DE  
ACERCARSE CONCIENTE O  
INCONCIENientemente, DIRECTA O  
INDIRECTAMENTE, A LA FÓRMULA DE  
RELACIÓN, LEY INMUTABLE DE LOS  
FENÓMENOS DE LA NATURALEZA:  
TÉCNICA, FUNCIÓN Y FORMA  
(Pirovano 18, 1963, p. 2).*

Cabe recordar que Pirovano tuvo relación con el grupo de Arte Concreto Invención y se vinculó con Tomás Maldonado a fines de la década de 1940, como así también con Lidy Prati, Alfredo Hlito y Enio Iommi.

De lo visto hasta aquí resulta necesario resaltar varias cuestiones vinculadas con una particular visión de la relación entre lo tradicional y lo moderno en la producción de Comte. Esta visión tiene su principal característica en pensar que lo moderno no reside en la

adopción de determinada forma, sino en que la forma adoptada sea conceptualmente auténtica, coherente y articulada, no sólo con su propia finalidad y con el resto del conjunto al que pertenece, sino también con los procedimientos y materiales para su ejecución, sintetizándose en el mueble, constituyendo a través de los atributos de la propia forma una totalidad.

A partir de esta posición ante la tradición Comte procura ir avanzando, como es señalado por el propio Pirovano, en diversas caracterizaciones del mueble argentino y procurando su codificación estilística. Esta búsqueda es comprendida como un proceso de reelaboración de las identidades estéticas regionales, las que definen las condiciones de partida de la realización del diseño de cada mueble, estableciendo el marco conceptual de las relaciones entre técnica, función y forma, cumpliendo siempre la forma la condición de factor de síntesis y articulación entre la técnica y la función. La traslación de estas ideas se evidencia en todo el mobiliario de Comte, pero en especial en los fundamentos de los distintos concursos para el moblaje de hoteles.

La recurrencia estética a organizaciones formales más geométricas y sencillas, o más modernas si se quiere, se presenta en el mobiliario de características más utilitarias, repetitivas y relacionadas con actividades menos representativas, como por ejemplo en los escritorios del Ministerio de Obras Públicas de la Provincia de Buenos Aires o en las bibliotecas del antedespacho del Ministro.

Las condiciones más claras de innovación estilística se encuentran posiblemente en el mobiliario del hotel Llao-Llao, donde, por las razones planteadas por el propio Pirovano con respecto a la inexistencia previa de muebles que pudieran orientar las decisiones, al menos en el área de localización del hotel, se pudo partir de un estado de cosas neutro que posibilitó la creatividad, la invención y la novedad a partir de las condiciones del lugar y del edificio.

El caso opuesto por preexistencias estilísticas y culturales, el del hotel Salta, es aquel en el que

se recurre a colecciones privadas de muebles coloniales para su rediseño a fin de generar un mobiliario acorde con la necesaria contextualización formal y estética con lo local, consistente además, con el extrañamiento temporal y el carácter del hotel. Pero cabe aquí la siguiente consideración: si bien hay readecuación del mobiliario colonial con varias licencias, principalmente en los tapizados, dicha forma de adecuación es coherente con la del propio hotel ya que este, si bien adopta formas coloniales o neocoloniales, dista de utilizar tecnología constructiva colonial o condiciones de confort coloniales, y esta misma consideración se puede trasladar a los muebles, los que se utilizan en clave neocolonial donde así se demanda, pero no abominan de relacionarse con un reloj eléctrico y con otras variaciones de mobiliario en ambientes contiguos, como se aprecia en una de las imágenes. Sigue siendo la forma la variable aglutinante de las diversas expresiones que se combinan en el proyecto, utilizándose con acuerdo al resto del conjunto y variándose cuando se lo necesita.

Por último, pero también relacionado con la forma, se nos presenta el concepto de Buena Forma, término con el que Pirovano intentó rebautizar en 1938 el Museo Nacional de Arte Decorativo por entender que este término representaba mejor el objeto de dicho museo. Para comprender la dimensión de esta propuesta deberemos previamente introducirnos en las connotaciones del término y sus implicancias.

Como correctamente señala Alejandro Crispiani (2011):

*Hacia fines de la década de 1940, Max Bill acuñó la expresión buena forma o Gute Form. Esta noción se refiere a todo lo que puede verse y que manifiesta su "propiedad de forma" de manera positiva. La buena forma sería un principio general que atravesaría, para Bill, todo el universo de lo material, ya sea orgánico o inorgánico, natural o artificial, arte u objeto de uso, a escala microscópica o macroscópica. En las décadas de 1950 y 1960, esta denominación tuvo una particular fortuna en el*

*campo de las formas técnicas producidas industrialmente, pero en principio para Bill la buena forma no se refiere exclusivamente al campo de la Produktform. En tal sentido, la buena forma no tiene originariamente una relación directa y exclusiva con el diseño industrial (puede aplicarse también a productos artesanales) aunque fue en este campo donde más fructificó.*

Con respecto a la relación del concepto de Buena Forma con el arte, en la visión de Max Bill, Crispiani también señala lo siguiente:

*La forma sería entonces una propiedad compartida tanto por las obras de arte como por los objetos de uso diario, presentándose como la "expresión armónica de la suma de todas las funciones". Esta expresión armónica propia de cada objeto establecería, según Bill, una correspondencia tal entre ellos que la misma se haría extensiva a todo el entorno humano, culturalizándolo, y superando la alienante diversidad de nuestra época (Crispiani, 1995, pp. 16-17).*

Tanto por contemporaneidad como por sentido y concepto, la idea de Buena Forma acuñada por Bill es aquella que pareciera tomar Pirovano. Si bien es cierto que Pirovano se relaciona con Maldonado epistolar y profesionalmente, esta relación es previa al cisma entre los conceptos sobre la Buena Forma de Bill y Maldonado. Por otra parte en todos los conceptos establecidos por Pirovano resulta evidente una concepción integradora de la forma coincidente con la de Bill, aún en el extremo de que la misma se aplique a un toro padre de cabaña o al Partenón.

Pero pareciera ser fundamentalmente la principal coincidencia, aquella de concebir una idea de la "forma", de las propiedades de la forma y de sus características, como elemento superador de la múltiple diversidad de expresiones o caracterizaciones aplicadas al arte o a los objetos en general, y en este caso particular a los muebles, en el momento cultural de actuación de Comte. Buscando a través de esta concepción de la forma, configuraciones y variaciones que posibilitesen

y expresasen una renovación del mueble argentino y la consecuente posibilidad de codificar su estilo, como planteara Pirovano, ya que así, este estilo, no sería uno más en la múltiple diversidad, sino una Buena Forma, clara y distinta, lograda en la nueva, propia y autóctona concepción de esos muebles. Un estilo que pudiese ser a la vez innovador, universal y argentino.

### Nordiska

Los muebles producidos por la firma Nordiska, una empresa de origen extranjero radicada en el país desde 1919, que primero importaría y luego produciría sus propios muebles, resultaron una opción con mucha aceptación como alternativa de serie a los muebles de caño cromado, al explorar opciones de formas y materiales. Realizó en los años 1930 y 1940 una importante cantidad de trabajos, tanto para comitentes privados como para instituciones públicas nacionales y provinciales, compartiendo con Comte algunos de estos encargos.

Las primeras expresiones modernizadoras de Nordiska se evidenciaron en ir procurando, a través del tiempo, cierto clasicismo estilizado, como por ejemplo se observa en los muebles de Carl Malmsten, hasta llegar, en los años 1940, a versiones propias de muebles modernos.

Nordiska recurrió a maderas nobles de tonos claros, en las que se resalta su calidad, color y textura natural, como por ejemplo el abedul lustrado, con una estudiada combinación de vetas; o el roble *decapé*, y tapizados de fibras naturales tejidos a mano. Al igual que Comte, en algunos de sus mobiliarios utiliza como recurso la geometría rectilínea, plana o volumétrica, a veces cúbica, para desarrollar expresiones formales contemporáneas. Pero posiblemente en el caso de Nordiska pueda identificarse una mayor libertad en la utilización de formas curvas, ya sea de volúmenes, o como por ejemplo en los apoyabrazos de los sillones, de listones de ma-

deras curvadas, combinadas con volúmenes o perfiles rectilíneos, o de distinta curvatura.

Entre los moblajes más importantes de edificios administrativos realizados por Nordiska se encuentra el desarrollado, en la década de 1930, para equipar el edificio Volta, proyectado por Alejandro Bustillo, en los ambientes del subsuelo, planta baja y entrepiso (Bustillo, 1935).

En el salón de exposición de artefactos eléctricos en el subsuelo (Bustillo, 1935, 154) se pueden ver tanto taburetes de caño cromado como también butacas, sillas y sillones de madera. Los taburetes de caño, de tres patas y base circular, se utilizan en la ambientación de la barra del bar, sillas de mesa de tipo *cantiléver* con asientos de esterilla, y muebles de madera, en el resto del mobiliario; los asientos de los taburetes son de madera y los tapizados en algunos sillones es de cuero y en otros de tela estampada. Las sillas de madera se desarrollan en dos variantes, en una de ellas el respaldo curvo se transforma en apoyabrazos y en la otra más afín a la idea de una butaca, los apoyabrazos conforman una pieza de madera independiente del respaldo. En el gran salón de exposición de artefactos eléctricos (Bustillo,

1935, p. 151) se puede ver un mostrador en madera, que va girando con la rotonda en planos facetados, acompañado de sillones de madera tapizados de cuero, con anchos apoyabrazos de madera siguiendo la línea más tradicional de Nordiska. En las oficinas del entrepiso, además de los mostradores seriados de madera clara, se destacan los bancos de madera al tono para la espera, articulando planos rectos y curvos con reminiscencias clásicas (fig. 7 y 8).

En general en la producción de Nordiska en este período, y en particular en el caso estudiado, se encuentra, al mostrar expresiones modernas del mueble de madera sueco, influencias de los diseños de Sven Markelius ambientando una sala de estar para el stand de Nordiska Kompaniet en la Exposición de Estocolmo de 1930, como así también es posible relacionar muebles de Volta con formas y colores de algunas producciones de finales de 1920 y principios de 1930, de otros diseñadores escandinavos, como Kaare Klint.



Fig. 7. Interiores modernos. Edificio "Volta". (Revista de Arquitectura, 172, 1935, 145-161).

La relación con los muebles de Markelius se evidencia en las formas, tanto rectilíneas como curvilíneas, como así también en los tipos de maderas utilizados y en los tapizados. En términos conceptualmente más extensos, este mobiliario de Nordiska pareciera estar imbuido, en toda su amplitud, por una concepción modernizadora del diseño afín a la de la exposición de 1930, y en particular a la de Gunnar Asplund, compatibilizando continuidades formales clásicas con innovaciones estéticas y funcionales. Esta actitud, en el caso de Asplund no sólo es visible en la arquitectura sino también en muebles, como por ejemplo los de su casa de verano.

Un aspecto complementario de lo dicho hasta aquí, lo constituye el desarrollo de lo que podríamos denominar el valor de representación colectiva de aquellos productos u objetos relacionados con la cultura y la calidad técnica de lo sueco. Desde los aceros, herramientas y cuchillos, pasando por las máquinas y artefactos de distinto tipo, hasta vajillas, jarrones, tapices y muebles, eran considerados de calidad, estética y durabilidad superior si eran de origen sueco, lo que además implicaba que habían sido realizados con eficiencia, dedicación y esmero. Esta composición de cosas hizo, posiblemente, más fácil la aceptación del concepto técnico y estético de los muebles desarrollados por Nordiska, permitiendo una incorporación de lo "moderno" menos traumática y prejuiciosa a la vez que justificada por otras propiedades o profundas en su argumento, que aquellas fundadas en las apariencias. Paralelamente lo sueco, equidistante de cualquier extremo, facilitaba la adopción de una austeridad de cierto lujo y calidad, para aquellos más modernos pero exigentes en las cualidades materiales y formales.

Durante los años 1940 se hace notar en la producción de Nordiska la influencia de otros diseñadores suecos como Axel Larsson, en el que las formas curvas en sillas, butacas y algunos tipos de mesas, resueltas en piezas de madera sin aristas o redondeadas, ensam-

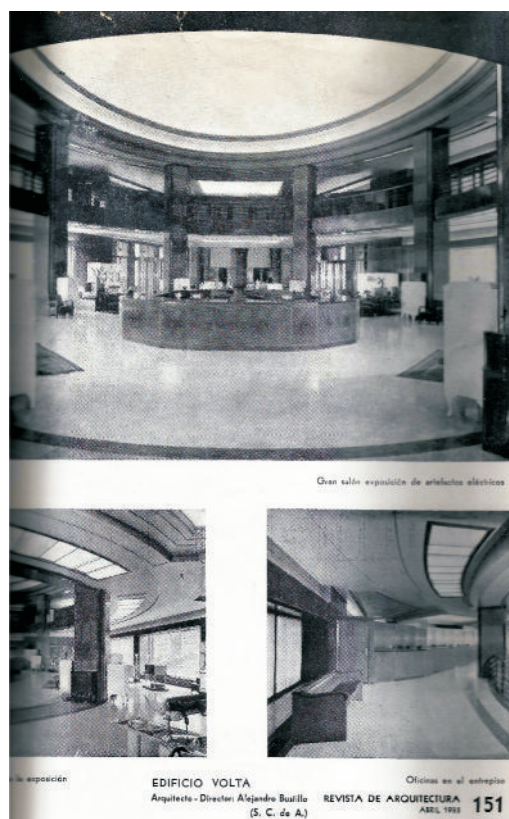


Fig. 8. Salón de exposiciones. Edificio "Volta". (Revista de Arquitectura, 172, 1935, 145-161.

bladas en ángulos diversos, diferenciadas, formal y técnicamente, del respaldo y del asiento, van tomando preeminencia; a la vez que se extienden las resoluciones de geometrías rectilíneas en escritorios, mesas revisteros y mesas de apoyo, con planos de maderas claras combinadas en sus vetas. También parece tomar presencia en esta década la influencia de Bruno Mathsson, principalmente a través de derivaciones y simplificaciones de su silla Eva.

En estas décadas, tanto Comte como Nordiska se van consolidando a través de sus búsquedas proyectuales como alternativas a una concepción del mueble moderno radicalizada o vanguardista. Comte, adecuándose a la tradición local en algunos casos, o en el universal clásico estilizado o geometrizado de Jean Michel Frank, o procurando una versión autóctona o propia de lo moderno. Nordiska, por medio de la adaptación de lo funcional y lo

moderno de influencia escandinava, adecuándolo en gustos, materiales y medidas. Ambas confluirán en modos opcionales de una modernidad acondicionada a nuestro medio.

### Epílogo de un momento

Los años 1950: el Hotel Alfar

La década de 1950 va a encontrar a las empresas Comte y Nordiska unidas en varios equipamientos, destacándose por su calidad el del Hotel Alfar en la ciudad de Mar del Plata, terminado en 1949. En el diario La Nación del 6 de enero de 1950 se hace público el reconocimiento de la Compañía Hotelera del Sur Argentino S. R. L. a las empresas Nordiska Companiet S. A. y Comte S. A., en el que se destaca ( ... ) *que con refinado gusto, han participado de manera principal en el amueblamiento y decoración de sus salones y departamentos* (Méndez y Lemme, 2011, p. 1). En párrafo aparte, hay un reconocimiento por la realización de los frescos al pintor Castagnino y de los bajorrelieves al escultor Falcini. También se destaca, en el mismo párrafo, a un importante grupo de artistas con obras vinculadas al hotel: Norah Borges, Batlle Planas, Berni, Rossi, Daneri, Petorutti, Basaldúa, Soldi, Del Prete, Gomez Cornet y Policastro. Se anuncia, en un texto adyacente la inauguración, desde el 5 de enero, de las presentaciones musicales en el Hotel Alfar con las orquestas permanentes de Guy Montana y de Oscar Aleman.

El mobiliario del Hotel Alfar, lejos de ser ecléctico, constituye una totalidad conceptual entre sí, aún proviniendo de distintas empresas, y se integra con el ambiente y con la arquitectura del edificio.

Una mesa de madera redonda y el sillón de madera oscura tapizado en cuero rojo, en la versión tradicional modernizada de Nordiska, u otra mesa, baja con centro de vidrio transparente, también fabricada por Nordiska, resuelta como un plano o una lámina continua y elastizada de madera clara, que marca, con variaciones en su espesor, los ángulos del

“doblado” al cambiar su plano de vertical a horizontal, recordando a una silla de Axel Larsson de 1933 o a un escritorio de Markelius de 1930, no contrastan, ni en la forma, ni en los materiales, ni en el concepto, con el revistero y la mesa-revistero, de distinta procedencia fabril, que nos remiten a aspectos formales organizativos del mismo escritorio al expresar, en planos plegados y elongados con aristas, laminas quebradas, constituidas por maderas claras o semi-oscuras.

Los colores primarios de los tapizados originales, principalmente el rojo, y los colores naturales de las maderas se combinan armónicamente con los colores predominantes, azulados, ocre y violáceos de los frescos que aluden a una Mar del Plata ida, con la textura de la piedra exterior; y en definitiva, con el paisaje circundante. Una mesa de apoyo, de madera y patas curvas de hierro, donde la caja rectangular con un solo cajón se apoya suavemente sobre flejes estilizados, nos remite a los diseños de Jean Michel Frank, y con su sola presencia define parte del entorno con el fondo pétreo de las paredes.

Los taburetes del bar, también de Nordiska, están lejos de aquellos de caño cromado que amoblaban el edificio Volta. Ahora son de patas de madera clara, curva y sin aristas, unidas por un anillo metálico y asientos mullidos tapizados de cuero. Las sillas de madera oscura y tapizado rojo, que nos recuerdan a los sillones ya descritos, se confunden con las mesas de madera y vidrio o con las butacas de distinta firma comercial, integrándose, a veces, sin solución de continuidad (fig. 9, 10 y 11).

Si coincidimos con el argumento de A. L. Kroeber, quien al referirse a la noción de “estilo” plantea que:

*No obstante todas las acepciones principales de la palabra se refieren, en primer lugar, a la forma, en contraste con la substancia; a la manera, en contraste con el contenido. En segundo lugar implican cierta consistencia de formas. Y en tercero, pueden sugerir que las formas usadas en el estilo son lo suficientemen-*

*te coherentes para integrarse en una serie de modelos relacionados* (Kroeber, 1969, p. 14).

Podemos encontrar en el mobiliario y en la ambientación del Hotel Alfar, y en su combinación con la arquitectura, distintas formas de articulación que se podrían inscribir en las diversas referencias al concepto de

estilo, ya sea por una cuestión formal, por la calidad conceptual de algunas de las formas de los mobiliarios, o porque en el más complejo de los casos, integran modelos relacionados, subsumiéndose unas con otras. Comparten seguramente estas expresiones el aludido concepto de “buena forma” en el sentido dado a esta por Max Bill.



Fig. 9. Revistero y mesa-revistero. Hotel Alfar, Mar del Plata. (Méndez, J. & Lemme, A. (2009 y 2010). Mobiliario del Hotel Alfar)



Fig. 10. Taburetes de la barra del salón comedor. Sillón y mesa de la confitería. Hotel Alfar, Mar del Plata. (Méndez, J. & Lemme, A. (2009 y 2010). Mobiliario del Hotel Alfar)



Fig. 11. Mesa de apoyo y mesa baja. Hotel Alfar, Mar del Plata. (Méndez, J. & Lemme, A. (2009 y 2010). Mobiliario del Hotel Alfar)



Complementariamente se podría señalar que una de las búsquedas plasmadas por el equipamiento del Hotel Alfar estaría constituida por la superación de las posibles antinomias entre lo tradicional, lo clásico y lo moderno, para pasar a construir una forma o expresión de lo contemporáneo. Donde "lo contemporáneo" debe ser entendido como una concepción totalizadora del mobiliario, el arte y la arquitectura, más estable y permanente que las búsquedas modernistas o vanguardistas, también menos efímera y posiblemente más elaborada o refinada, pero coincidente con nuevas y diversas experiencias plásticas, plenamente actual y conceptualmente innovadora.

Pero lo que seguramente no puede obviarse en este enfoque es la demostración de persistencia en el objetivo de lograr lo permanente en lo cambiante, lo propio en lo universal, lo intemporal en lo moderno.

## Bibliografía

Aslan, J. y Ezcurra, H. (1943). Hotel Salta. *Nuestra Arquitectura*, febrero de 1943, pp. 118-134.

Bustillo, A. (1935). Edificio "Volta". *Revista de Arquitectura*, 172, pp. 145-161.

Crispiani, A. (1995, diciembre). Las teorías del buen diseño en la Argentina. Del Arte Concreto al Diseño para la Periferia. *Anales IAA-FADU-UBA, Seminario de crítica 1996*, N° 74, 1-42. Extraído el 4 de abril de 2011 de: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0074.pdf>

Crispiani, A. (2011). *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invencción, Argentina y Chile, 1940-1950*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, Prometeo 3010, Ediciones ARQ.

Fiell, C. y Fiell, P. (2002). *Diseño escandinavo*. Colonia: Taschen.

Fresco, M. (1936-1940). *Cuatro años de gobierno. Período 1936-1940*, tomo 1, Obras Públicas. Buenos Aires: Guillermo Kraft Ltda. Soc. Anon. de Imp. Generales.

Kroeber, A. (1969). *El estilo y la evolución de la cultura*. Madrid: Ediciones Guadarrama S. A.

Méndez, J. y Lemme, A. (2009) *Mobiliario del Hotel Alfar*. Bruno, Perla y Romero, Laura (coordinadoras) (2009). *Ciudad Balnearia y arquitectura: los hoteles de Mar del Plata en la primer mitad del siglo XX*. Mar del Plata: FAUD, UNMdP.

Méndez, J. y Lemme, A. (2010) *Mobiliario del Hotel Alfar*, inédito.

Muñoz Fernández, F. (2008, noviembre. 2009, octubre 26). Un nuevo mobiliario para una nueva arquitectura. Espacio y modernidad en el País Vasco anterior a la guerra. Congreso Internacional Imagen Apariencia. Noviembre 19, 2008 - noviembre 21, 2008, 1-18. Extraído el 3 de abril de 2011 de: <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/viewFile/2531/2481>

Pirovano, I. (1963). El Partenón y [...]. Reflexiones sobre el proceso creador, 6 hojas, dactiloscrito, Carpeta Pirovano 1, 18, Fundación Espigas.

Pirovano I. (S/F). *Reseña Historica Comte S. A.*, 6 hojas, dactiloscrito, Carpeta Pirovano 2, 31, Fundación Espigas.

Romero, J. (1947). Los elementos de la realidad espiritual argentina. En, Romero, L. & Altamirano, C. (comp) (2004). *La experiencia Argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Taurus.

Zevi, B. (1957). *Erik Gunnar Asplund*. Buenos Aires: Infinito).

## Nota

<sup>1</sup> Simmel, G. El Problema del Estilo, traducción del alemán: José Almaraz, 1998, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n. 84; [http://www.rei.cis.es/REISWeb/REIS\\_084\\_21.pdf](http://www.rei.cis.es/REISWeb/REIS_084_21.pdf)