

EJE TEMÁTICO 1: Instituciones y campo intelectual

Entre la agonía de las artes bellas y la expectativa de los oficios: Del complejo mestizaje de dos sistemas creativos en la tipología de los rascacielos

Silvio Plotquin

Universidad Torcuato Di Tella | Universidad Argentina de la Empresa | Buenos Aires,
Argentina.

niq1965@gmail.com

Resumen

La tipología del rascacielos fue presentada como desafío no tanto al sistema productivo de los *ateliers* norteamericanos, como a su lógica compositiva. Se querido ver en la construcción histórica y crítica de una continuidad estética entre el Beaux Arts y cierta arquitectura del ciclo entre las dos Guerras de la primera mitad del Siglo XX, una suerte de “planchado”, de despojamiento, de retorno o purificación, asentado ya sobre un juicio entre los diferentes tipos de arquitectura. Una “simplificación”, ya considerada virtuosa, del sistema compositivo de la arquitectura de Beaux Arts, en dirección de las fachadas sencillas y mediterráneas de las villas, los ministerios, las viviendas colectivas y el resto de arquitectura metropolitana monumental de los años veintas y treintas en Alemania, Suiza, Holanda o Gran Bretaña. En medio de este camino de simplificación debe contemplarse también a aquella arquitectura considerada moderna por sus autores, por ejemplo, Otto Wagner antes citado o Auguste Perret. No ha sido poco frecuente la comparación de cierta arquitectura doméstica o burguesa producida a caballo de las vanguardias centroeuropeas de los años veintes con el clasicismo “grande, noble, sereno y sencillo” de mediados del Siglo XVIII y menos raros son aún los estudios del pasado Siglo XX, que han construido una logos racional e ideal –aunque precisamente parcial– entre la Ilustración y la Entreguerra. Así pues el “pretérito anterior”, perfecto pero pasado,

Institución organizadora

HiTePAC

Historia, Teoría y Práxis de
la Arquitectura y la Ciudad
Instituto de Investigación

Facultad de
Arquitectura
y Urbanismo

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Instituciones asociadas

UNIVERSITÉ PARIS
PANTHÉON SORBONNE

EA4100
EQUIPE
ARCHITECTURE
CULTURELLE
DE PARIS

ED

paris-belleville
ecole nationale supérieure d'architecture

ipraus

AUSser
univ 3329 de cers

Auspician

COMISIÓN NACIONAL DE MONUMENTOS,
DE LUGARES Y DE BIENES HISTÓRICOS

af
Alliance Française
La Plata

ICOMOS Argentina
CONGRESO INTERNACIONAL
DE MONUMENTOS Y SITIOS

AGENCIA

AGENCIA NACIONAL DE PROMOCIÓN
CIENTÍFICA Y TECNOLÓGICA

de las villas de Loos o de Alejandro Bustillo, para citar un caso local, ofrecieron la paradoja de una modernidad fuera del tiempo.

Palabras Clave: RASCACIELOS-MODERNIDAD-ESTILOS-VANGUARDIAS

La columna dórica que Adolf Loos presentó en 1922 para el concurso del *Chicago Tribune* impone el punto de encuentro entre la civilización norteamericana de los rascacielos y el mundo de la Cultura. Al cabo de veintiséis años, Loos respondía con este *partí* a los principios que Henry Sullivan había plasmado en “*The tall office building artistically considered*”, de 1896. Hasta aquí el deslumbramiento que encarna la paradójica advertencia feroz de Loos contra la única auténtica forma productiva del sistema Beaux Arts, que era la invención formal y estandarizada dentro del Sistema, por medio del dibujo. Loos, respondía por la culata al llamado de Sullivan en 1896, por un tipo de diseño de mayor bizarría, por fuera de los tratados, de la erudición o de la cita autorreferencial de las Bellas Artes. La frase de Sullivan expresada en el corolario de aquel artículo sobre los “edificios de oficinas en altura artísticamente considerados: *form shall ever follow function*”, tantas veces sonoramente asociada al concepto de *funcionalismo* por la historiografía urgente de la arquitectura de las vanguardias europeas, coloca al rascacielos en el primer plano de este escrito sobre *L'École* y su proceso de incorporación de la agenda del Estilo Internacional. La idea de que la forma debería seguir a la función de un modo explícito está más asociado al desarrollo teórico de la arquitectura de los rascacielos que a los experimentos longuilíneos y serenamente reposados de las vanguardias. La idea de “estilo” asociada a la arquitectura del siglo XX, explícitamente enunciada en *The International Style* (Hitchcock y Johnson: 1932), es elocuente del mestizaje de dos direcciones entre el sistema de *L'École* y una arquitectura moderna que parecía dejarlo atrás.

Con su jugada, Loos conseguía adelantarse anticipadamente varias casillas en el “Juego de la Oca” del siglo XX. Su columna advierte que el tipo del rascacielos era ya innovación suficiente como para encontrarse también una expresión original. Parafraseando su artículo “Arquitectura” (Loos[1910] 1993), resultaba demasiado prematuro aún esperar de la joven cultura metropolitana una forma propia para tal innovación. La columna

anticipa una autonomía formalmente metropolitana, una forma en sí que constituía arquitectura urbana con independencia de los linderos, a juzgar por el tipo de rascacielos producido en los Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial. La contribución de Eliel Saarinen (Fig. 1) para aquel concurso, reconocida con el segundo premio, radicaba también en esa observación: el rascacielos funcionaba como una unidad estética satisfactoria si se disponía suficientemente rodeado de espacio a su alrededor, lo que expresa el impacto del Zoning Code de 1916 (Creese, 1947). El aspecto estético fue considerado como parte rentable de la inversión y a veces, como su mayor justificativo (Weisman, 1953). Frente a la propuesta neogótica de los ganadores Raymond Hood, John Mead & Howells, la columna de Loos es intensamente griega. Frente a la clara expresión material de la dinámica de cargas del rascacielos, la opción de Loos es por una arquitectura clasicista, en la que el problema estático o tectónico se ha *transparentado* hacia la gramática de la arquitectura de estilo. En vista del tipo de clarificación formal-estructural obtenido por Mies van der Rohe en las fachadas del Seagram Building (1957-58) o la abstracta homogeneidad espacial de los interiores del Union Carbide Headquarters de Skidmore Owings & Merrill (1957-60), la estructura del edificio imprimiría después, en la senda de Loos, el remedo ingravido del triglifo y la metopa en el templo griego monumental. El claro lineamiento de la arquitectura de *L'Ecole* sintoniza con la volumetría simple y clara de la arquitectura de las vanguardias de la Entreguerra. La obsesión de estas con la estructura homogénea y ausente, suprimida antes que expresada en el espacio y en las fachadas, contrasta con la empecinada claridad discursiva de la lógica estática propia en las obras de *L'Ecole* del siglo XX. Se pretende revertir el tipo de crítica que, dirigida en los años setentas y ochentas del siglo XX contra la arquitectura de Entreguerras, rescataba a la arquitectura académica de fines del siglo XIX y principios del siguiente, para trazar el relato de un proceso iterativo y constelar entre los edificios producidos desde los días de la *Progressive Era* hasta los rascacielos del *New Deal*, que acaso serán los últimos.

Respecto del complejo mestizaje de los dos sistemas creativos en la tipología de los rascacielos, en 1971, Arnold Lehman acuñó la expresión “*beautilitarian*”, destacando la hibridación entre la belleza de las *Beaux Arts* y lo utilitario, de presencia inexorable y creciente en los edificios norteamericanos modernos de las últimas décadas del siglo XIX

y primeras del siguiente (Lehman, 1971). Se constituía así, un breve episodio plástico en que la belleza no era todavía la belleza de la *cosa en sí*, sino la figurativa aplicación al diseño de partes, rejas y mecanismos, de motivos geométricos vibrantes, ajenos a la naturaleza, de acuerdo a los principios de Sullivan: la tensión, la energía y lo instantáneo, como nueva naturaleza. La presencia de las partes útiles en la arquitectura se intensificaba con belleza. En edificios academicistas como las primeras sedes bancarias de George Howe para la PSFS de Filadelfia, el diseño de equipamientos se modernizó antes que la arquitectura. Esto ya podía ser observado en Europa: el diseño de jaulas de atención, difusores de calefacción, barandillas, rejas de desagües en la Caja de Ahorro Postal de Viena, de Otto Wagner o en los palacios de Hoffmann u Olbrich, todos “...centelleantemente complejos pero serenamente dispuestos...” (Jordy, 1962)

...scintillatingly complex but sparingly placed...

Entre el Chicago Tribune y las torres de Pietro Bellucci o Mies, podrían intercalarse los proyectos contemporáneos entre sí, que plasman, uno frente al otro, el crisol de transformación arquitectónica de la tipología, sesgados por un recorrido de ida y vuelta entre las Bellas Artes y el Estilo Internacional. Los rascacielos del Rockefeller Center y la sede del Philadelphia Saving Fund Society, entre 1931 y 1932 relevan las ambivalencias de un proceso en que las experiencias de L'École y los experimentos del International Style se fecundan recíprocamente. Los arquitectos de un proyecto, Hood, Harrison, Corbett, y otro, Howe, se habían formado en *L'École de Beaux Arts* en París y en todos los casos dejaron obras del tenor del The New York Daily News (1920-30), The UN Headquarters (1948-52) o el Lincoln Center (1955) y la Metropolitan Opera House (1966).

La virtud del proyecto de Saarinen premiado para la nueva sede del diario de Chicago –y a juzgar por su impacto posterior, aún sin ser construido- se debía al hecho de que con una eficacia a toda prueba, lucía prometedor y diferente al juicio de los más liberales del jurado, mientras que, para el juicio de los más conservadores, todavía ofrecía un parecido distante pero consolador con el gótico del Woolworth Building de Cass Gilbert, inaugurado en 1913 (Creese, 1947). Casi una década después del concurso del Chicago Tribune, y en las circunstancias que resultaron del “crack” financiero de 1929, se

inauguraba en Nueva York el complejo sin precedentes patrocinado por John D. Rockefeller, que llevaría su nombre. Con un firme realismo a prueba de disuasiones teóricas, Reinhard y Hofmeister, Corbett, Harrison & MacMurray, Hood & Fouilhoux, Benjamin Wistar Morris y Frederick Augustus Godley, los arquitectos del Rockefeller Center, enfrentaban la pregunta de *The Architectural Record*: “¿Qué materiales se usarán para las paredes exteriores?”, respondiendo lacónicamente: “Se han hecho cuatro estudios del exterior de la torre: uno con disposición horizontal para satisfacer a los horizontalistas; otro vertical, para satisfacer a los verticalistas; el tercero con un arreglo decorativo para satisfacer a los decorativistas y el cuarto, sin adornos para satisfacer a los funcionalistas. Se puede elegir cualquiera de ellos sin alterar la renta” (*Nuestra Arquitectura*, 1931: 944). Más acá, Sarah Goldhagen de Harvard (2005) parodiaría este pragmatismo:

“Modernist buildings have flat roofs and use a lot of glass, except when they don't; they are shaped by an orientation toward volume rather than mass, except when space takes second place to innovations in program, materials, systems, and so on; they allude to or employ industrially produced materials such as reinforced concrete or metal, except for those in stone, wood, and brick; they are orthogonally geometric, except in the many cases when they are not. They employ open plans and separate structure from skin, except when they don't. They deploy an asymmetrical distribution of spaces and forms except when they are neoclassicizing; they are "abstract" except when they use symbolism, reference, and representation in plan, section, elevation, and detail...” (Williams Goldhagen, 1995)

Como fuere, Morris, quien desarrollara los esquemas iniciales del futuro complejo patrocinado por Rockefeller, debió enfrentar la realidad de delinear no solo un edificio financieramente factible sino, al mismo tiempo, *bello y de una disposición urbanística impresionante*, que parecía entonces un problema sin precedente. (Weisman: 1951). Cuando la inclusión de una sede para la Metropolitan Ópera quedó definitivamente descartada en 1929, los administradores del proyecto anunciaron que toda planificación giraría en torno de un *centro comercial tan bello como fuera* posible dentro de la ecuación de máximo rendimiento financiero (Weisman: 1951). Inaugurado en 1932, el PSFS de Howe y Lescaze no quedó exento de un proceso de rediseño intenso y continuo de sus fachadas, ambivalentes entre una clara expresión estructural o un clara expresión

tectónica, tensionado entre la eficacia urbanística del sistema de L'Ecole y los nuevos riesgos plásticos del Estilo Internacional.

La tipología del rascacielos se presentaba como desafío no tanto a la capacidad productiva de los *ateliers* norteamericanos como a su lógica compositiva. Los edificios de gran altura pusieron en jaque la coherencia proporcional del sistema de composición clásico de fachadas del Beaux-Arts. En la construcción histórica y crítica de una continuidad estética entre el Beaux Arts y cierta arquitectura del ciclo entre las dos Guerras de la primera mitad del Siglo XX, se insistió con la suerte de “planchado”, despojamiento, retorno o purificación, asentados sobre un prejuicio entre los dos tipos de arquitectura. Una simplificación “virtuosa”, del sistema compositivo de la arquitectura de Beaux Arts en dirección de las fachadas sencillas y mediterráneas de la arquitectura años veinte y treinta en Alemania, Suiza, Holanda o Gran Bretaña. Esta simplificación incluye por derecho a aquella arquitectura considerada moderna por sus autores, como Otto Wagner antes citado o Auguste Perret. No ha sido poco frecuente la comparación de la arquitectura doméstica o pública producida a caballo de las vanguardias centroeuropeas con el clasicismo “grande, noble, sereno y sencillo” de mediados del Siglo XVIII y menos raros son aún los estudios del pasado siglo XX, que han construido un nexo racional e ideal –aunque precisamente parcial- entre la Ilustración y Entreguerras. Así pues el “pretérito anterior”, perfecto pero pasado, de las villas de Loos o de Alejandro Bustillo, para citar un caso local, ofrecían la paradoja de una modernidad fuera del tiempo.

La idea de una arquitectura moderna como simplificación de la de *L'Ecole*, presupone un juicio de una respecto de la otra. La verdadera limitación que el rascacielos planteó al sistema *Beaux Arts* fue la falta de referentes históricos. Para Sullivan, la tipología del rascacielos requería un desplazamiento teórico y práctico hacia cinco nuevas condiciones esenciales para su diseño (Sullivan: 1896). Estas condiciones sustituían el dogma clásico de la mimesis de la naturaleza y de la Historia, por analogías más independientes, naturalísticas o tecnológicas. Para el proyecto definitivo del PSFS, contemporáneo de los primeros inaugurados en el Rockefeller Center, Howe acabó por asociarse con Lescaze, un joven arquitecto suizo que probaba suerte en los Estados Unidos, cuya arquitectura le deparaba un destino de grandeza jamás posible en Europa. Se producía el espejo inverso

cuando, al comienzo de su carrera, Howe se acercaba a Paul Cret, graduado de *L'Ecole* instalado en Filadelfia (Fig.2). De Paul Cret provino acaso su necesidad de experimentar y arriesgar con nuevas fórmulas, como la de un edificio con la tecnología del acero con mamposterías -el mismo tipo de contradicción de la arquitectura europea canónica de Entreguerras. Con su arquitectura de vanguardias europea, Lescaze plasmaba para Howe la única manera norteamericana de ser del arquitecto moderno. Howe había comprendido el “sentido común” de las propuestas de la vanguardia y fue repentino impulsor de una obra que había conocido de primera mano en Europa. (Jordy, 1962)

El artículo de Jordy de 1962 permite conocer cuánto aportó el suizo al proceso proyectual del rascacielos de Filadelfia, de aspecto inusualmente vanguardista frente a los que se construían para David Rockefeller en New York o los rascacielos contemporáneos del New Deal. Comparando los trabajos preliminares de Howe para la PSFS (Fig.3), a medio camino entre las *Beaux Arts*, la *Sezession* austríaca y la arquitectura bancaria de Sullivan, la torre de Philadelphia representa un “Nuevo Prometeo”, resucitando de la nada fragmentos de edificios de las vanguardias de Europa ya construidos, de Mendelsohn a Le Corbusier. Howe no contaba con referentes modernos completos para haber podido proyectar por sí solo el edificio de oficinas de 32 pisos íntegramente dentro del sistema autónomo de las Bellas Artes y debió acceder pues, a traducir y componer sus ideas por medio de los esquicios y las soluciones punto a punto de Lescaze, aunque se encontraban disponibles los prototipos de Mies van der Rohe de 1920 y las entradas del concurso del Chicago Tribune de Gropius, Taut o Hilberseimer, de 1922. El rascacielos de Howe y Lescaze presentó un realismo material más articulado con la realidad, de elaborado entretejido urbanístico, que aquellos modelos posibles mencionados carecieron (Fig.4).

El modelado realista del proyecto de la PSFS depende casi totalmente de la madura civilización metropolitana del rascacielos, que es la expresión sintética de las teorías de *Beaux Arts* y del ambiente arquitectónico de la costa Este norteamericana. Y esta es la perspectiva del caso que aporta Stern (Stern: 1962). El proceso creativo del PSFS podría indicar la existencia de un cuerpo robusto de valores, que sobreviven en cada iteración, del sistema de *L'Ecole* al Estilo Internacional y viceversa. La aproximación de Howe a la agenda del Estilo Internacional abrió un panorama renovado para su arquitectura, al

tiempo que su formación académica robustece al Estilo Internacional. Como el resto de los arquitectos formados en *L'Ecole*, Howe aportó el compromiso honesto por un lenguaje de claros y fundamentales principios de la construcción. Un modelo de contagios, incorporaciones y polinizaciones que resulta ideal para argumentar contra la perspectiva de la “simplificación” o de la “lógica herencia” propuesta por la crítica consuetudinaria, para el peregrinaje que va del sistema *Beaux arts* a la colegiatura del Estilo Internacional

La modernidad tomó de la arquitectura *L'Ecole de Beaux Arts* su carácter solar y mediterráneo, las proporciones clasicizantes y la serena disposición. Estos y otros elementos se justifican plenamente en la historia de las ideas, de la sociedad y de la cultura. *L'Ecole* tomó de la modernidad la coherencia entre expresión y disposición estructural, la tectónica de las superficies lisas en contraste con los almohadillados, zócalos y cornisas. Hay algo que la arquitectura de *L'Ecole* dio a la modernidad pero a su vez, hay algo que la modernidad aportó a la arquitectura de *L'Ecole*. Los ejemplos del futurismo italiano, el constructivismo ruso, el neoplasticismo holandés diseminado por el centro de Europa, e impensadamente, del expresionismo de Berlín, importaron rasgos de innovación a las composiciones conscientemente clasicistas fechadas con posterioridad: las obras de Adolf Loos, de Alejandro Bustillo, de Heinrich Tessenow, de Sánchez Lagos y de la Torre, De Howe y William Lescaze o de Alberto Prebisch recuperan un clasicismo sobre cuya “simplificación” se ha insistido como despojamiento. Sin embargo, podría entenderse que tal evidencia corresponde a cierto equipaje extra que el modernismo –la modernidad misma- ha aportado a la arquitectura de *Beaux Arts*. Por la irrupción de una cita bufona y sarcástica en caprichosos relieves, por el melancólico *rapell* dórico en la cadencia y ritmo de las construcciones, por la emancipación respecto de la máquina, pero por la frecuente figuración maquinista, por la experimentación con tamaños y proporciones y por la seguridad en la alteración y la distorsión del modelo, el clasicismo resiste como una crítica solapada tanto a la modernidad –desenmascarándola- como a *L'Ecole*, mostrando las posibilidades de su canto de cisne, mostrando la eficacia de la conciencia de sus propias limitaciones. Se ha condenado al clasicismo tardío por haber sido adoptado para la arquitectura de Estado, dejando pasar por alto, al mismo tiempo a la arquitectura de Eric Asplund, de Edwin Lutyens, Giuseppe Vaccaro, Adalberto Libera

o Corbett, Harrison & Wood. De los edificios de estos arquitectos se pondera la solidez constructiva, el empleo diestro de materiales lujosos y delicados, el contrapunto de brillos y reflejos, la elegancia de la disposición, la soltura y la madurez de las resoluciones, motivos y decoraciones que parecen haber sido suprimidos de la vista de los críticos en las obras de las vanguardias. Pero, el uso del mármol de color por Adolf Loos no dista mucho del empleo barroco del mismo material en Mies van der Rohe; el empleo de varillas metálicas pulidas de bronce y acero en detalles funcionales pero banales en las propuestas arquitectónicas monumentales de Howe o de Vaccaro poco dista del uso de cromados y enchapados metálicos de Luckhardt o Scharoun; las superficies rústicas de la vivienda de Le Corbusier en Ginebra, construida para su madre, propone algunas de las soluciones ya desarrolladas por Loos en una *villa* mediterránea mucho más ambiciosa, dedicada a un actor de moda, que a su vez parece consonar en las pérgolas que Forestier designara en los proyectos costeros para Buenos Aires de 1923.

Un espacio teórico propio y un joven realismo inesperado.

Como tipología resultante de la dinámica del mercado de suelos urbanos y de la de los bienes raíces de las metrópolis norteamericanas, los rascacielos manifestaron el ida y vuelta del vernáculo metropolitano, de la arquitectura de la Progressive Era (1900–1920) al Estilo internacional y del Estilo Internacional al clasicismo “New Deal”, resultante de las disposiciones ensayadas en el proyecto del Rockefeller Center y del PSFS. Podríase incluir en este grupo al Kavanagh de Buenos Aires, de entre otras obras de la oficina argentina ya mencionada o a la sede del antiguo Ministerio de Obras, tanto como los edificios norteamericanos de la Work Progress Administration entre 1935 y 1943 (Maresca: 2016). Estos edificios representarían un modernismo más figurativo, si entendemos el uso concreto de los materiales en lugar de su reemplazo por superficies y acabados industriales y el recurso de la muralística y la estatuaria simbólica, como decoración en interiores y exteriores.

El Kavanagh instala su propio espacio teórico mediante un joven realismo inesperado y sin prejuicios. Producto de una incipiente cultura metropolitana nutrida en el mundo por arquitectos o fomentada por sus clientes, tal realismo arriesgado y moderno se extendió por cinco años en Buenos Aires, agazapado entre la agonía de las artes bellas y

la expectativa de los oficios, y ofrece la hipótesis de una conveniente fertilización recíproca entre aquellas dos tradiciones. La crítica en Argentina ha insistido en que el camino lógico desde la práctica, de la formación en Bellas Artes a la práctica de un modernismo clasicizante y lacónico, tiene una dirección única (Gutiérrez, 2010). Al relato del abandono estoico de lo superfluo, le sucede el del abandono del abandono, en aras de una arquitectura de color regional pampeano como las de la firma Stok & Stok o las de Antonio Vilar. El trauma de estos abandonos críticos y sucesivos, carecen de sentido.

Con el Kavanagh y la formación arquitectónica de sus autores, Gregorio Sánchez, Ernesto Lagos y Luis María de la Torre, como punto de partida, el rascacielos porteño refiere el episodio de la migración sistémica de las *Beaux Arts* a los proyectos modernistas del lustro 1931-1935 y reversa. Un modelado a medio camino entre los reglamentos municipales y la belleza, en el que quedaron asumidos los componentes mecánicos y prácticos de los edificios dentro de la configuración espacial, como representaciones infaltables del lujo y del confort (Fig.5). La sólida esbeltez del hormigón armado del Kavanagh fue enmascarada por la aún más sólida investidura de las mamposterías. En cierto modo aplica literalmente aquí la histriónica respuesta de los autores del Rockefeller Center y los escrúpulos de George Howe respecto de una arquitectura de mamposterías para una tipología con esqueleto de acero, como la de los rascacielos. La homogeneidad de las ventanas, la lisura de los paramentos exteriores, el despliegue tectónico murario-monumental en lugar de la ilusión trilitica en cada piso (como había sido criticada y puesta en evidencia por Sullivan) y la mansarda telescópica del remate (que esconde equipos mecánicos y ventilaciones, determinando su aplicación en los edificios de altura norteamericanos desde mediados del siglo XIX al margen de la discusión respecto de las Bellas Artes), permiten percibir al Kavanagh dentro de una tradición académica-modernista, incluso con la prescindencia de ornamentos y proporciones, o precisamente por ello. La arquitectura modernista de los arquitectos formados en *L'Ecole* había aportado un rasgo más figurativo que la de las vanguardias, que en el Kavanagh y en otros edificios contemporáneos podría quedar expresada en mullidos criterios de confort interior. Mientras tanto, los mismos efectos resultantes en el rehundimiento de los antepechos, el *stacatto* de los pilares en las fachadas y el pilono de coronamiento piramidal en el ingreso principal, aluden a la geometría eléctrica del Art Decó. Y, en fin,

dado el partido ambivalente tomado a expensas de la manera norteamericana y del gusto puntilloso de su propietaria, el Kavanagh ha sido percibido dentro de un consensuado racionalismo del que se podría tomar cada parte a conveniencia. Aplica aquél pragmatismo lacónico expuesto por los autores del Rockefeller Center, consistente en cualquiera de las elecciones estéticas posibles que conformasen a cualquiera y no afectase la futura renta.

De modo realista sin concesión sobre todas sus condicionantes, el Kavanagh no habría de resultar sino una representación híbrida, respecto de las posiciones implacables de los modernismos de vanguardia, pero sentando un referente en cada una de sus atribuciones. Prodigio *sui generis*, simbolizó la desmesura de proverbial que había colocado a la Argentina como ubérrimo proveedor agrícola en los mercados internacionales. En los treinta, ello fue motivo de celebración estética: "...en nuestras grandes urbes y aun en la vastedad de nuestras pampas, habríamos logrado dar una sensación inequívoca no solo de los esplendores de nuestra potencialidad económica y de los signos exteriores de nuestra cultura..." (Sánchez, Lagos y De La Torre, 1938: 1), y justificó la adopción, sin ambages, de modelos de la vanguardia europea, por la sensibilidad noble y sencilla de las formas y figuras que inspiraba la Pampa (Liernur, 2001. 162).

Al encarnar el viraje entre el gusto "académico francés" y una arquitectura moderna sin concesiones tanto en la arquitectura particular como en la oficial, el Kavanagh fijó la coordenada histórica en que la arquitectura de las Bellas Artes ya no satisfacía las expectativas de gusto de los consumidores entrevistados por desarrolladores, pero la alternativa de las vanguardias no podría respaldar aún y saldar con éxito un rascacielos de gran lujo. Comparecencia generacional entre el imperio de una cultura europea en crisis después de la Primera Guerra Mundial y un incipiente y robusto modo de vida norteamericano, que en gusto y afinidades estéticas tuvo lugar en el Río de la Plata. A la novedad de la vida en departamentos, el Kavanagh aportaría además, el gusto por el lujo moderno: el confort. Esto debería considerarse una pauta local y proverbial. Por concurso de circunstancias tan peculiares, la arquitectura en Argentina ofrecería treinta años después un nuevo caso de similar excepción con la inauguración de la sede regional del Banco de Londres y América del Sur, obra de Clorindo Testa y SEBRA arquitectos. En

este esfuerzo por sostener las pródigas conductas cotidianas idealizadas de los años veinte, cupo a la élite impulsar la modernización urbana y por añadidura la de las industrias subsidiarias de la construcción (Ballent y Gorelik: 2001). La construcción en altura en Nueva York, Detroit, Los Ángeles o Chicago se basaba en la concentración de recursos, espacios de circulación y servidumbre, la centralización de servicios y el diseño integral a partir de la especificación de sistemas completos, desde las usinas de producción, a la canalización y terminales domésticas: radiadores de calefacción, difusores de aire, luminarias, heladeras, y hasta radioreceptores. Fueron encargos de excepción, en que las cantidades a contratar, permitieron negociar la fabricación a granel de piezas a medida. La adopción de los modelos norteamericanos no derivó en el desarrollo de tipos originales ni en una variante crítica local de ese modelo (Liernur: 1981). La excepcionalidad de empresas como la del Kavanagh indicaría un matiz material autóctono circunstancial, por la disposición estética y arquitectónica sin concesiones de sus promotores, por el origen del capital invertido y por la experimentación funcional que implicaba el programa. Ya el solar de emplazamiento acusa una topografía única en la trama de la ciudad, propia del borde del estuario primordial rioplatense. La tensión ambigua entre la situación de esquina del gran rascacielos de Retiro y la frontalidad de sus dos flancos simétricos, es evidente en las publicaciones. Cada cual parece dar cuenta de favoritismos e interpretaciones culturales posteriores. El Kavanagh sacó provecho de la diferencia que constituía el predio mediante su modelo telescópico de planta trapezoidal, percibida de modo más evidente desde el bajo de la barranca de la Plaza. No obstante, desde la calle San Martín al Río, reproduce fielmente los gálibos y retrancos previstos en el reglamento municipal. Teniendo en cuenta este apilamiento piramidal forzando el límite de factibilidad de los permisos, su atribulado *Art Decó* es la resultante, a mitad de camino, entre una opción estilística y la racionalidad inexorable del procedimiento.

Sánchez, Lagos y de la Torre se ampararon en las condiciones estéticas innegociables impuestas por la propietaria, quien las consideró por encima del cumplimiento de cualquier norma edilicia. Desde esta perspectiva, el Kavanagh puede interpretarse como intersección crítica entre las normas abstractas y su aplicación a la estética urbana. Como toda negociación, como todo experimento, contribuyó a la casuística para dirimir

emprendimientos similares. La singularidad del caso particular y las circunstancias financieras locales al momento de su construcción habían determinado que tal modalidad de desarrollo apenas sucediera a su inauguración.

No es la cuestión de estilo la que separa el diseño exterior de la organización de los departamentos en el plano, sino una peculiaridad intrínseca de la tipología del rascacielos. El modelado tridimensional de la fachada responde a las conclusiones de *The City of Tomorrow* (Ferriss: 1929) y la composición genérica de los croquis que ilustraban su ensayo. El rascacielos configura un tipo de arquitectura tridimensional, no traducible en la composición de los planos de fachada por separado. El Kavanagh produce claridad respecto de sus condiciones de partida. La excepcionalidad del predio trapezoidal fue intensificada, no a pesar de las restricciones de una “Calle Nueva”, impuesta como resultado de las negociaciones, sino por ella. Del predio oblongo deriva también la evidente generatriz geométrica cuyo vértice comparte con la prolongación de las dos líneas de edificación a cada uno de los flancos. La conformación del eje vertical acentuado por la torreta de los últimos pisos a modo de pivote, refiere a la envolvente máxima del volumen a construir, que los proyectistas obtuvieron de las reglamentaciones, apenas vigentes desde 1928, tensionándolas al borde de sus posibilidades legales, traspasándolo.

La tensión entre las generosas dimensiones del predio y su exigua morfología trapezoidal permite, sin embargo, comprender sus resultados a la luz de las estrategias de diseño en planta de rascacielos paradigmáticos. El oficio que habrán de demostrar Sánchez, Lagos y de la Torre responde al sistema *Beaux Arts* profundamente reformado ya por Julien Guadet, tal cual había sido implementado en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, de donde egresaron.

En 1914 el profesor se incorporó a la Escuela René Karman, al frente de los cursos de Arquitectura, del primero al último año. Su metodología didáctica ponía el acento en la composición y la desaceleración de los excesos y de la inventiva superflua sin imposición de cuestiones de lenguaje. A su manera, restituyó la dignidad y racionalidad a la arquitectura académica dentro de la Escuela al modo que, cuando estudiante, sus profesores Victor Laloux y Louis Pascal habían llevado a cabo dentro la *Ecole* de París,

tras la partida de Charles Garnier. Para Karman, la arquitectura no renunciaba a su condición de obra artística asumiendo, incluso, las transformaciones modernas del gusto y la técnica. En sus cursos, la figuración modernista no planteaba un conflicto de principios.

Por la arquitectura producida en Buenos Aires la década siguiente por arquitectos que no se enrolaron, no obstante, en el debate de las vanguardias, el sistema de Karman diluyó cualquier tensión entre la aparición del “moderno” y el repertorio eclecticista. Karman no prestó especial interés a la cuestión del estilo nacional, el neohelenismo o el neocolonial, que sí habrían de ser puestos de relieve tras la incipiente reforma universitaria de 1918 (no obstante, entre los primeros encargos del Estudio algunos se desarrollarían dentro del repertorio colonial). Las enseñanzas impartidas por Karman en la Escuela de Arquitectura, una arquitectura francesa sencilla devuelta a su tradición clásica, capaz de adoptar las ventajas de la técnica del presente y los recursos del confort, favorecieron la alternancia entre la arquitectura de estilo y la arquitectura del “moderno” en la mayoría de los estudios del período. Pero a diferencia de arquitectos como el mismo Bustillo u otros más jóvenes, de su generación, aún en las plantas modernas, Sánchez Lagos y De La Torre conservan el repertorio de recursos de articulación plástica: el *poché*, las progresiones espaciales, las antecámaras, las circulaciones y las “alcobas” (Shmidt, 2010: 449). Las directrices geométricas del Kavanagh así lo exigieron y el edificio más radical del Estudio, el de la calle Lafinur, aún recurre a la graduación de ambientes. Un tipo ambiguo de sintaxis ausente en sus edificios económicos modernos.

La historiografía se ha resignado a la versatilidad de los estudios argentinos para satisfacer la demanda variada a gusto de todo tipo de clientes. La recurrencia a uno u a otro tipo de arquitectura en Sánchez, Lagos y de la Torre, del francés severo al pintoresco colonial o normando, correspondían de un modo más orgánico al programa en cuestión. El Estudio resolvía el chalé suburbano de modo pintoresco en alguna de las vertientes de estilo mediterráneo o normando; el “petit hotel particular”, “la casa o el edificio de departamentos de lujo” se resolvían dentro de un “francés severo”, cuyas proporciones, a veces se forzaban a favor de aventanamientos amplios; los “departamentos” o los “departamentos económicos” eran proyectados con un estilo moderno. La obra pública

de Sánchez, Lagos y De La Torre y los edificios administrativos en el Centro presentaban un estilo solemne casi monumental, ejecutándose versiones aligeradas respecto de los planos presentados. Una vez que el moderno fuera adoptado por el Estudio en los edificios, no hubo un retorno al estilo francés. El tipo de proyecto siempre estuvo ligado a la relación entre programa, carácter y estilo, antes que a la cronología o al gusto particular.

Desde mediados de los treinta, la vanguardia europea viró entre el surrealismo corbusierano o el inesperado pintoresquismo en fuga de Erich Mendelsohn, Peter Behrens o Walter Gropius –en su entreacto británico, luego del abandono intempestivo de la Alemania a las sombras del Tercer Reich y previo a su llegada a las universidades norteamericanas– y el patético ensueño clasicista de los arquitectos de Mussolini y Hitler. Las arquitecturas de Italia y Alemania al final de la entreguerra habían traspasado cualquiera de los umbrales del racionalismo, aunque con grandilocuencia redundante, conservaban el aura sereno y sencillo, expresando cínicamente, una medida material y un orgulloso dominio técnico (Plotquin y Shmidt, 2015: 28). Debe aceptarse entonces una lectura menos oportunista y ambigua respecto del eclecticismo de estilos de Sánchez, Lagos y de la Torre, interpretando una modalidad sistémica de adopción de uno u otro carácter conforme al destino del emprendimiento afín a la precisión de las operaciones de la Oficina (Fig.6).

Sánchez, Lagos y de la Torre fueron sensibles al tipo de síntesis que habían logrado los arquitectos de Chicago y Nueva York: esa arquitectura sin las características del estilo, en la que el “estilo sin características” de la Entreguerras europea no se hacía presente aún (Liernur 1982: 42). Los rascacielos modernos como el Kavanagh, representaron los estertores finales, acaso la crisis, de una sistema de producción arquitectónica que, desde los nueve pisos del Plaza Hotel inaugurado en 1909 por el Alemán Alfred Zucker, se había lanzado en Buenos Aires con las Galerías Güemes, proyecto de italiano Francesco Gianotti ganador del concurso correspondiente en 1912, y el Palacio Barolo proyectado en 1923 por otro italiano, Mario Palanti, que fuera la construcción más alta del Centro hasta la inauguración del Kavanagh. El sitio insular en que debe ubicarse históricamente al rascacielos de la Plaza San Martín radica en que su composición luciente de otra

retórica arquitectónica se apartó de todas las sospechas lingüísticas al mismo tiempo: de las academias de fines del XIX, del Arte Nuevo y del Art Déco de las primeras décadas del XX, de las contemporáneas búsquedas de identidad nacional en los edificios y de las vanguardias. La pragmática interpretación del encargo y del destino del Kavanagh lleva a cabo la tesis directa de los autores del Rockefeller Center –que también ostenta el nombre de su más tenaz promotor. Entre las modernidades de Buenos Aires, sucesivas como capas, es posible discernir una arquitectura de rascacielos. Incorporarla sin más a la arquitectura “racionalista” desarrollada en Buenos Aires en los treinta, disminuiría el relieve de su sitio propio.

A caballo del debate por la nacionalidad del estilo o el espíritu de su época, el rascacielos de Sánchez, Lagos y de la Torre parece haber sido procesado en un repliegue del campo de batalla, de donde proviene su excentricidad historiográfica. En términos de eficiencia y de los resultados, el Kavanagh representa un golpe de timón, la respuesta a un ciclo económico cerrado en cinco años. La historia de la arquitectura moderna en Argentina traza su origen en la cruzada de los artículos de Alberto Prebisch y Ernesto Vautier en *Martín Fierro*, eventualmente en las conferencias de Le Corbusier en 1929 y de Hegemann en 1931. Enrolado dentro del Racionalismo por los modernos, diplomática expresión del Art Decó para el resto, el Kavanagh ocupa el ámbito estrecho que comparten la modernidad y el lujo. Dos programas que se autoexcluyeron: en el paradigma de las Bellas Artes, la primera y en el de las Vanguardias, el segundo. Los rascacielos porteños parecen ser la consecuencia del furor por las imágenes vanas o efímeras que difundía el cine de los 20s. En 1963, Francisco Bullrich logró apreciar la cadencia del diseño del Kavanagh y no refutó su aura de perfección, pero reparó en su clave: la gestión. En 1978, considerando los edificios de Sánchez, Lagos y de la Torre los “*Documentos para una historia de la arquitectura argentina*” coordinados por Marina Waisman y como recopilación de notas ya publicadas en la revista *summa* desde 1974, consideran el Art Decó de la “mole” expresionista de la Avenida Córdoba y el giro racionalista del edificio de la esquina de la calle Lafinur. El Kavanagh permaneció fuera de estos ciclos productivos acaso porque la racionalidad fragmentaria de su tipología, tan lógica y material como espuria, fuera invisible a los manuales, los manifiestos o las

utopías. La misma conciencia produjo la desilusión por la ciudad de Nueva York que Le Corbusier plasmaría en “Cuando las catedrales eran blancas”.

Basados en estos indicios, podrían establecerse algunas hipótesis sobre la incomodidad del referente norteamericano o la pertinencia de los actores que transformaron la impronta urbana en los treinta. Superpuesto con la canonización estética y centrípeta de la Pampa que enarbolará el Racionalismo arquitectónico en Buenos Aires, el Kavanagh representa otra racionalidad. El perfil de agencia u oficina del Estudio coincidió con precisión y sentido de la oportunidad con las expectativas de la inversión particular, de la demanda de la plaza inmobiliaria y de las iniciativas modernizadoras de la ciudad de Buenos Aires. Rendimiento sin límite puesto de pie, fructífera mansedumbre titánica de la Pampa en toda su altura.

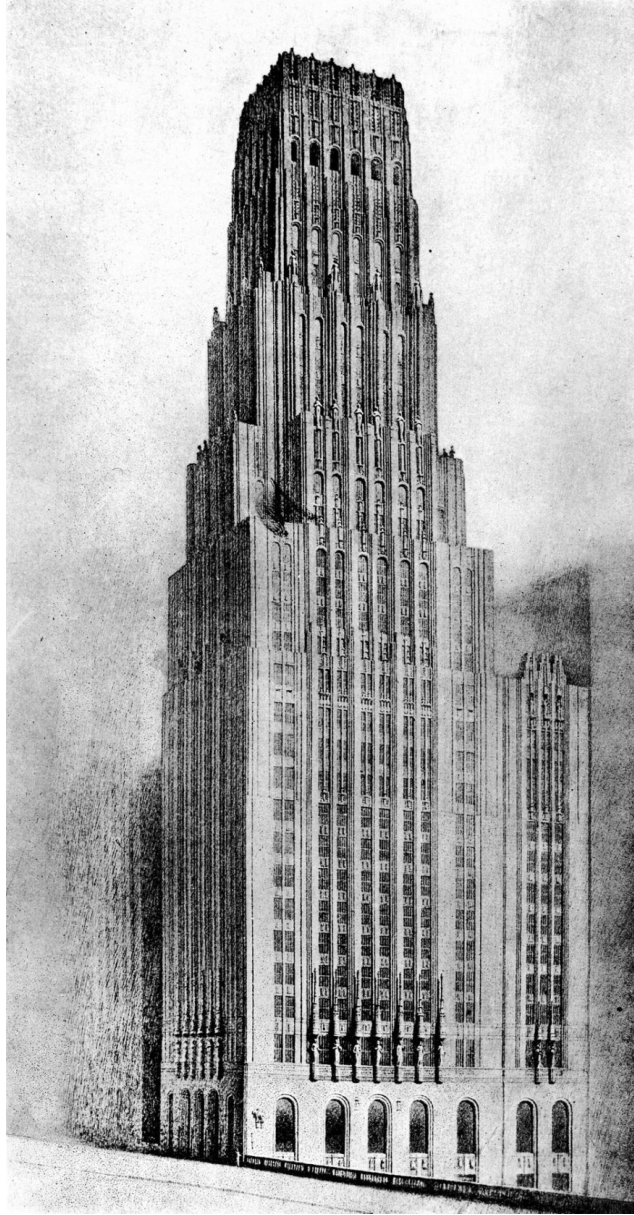


Fig.1. Eiel Saarinen: The Chicago Tribune Competition, Segundo Premio (1922)
Fuente: Creese, W.: Saarinen's Tribune Design. *Journal of the Society of Architectural Historians*. Vol. 6, No. 3/4 (Jul. - Dec., 1947), pp. 1-5 / DOI: 10.2307/987374 <https://www.jstor.org/stable/987374>



Fig.2. Paul Cret: The University of Texas: Edificio principal del Campus. 1934-37

Fuente: The Business Insider,

<https://www.businessinsider.com/r-texas-attorney-general-says-college-dormitory-gun-ban-would-break-law-2015-12>



Fig.3. George Howe West Philadelphia Branch de la Philadelphia Saving Fund Society (PSFS) 1926-27

Fuente: Preservation Alliance <http://www.preservationalliance.com/new-additions-to-the-philadelphia-register/>



Fig.4. Howe & Lescaze: Render del ingreso de la Nueva Sede de la PSFS (1932).

Fuente: Art Contrarian <http://artcontrarian.blogspot.com/2018/03/when-architect-george-howe-went-turncoat.html>



Fig.5. Sánchez, Lagos y de la Torre: el Edificio Kavanagh en construcción en la portada de Caras y Caretas, N°1907 Año XXXVIII, 20 de abril de 1935.



Fig.6. Sánchez, Lagos y de la Torre: Chalet de Elena Lynch, Beccar
Fuente: Revista Nuestra Arquitectura, Octubre de 1944

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aboy, R. (2012). Una tormenta vista desde sus márgenes: la crisis de 1930 y los departamentos para las clases altas porteñas. Seminario de Crítica. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.
- Ballent, A. y Gorelik, A. (2000) “País urbano o país rural: la modernización territorial y su crisis”. En: A. Cattaruzza, (Dir.), *Nueva Historia Argentina. VII. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Bullrich, F. (1963). *Arquitectura Argentina Contemporánea*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Creese, W.L. (1947) Saarinen's Tribune Design en *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 6, No. 3/4 Jul-Dec, University of California Press on behalf of the Society of Architectural Historians. pp. 1-5
- Cuadernos de Arquitectura (1938). Número dedicado a la obra de Sánchez, Lagos y de la Torre. Buenos Aires: Editorial Cuadernos.
- Ferriss, Hugh (1929). *The City of Tomorrow*. New York: Ives Wahsburn Publisher.
- Gutiérrez, R; Urdapilleta, I; Cacciatore, J; Viñuales, G; Faivre, M; Molinos y otros (2010). “*Sánchez, Lagos y De la Torre. Del eclecticismo al Estilo Moderno*”. Buenos Aires: Cedodal.
- Hitchcock, H.R y Johnson, P. (1932). *The International Style*. New York: W.W.Norton & Company Inc.
- Jordy, W.H. (1962) “PSFS: Its Development and Its Significance in Modern Architecture” en *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 21, No. 2 May, University of California Press on behalf of the Society of Architectural Historians. pp.47-83.
- Lehman, A. (1971). New York Skyscrapers: The Jazz Modern Neo-American Beaufitarian Style. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol. 29, N° 8, pp. 363-370.
- Liernur, J. F. (1980) “Rascacielos de Buenos Aires”. *Nuestra arquitectura*, N° 511-512, pp. 75-88.
- _____, (1982) “Área Central Norte. Reflexiones para una crítica”. *Summa* 171/172

- _____. (2001) *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Loos, A. ([1910] 1993) “Arquitectura” en *Escritos II*. Madrid: El Croquis Editorial p.23-35
- Maresca, J. (2016). *WPA Buildings. Architectura and Art of the New Deal*. Pasadena: Schiffer Publishing Ltd.
- Plotquin, S, y Shmidt, C. (2015). *Mario Roberto Álvarez*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano-Clarín.
- Shmidt, C. (2007). Alejandro Bustillo: un modernista contrariado. En M. Levisman, Marta Bustillo. *Un proyecto de Arquitectura Nacional*. Buenos Aires: ARCA. pp. 449-470.
- Stern, R. A. M. (1962). “PSFS: Beaux-Arts Theory and Rational Expressionism” en *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 21, No. 2 (May), University of California Press on behalf of the Society of Architectural Historians. pp.84-102.
- Sullivan, L. (1896) “The tall office building artistically considered”. *Lippincott's Magazine*, Vol. 339, p. 403-409.
- Weisman, W. (1953) “New York and the Problem of the First Skyscraper”. *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 12, No. 1, University of California Press on behalf of the Society of Architectural Historians. pp.13-21.
- Williams Goldhagen, S. (2005) “Something to Talk about: Modernism, Discourse, Style”. *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 64, No. 2, University of California Press on behalf of the Society of Architectural Historians. pp.144-167.