SEMINARIO DE CRITICA – AÑO 1992

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS

N° 25

"Art – Decó. Papeles sobre Miami, México, La Habana, Montevideo y Buenos Aires"

Autor: Jorge Ramos.

Abril de 1992

ARQUITECTURA DECO: PAPELES SOBRE MIAMI, MÉXICO, LA HABANA, MONTEVIDEO Y BUENOS AIRES.

Jorge Ramos

Introducción

Estas reflexiones sobre el Déco latinoamericano y caribeño, con especial atención a los casos floridano, mexicano, habanero, montevideano y bonaerense, forman parte de un trabajo más extenso: RAMOS, JORGE, *El sistema del Art Déco: centro y periferia. Un caso de apropiación en la arquitectura latinoamericana*, Cuadernos Escala, N° 18, Editorial Escala, Bogotá, 1991. Constituyen una extensión de las investigaciones que he venido realizando en el I.A.A., desarrollada durante 1991 y que abrió una interesante línea investigativa complementaria de los estudios sobre el Déco popular barrial en Buenos Aires (los cuales continúo).

A su vez, se inscriben en un proyecto más amplio, pues estoy coordinando y compilando trabajos sobre esta temática de otros investigadores latinoamericanos, con miras a integrar conocimientos, tejer una red de hipótesis a nivel de todo el área, ir armando un mapa latinoamericano del Déco que dé cuenta de la particular versión regional de ese sistema estético, y publicar los resultados. Comparten este proyecto colegas de Costa Rica, Colombia, Cuba, Uruguay, Chile, Brasil y México, que desarrollan estudios particulares más profundos que los aquí esbozados.

De una primera incursión en el estudio de estos casos nos han interesado algunas cuestiones centrales como: el Déco en la encrucijada de lo propio y lo ajeno; las transculturaciones vía Francia y E.U.A. (Los Angeles, Miami, New York); su rol en la historia de la construcción de la ciudad; los sincretimos, y la elaboración de algunas hipótesis para el Déco latinoamericano tanto en su vertiente académica, como en la estatal y la popular. Estos itinerarios del Déco sabemos que transitaron caminos diversos en cada situación urbana, con particularidades y experiencias bastante definidas en cada país. No obstante, se vislumbran algunas invariaciones y rasgos comunes que podrían conducir a sostener algunas

tesis de alcance latinoamericano, como la extensión del fenómeno y el alto grado de aceptación en los sectores populares urbanos y suburbanos, el peso de la vertiente norteamericana, el fuerte impacto y la global estrategia de difusión en una primera etapa transculturadora gestada por los centros emisores, y, por último, el interesante momento de la apropiación cultural y algunas hibridaciones y sincretismos: con lo pampeano, con lo indígena colombiano (y el diseño geométrico en la tradición popular), con lo tropical en Brasil, Cuba y Florida, y con lo maya-tolteca y lo colonial en México.

Por último, recomendaríamos remitirse al trabajo citado anteriormente para adentrarse en algunas de las hipótesis y datos que encauzan, documentan y/o sustentan algunas aseveraciones, así como para encuadrar en un contexto más general estos papeles que pudieran parecer algo deshilvanados.

El Art Déco en E.U.A.

Casi simultáneamente con su auge en Europa el Art Déco va ganando terreno en E.U.A. y se implanta con gran fuerza en Hollywood (asiento de la industria cinematográfica y del espectáculo en general, en Miami (un sitio romántico de diversión y descanso, muy de moda en los 30´s y 40´s), y en Nueva York (que comienza a competir con París en la producción y reproducción de los nuevos códigos estéticos). La industria cinematográfica, el diseño industrial y los rascacielos neoyorkinos se identificarán enteramente con el estilo.

El hecho de que el cine, como productor y vehículo sígnico de difusión de imágenes, se incorporara al sistema del Art Déco, tuvo una importancia extraordinaria. Podríamos decir que se crea el “décollywood”, con la impronta de la desmesura, la superproducción en serie, el fulgor y el exitismo, tan propiamente norteamericanos.

Participan de esta industria compleja: los sets y decorados, la publicidad gráfica, la moda, el maquillaje y los soportes arquitectónicos como las salas de proyección, estudios de producción, casas matrices de la industria cosmética, etc.[1]

[1] Los sets de todos los musicales de Fred Astáire y Ginger Rogers están diseñados en “décollywood”. Lo mismo acontece con la bisutería de Greta Garbo y Marlene Dietrich; los

El diseno industrial, en pleno proceso de taylorización y standardización, adopta el código, y se ven surgir radios escalonadas, planchas en forma de flecha, cajas registradoras con palmeras estilizadas, tocadores de luna rosada, cigarreras con reflejos metálicos o nacarados, automóviles de líneas geométricas continuas, y finalmente, la introducción con gran éxito de la tecnología del neón para los anuncios luminosos.

Quizás sea en Old Miami Beach donde la arquitectura déco -alejándose del electrizante déco industrial y metropolitano- despliegue una más abierta relación con la naturaleza, adoptando una inflexión original que Laura Cerwinske dió en llamar "tropical deco"[2]. Podríamos apuntar que en Florida, el Déco se re-latiniza, aproximándose al fuerte compromiso con el ambiente y la economía de recursos tan propios de la arquitectura latinoamericana.

Old Miami Beach es un distrito extenso, desarrollado a lo largo de Ocean Drive, un boulevard que costea las cálidas playas de la península. Allí se constituyó un asentamiento vacacional con hoteles, departamentos de veraneo y unas pocas residencias permanentes, iniciado alrededor de 1932, y (tras el interregno de la guerra) continuado hasta 1950; con un predominio claro de la arquitectura déco, lo que significó un ejemplo único de perduración del código estético.

De alguna manera este asentamiento constituyó una vía de escape para un sector de la naciente clase media norteamericana en los años de la "gran depresión", como alternativa "edénica" a la estresante y oscura perspectiva de los centros urbanos. Precisamente la acentuación de esta alternativa, parece motivar estas arquitecturas que, no obstante la escasez de medios (construidas sin materiales lujosos, sólo con cemento, ladrillo, revoque y carpinterías metálicas baratas), sugieren con su colorido, levedad y fantasías una integración óptima y conciente con el océano, la luz diáfana, las palmeras y el aire libre. Según John Caplans, esta arquitectura *"fue originalmente diseñada para combinar ventajosamente una construcción*

---

vestuarios de Mary Pickford, Josephine Baker o los bailarines de charlestón; los envases, tonos y diseños de la cosmética de Helena Rubinstein y Elizabeth Arden; la escenografía de la "Opera de Tres Centavos" de G. W. Pabst (presentada en 1931 como "jazzsongstil"); las salas de cine a lo largo de Sunset Boulevard; el isotipo y los carteles de los films de la 20th Century Fox.

[2] LAURA CERWINSKE, *Tropical Deco (la arquitectura y el diseño de Old Miami Beach)*, Rizzoli, Nueva York, 1981.

extremadamente modesta, de bajo costo, con una apariencia fulgurante, popular y moderna para atraer específicamente a grupos de turistas de una nueva y sólida clase media" [3] . En consonancia con el Déco popular latinoamericano varios de los constructores de estos edificios eran anónimos o no diplomados, y demostraron una creatividad e imaginación notables. Entre ellos cabe citar a Anton Skislewicz (autor del Plymouth Hotel, 1940, ejemplo notable de resolución en esquina), la copiosa obra de L. Murray Dixon (departamentos Rapsodi, 1939; Palmer House, 1939, y el excelente conjunto residencial Haddon Hall, 1941) y Henry Hohauser (Cardozo Hotel y el tropicalísimo Collins Park, ambos de 1939).

Este Déco tropical, pleno de animación y fantasía, recurrió al uso de halles recedidos y verandas -espacios muy aptos para las relaciones sociales al aire libre frente a la brisa del océano- que otorgaron liviandad y un movimiento especial a sus volúmenes y fachadas. Apeló a las combinaciones de muros planos y curvos, al ladrillo de vidrio, ventanas circulares, delgadas losas voladas sobre las ventanas a manera de parasol, barandas metálicas de aspecto náutico, colores pastel de tono romántico y algunos tratamientos que podrían confundirse con el "streamline". Al respecto, Laura Cerwinske nos advierte que *"los edificios déco tropical no adscriben a los principios estructurales aerodinámicos de la arquitectura streamline. Más bien, invocan el aura del mar más literalmente, con frecuentes referencias náuticas como las ventanas 'ojo de buey', balcones tipo cubierta de barco y mástiles de remate"* [4].

Este barrio de Miami -que junto con la Colonia Hipódromo, de México, constituyen los conjuntos de arquitectura déco más extensos que se conozcan-fue designado Distrito Histórico en 1979 por el Registro Nacional de Lugares Históricos; a raíz de lo cual, en la última década el Municipio implementó su puesta en valor, reelaborando su código (sobre todo, el color) y refuncionalizándolo como vecindario urbano de actividades múltiples, infundiéndole nueva vida.

La arquitectura vertical, producida en mayor escala en Nueva York, es influenciada por la corriente "twentie". Los nuevos paradigmas serán el

---

[3] JOHN CAPLANS, Introducción a *"Project Skylíne"*, de Jewel Stern, Akron Art Institute, E.U.A., 1979. Citado por Laura Cerwinske.
[4] LAURA CERWINSKE, op. cit., p. 12.

Chrysler Building de William von Alen (1930); el Rockefeller Center de Raymond Hood (1931), una intervención urbana en gran escala, con su volumetría zigzagueante y sus bajorrelieves en Art Déco tecnologista; el Radio City Music Hall (1933), especie de catedral del Art Déco, con su impresionante interior.

La influencia de la arquitectura precortesiana de Mesoamérica es notable en el Art Déco norteamericano, también conocido como "Zig-Zag Moderne". El arquitecto Alfred C. Bossom, al tiempo que regresaba emocionado de su periplo mexicano, proyectaba para Nueva York un rascacielos inspirado en el Templo I de Tikal; en tanto Morgan, Walls y Clements construían el Teatro Maya de Los Angeles. El saqueo de las culturas centroamericanas desbordaba las salas del Metropolitan Museum para darle el toque "colonial folk" a los rascacielos del norte.

Por lo estudiado y lo expuesto en estas notas pareciera quedar claro que la aventura norteamericana del Art Déco reformula su identidad, democratiza el estilo, pasa del lujo para pocos al pseudo-lujo para muchos y se establece como un puente redifusor para América Latina[5]. Y, en el caso particular de Miami, creemos encontrar una notoria referencia para el desarrollo de la arquitectura déco caribeña.

El Art Déco en Latinoamérica

El origen, el fundamento teórico y las obras de la estética Art Déco en Europa son definitivamente diversas sus manifestaciones en América Latina. La tipología local aquí se generó, en gran medida, cómo transculturación los modelos de los países centrales -en este caso, Francia y E.U.A.-, y no como propuestas de una estética propia, ni como síntesis de herencias diseñísticas regionales aunque la adopción por parte de los sectores populares reconoce una operatoria compleja de apropiación.

Refiriéndonos al campo profesional, la adscripción al modelo Art Déco, en general, no fue debatida; mediaron grandes polémicas cuestionadoras de la arquitectura academicista de otras expresiones del

[5] Un proceso similar se dará alrededor de 1940 cuando el "mission style" o "Los Angeles style" -una estética periférica expropiada y resemantizada- se difunde desde E.U.A. a toda América Latina con repercusiones tan contundentes como la conformación de la colonia Polanco en México o su implícita contribución al "estilo Mar del Plata" en Argentina.

Movimiento Moderno, como si había ocurrido en Europa. La mayoría de los profesionales que diseñaban en Art Déco lo hacían sin mucho entusiasmo crítico, y, cuando surge un manifiesto como el del arquitecto A. Virasoro en Buenos Aires (mayo 1926) cuestionando el academicismo, lo hace en nombre de "las artes nuevas" en general, reivindicando como maestros modernos a los "arquitectos franceses de la Exposición de Artes Decorativas", "a los yanquis y a los rusos" en forma indiferenciada. De la misma forma en México no se planteaban como contradictorias las arquitecturas racionalistas de los Martínez Negrete o Juan Legarreta con el Art Déco de Juan Segura o Carlos Obregón Santacilia (a lo sumo se caracterizaba esta última como arquitectura moderna de transición). No obstante, es evidente que en América Latina coexistieron -en forma "pacífica"- los diversos lenguajes modernizantes del "centro".

Ahora bien, -y siempre aludiendo al campo profesional- la poca consistencia teórica y conceptual del Art Déco en América Latina, su coexistencia pacífica con el leninista "pobrismo" mexicano o "el racionalismo germánico rioplatense" y la utilización de los aspectos más superficiales o externos del estilo, son algunas de las características generales.

Sabemos que los países centrales gestan un conjunto de modelos formales, funcionales y tecnológicos para la exportación, que son propuestos al mundo como paradigmas de belleza, funcionamiento correcto y validez universal. No fue exactamente este el caso del Art Déco en un primer momento; pues habiendo investigado ya sobre la gestación, problemática y desarrollo de esta corriente particular, en Europa, podemos decir que en los orígenes, y posteriormente en los grupos más consecuentes con su -algo difusa-programática, existió una propuesta nacional y regional, sin ambiciones expansivas. Precisamente el carácter de esta propuesta: su localismo, fue motivo de arduas polémicas (sobre todo con la vanguardia racionalista que exaltaba el purismo y la función), hasta que, finalmente desnaturalizado, y retomado por el mercado yanqui, se lo reproduce y difunde, ahora sí, a escala masiva e internacional. Son entonces los "clichés" decorativistas los que, promovidos por la industria transnacional penetran y se difunden (circulan) en un área de mercado ampliado, funcionando ahora como modelos.

Las principales vías de difusión han sido:

- las revistas especializadas de modas, entre las que se destacaban Vogue. (con ediciones en Nueva Ydrk, París y Londres) y Vanity Fair, operando sobre la reproducción doméstico del nuevo “look”, a través de una gran innovación: el molde de papel recortable.
- las revistas sociales dedicadas a artes, modas, exposiciones, gastronomía y notas frívolas; siendo la más importante Gazette du Bon Ton.
- las revistas de arquitectura y diseño de interiores, como Feuillets d' Art y la ya mencionada Art et Décoration (principal órgano). (Habría que agregar a estas publicaciones las respectivas “traducciones” nativas).
- la gráfica en libros, revistas, etiquetas, anuncios publicitarios (dedicados al rouge, la gomina o vaselina, los sistemas de confort, etc.).
- el cine con filmes ambientados con arquitecturas, peinados, mobiliario, vestimenta y objetos del sistema Art Déco; primero con los clásicos silentes “El gran Gatsby” de Fitzgerald (1925) y “Metrópolis” de Fritz Lang (1926); luego, a partir de 1927 y la creación del cine sonoro, con los cientos de películas de Hollywood (80% de la producción mundial) entre las que sobresalían “El gato Félix” (1928, de animación) y “El ángel azul” de von Sternberg (1930).
- las revistas musicales y operetas con su particular diseño escénico, lanzadas desde las usinas de Broadway y Montmartre.
- las empresas internacionales de decoración (Maple, D.I.M., etc.).
- las compañías de navegación, que fletaban hacia América verdaderas embajadas flotantes. Al igual que los paquebotes Paris (1920)[6], Ile-de-France (1927) y Normandie (1935) -todos ellos destinados al Atlántico Norte-, el Atlantique, construído en 1930, estaba amueblado y decorado en Art Déco. Este último transatlántico cubría la ruta a Sudamérica y su diseño interior fue seleccionado por concurso bajo el patrocinio de la Sociedad de Fomento de Artes e Industrias. La intención era, según Léon Rosenthal, “que el extranjero admire cómo una civilización de lejano y glorioso pasado, se mantenía aún juvenil y vivaz”.

[6] El paquebote Paris, de la Compagnie Générale Transatlantique, fue el primer barco en que se confió el diseno interior a artistas modernos. Trabajan René Lalique, René Prou, Louis Süe, André Mare y otros. La crítica general fue que los trabajos eran multidireccionales, sin unidad. Se encargó un área a casa artista y faltó un coordinador de obra.

Muchas de estas estrategias de difusión operaban sobre nosotros a través de la coacción cultural de las imágenes industriales. Y nos referimos no sólo a los objetos del campo del diseño industrial y/o arquitectónico sino a las imágenes que en la época se vehiculizaban por medio del cine, la gráfica mural, las revistas, los diarios y la publicidad impresa con fines comerciales, recreativos y de propagación de la ideología dominante.

Los objetos novedosos siempre constituyeron una poderosa arma de transculturación, utilizada por todas las formaciones coloniales y neocoloniales, fomentadoras de la avidez por objetos que simbolicen "progreso y modernidad".

A nivel popular, en América Latina, nadie era conciente del valor estético original del velador, la licorera o el sofá Art Déco, como tampoco del origen del estilo de fachada de su casita suburbana. Esto daba lugar, muchas veces, a intervenciones irreverentes debidas al ingenio popular (como las que se pueden ver en los barrios bonaerenses de Dock Sur y Villa Domínico, por ejemplo).

En cambio a nivel profesional, salvo algunas excepciones, se aprecia un apego más ortodoxo en la composición ornamental.

No podemos pasar por alto que en la década del 20 se produce un auge en el proceso de autoconciencia nacional que, aunque interrumpido por el proyecto hegemónico liberal triunfante; se había iniciado en el siglo XIX. Esta propuesta nueva de independización cultural, reaviva la pugna entre universalismo y localismo; y vale tenerla en cuenta por su desarrollo paralelo al Art Déco, llegando en algunos casos a puntos de contacto. Es decir, que a la coexistencia con el ya citado racionalismo purista, se incorpora la corriente indo-hispano-americanista.

El protagonismo de lo nacional y latinoamericano, que se expresa en la novela con "La vorágine" de José Eustasio Rivera (Colombia, 1925) o "Don Segundo Sombra" de Ricardo Güiraldes (Argentina, 1926); en el ensayo con "Eurindia" de Ricardo Rojas (Argentina, 1924) o los "Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana" de José Carlos Mariátegui (Perú, 1928); en la filosofía y la educación con la obra de José Vasconcelos en México, particularmente como ministro de Obregón (1921-1924); en la pintura con el muralismo mexicano (Doctor Atl, J. C. Orozco y otros) o los

intentos de abstracción latinoamericanista del uruguayo Joaquín Torres García; tuvo también su correlato en la arquitectura.

Efectivamente, en ese momento se intentan sentar los fundamentos de una estética propia desde una óptica historicista que abreva en lo hispano, lo lusitano, lo colonial y lo indígena prehispánico. Cabe destacar sin embargo, que si bien se avanzaba en autenticidad, se retrocedía en imaginación y actualización. Aunque el hecho de que se incurriera en el pintoresquismo, el arqueologismo o el nacionalismo simplista y superficial, no invalida el intento. Como dice Juan Acha:

> *"Los esfuerzos por la inuependencia cultural y el conocimiento y la justipreciación ue la realidad local también entrañan riesgos difíciles de sortear".*[7]

La preocupación por dotar de rasgos actuales y modernos a estas corrientes, se expresó, más de una vez, en la incorporación de elementos del sistema del Art Déco. Es así que asistimos a una especie de inversión del fenómeno del exotismo europeo. La simbología colonial e indoamericana -que había sido expropiada por el "centro"- es retomada desde aquí comd "plato fuerte" acompañándola de "guarniciones" art déco. Quiere decir que, aunque la actitud más generalizada fue la imitativa y repetidora, surgió una propuesta embrionariamente creativa. Operaría así con el Art Déco, una nueva expresión de lo que Ricardo Rojas llamaba la "eurindia artística", un arte nacional en que no predomine ni el indianismd ni lo europeo, sino que sea expresión de ambos fenómenos. Martín Noel hablaba refiriéndose al mismo tema, de un "estilo de fusión". La pregunta es: ¿existió un Art Déco de fusión, algo así como un "décolonial"? Creemos que sí.

Prueba de esto, en México, la constituye la obra de Carlos Obregón Santacilia, como el edificio de la Secretaría de Salubridad y Asistencia (1925) y la expresión cumbre de su Art Déco regionalista: el Monumento a la Revolución (1933-1938), en el que colaboró el escultor Oliverio Martínez. Podrían incluirse también algunas obras de Juan Segura.

---

[7] JUAN ACHA, Arte y sociedad: Latinoamérica, Fondo de Cultura Económica) México, 1979, p. 146.

En Perú, se expresa en el grupo liderado por Enrique Seoane y la arquitectura residencial de los barrios limeños de Orrantia, San Isidro y Miraflores.

Y en Argentina, se pone de manifiesto en la obra gráfica y la crítica arquitectónica de Angel Guido, orientada muchas veces a asimilar el Art Déco a nuestra idiosincracia de americanos (por lo que tenía de nacional aquel estilo); y, especialmente, en la arquitectura de garages y mercados donde conviven aberturas poligonales, bajorrelieves geometrizantes y remates de silueta neocolonial simplificada.

Un evento relevante a nivel continental fue el Concurso Internacional para el Faro de Colón, en 1929, monumento conmemorativo que se erigiría en la ciudad de Santo Domingo, sufragado por todas las naciones americanas. El debate continental de la propuesta, la expectativa mundial (se presentaron 455 arquitectos), la composición del jurado[8] y el proyecto ganador (del inglés J. L. Gleave), crearon las condiciones para que se transformara en un edificio-manifiesto (tal como operaría 10 años más tarde el Ministerio de Educación de Río de Janeiro, en el sistema del racional-funcionalismo), que alimentó renovados entusiasmos en el ámbito latinoamericano, entre los seguidores del Art Déco[9]. El 1er premio era una volumetría de pirámide escalonada con planta cruciforme; una contundente composición masiva, cerrada y simétrica, en la que confluían una estética geometrizante de filiación Art Déco con fuertes reminiscencias de Mesoamérica[10].

Las reflexiones que se han hecho sobre la difusión y desarrollo del sistema del Art Déco en América Latina, valen como aproximación de

---

[8] El jurado lo formaban: el uruguayo Horacio Acosta y Lara por América Latina, el norteamericano Frank Lloyd Wright por América del Norte y el finlandés Eliel Saarinen por Europa.

[9] Fueron varios los arquitectos latinoamericanos que presentaron proyectos al concurso. Entre los primeros premiados figuró el del mexicano Carlos Obregón Santacilia, que ideó una masiva proa geometrizada.

[10] Recordemos que ya el arquitecto inglés Alfred C. Bossom había escrito en 1924 “Un peregrinaje arquitectónico al Antiguo México” donde presentaba a los templos con base piramidal como típicos exponentes de un espíritu americano. Luego seguiría trabajando en Nueva York proyectando rascacielos Art Déco con fuerte impronta maya. Entre otras cosas, J. L. Gleave dice en la Memoria del Proyecto que es un monumento al Progreso y a Dios, a la innata ambición del hombre; es eso lo que pretende simbolizar la cruz, de silueta rampante; y donde la “suprema simplicidad” de lo americano está expresada por la pirámide.
La construcción del proyecto de Gleave comenzó en 1939, pero al poco tiempo fue abandonada. Gleave falleció eh 1965, pero curiosamente, la obra se reincidió en 1986 respetando fielmente sus planos, y estando prevista su inauguración para 1992: ¡un Déco monumental a fines del siglo XX!

carácter general. Habría que incursionar en las modalidades particulares que adquiere en algunos países. Analizaremos brevemente los casos de México, Cuba, Uruguay y Argentina, por presentar una producción significativa. En el curso de nuestra investigación se ha hecho un relevamiento de obras, textos y otras fuentes documentales sobre el déco de estos países; aunque esperarnos contar, pura mayor precisión y profundidad de análisis, con los avances que vienen realizando algunos investigadores locales. Apuntaríamos así, a ir trazando un mapa del déco latinoamericano.

México.

México ensaya su modernidad propia, montado sobre el jaguar de la Revolución, en un claro abandono de la estética porfirista, pero buceando alternativamente en lo indígena, lo novohispano y, entusiastamente, en el modernismo internacional.

Quizás sea México el lugar donde la arquitectura déco mejor desarrolló la síntesis entre la propuesta de la modernidad europea y las distintas vertientes nacionales (que se venían promoviendo desde los años del gobierno carrancista en la segunda década del siglo).

No es del caso considerar en este trabajo las arquitecturas del funcionalismo radical, ese "ala dura" del racionalismo mexicano que algunos dieron en llamar "pobrismo". Pero es interesante mencionar que mientras los representantes de esta tendencia se trenzaban con los "estetizantes" en la famosa Polémica del 33[11], el Déco se implantaba con bastante solidez sin ser rozado en la disputa.

Aceptando -como apunta Jorge Alberto Manrique [12] - que el funcionalismo más estricto, que se abría paso desde 1926, "acabaría ganando la partida" cabe señalar que no es nada despreciable el espacio que ocupó el Déco en la vivienda de las nuevas colonias de la ciudad de México.

---

[11] Nos referimos a la polémica sustentada durante las pláticas que el arquitecto Alfonso Pallares organizó en la Sociedad de Arquitectos Mexicanos en octubre de 1933 entre partidarios de la "arquitectura técnica" y los que propiciaban un enfoque menos reductivo de la disciplina, con especial atención a los valores estéticos e históricos.

[12] JORGE ALBERTO MANRIQUE, "Las cuentas claras en arquitectura: dos décadas inciertas", en revista *Artes Visuales*, N° 2, México, primavera de 1974.

Si bien la colonia Roma -producto posterior a la Revolución-, fue und de los nuevos barrios donde habían comenzado a instalarse sectores populares a los que se empezaba a hacer justicia, su imagen urbana denotaba aún cierto aire eclecticista del período anterior. Será recién a partir de los años 20 -coincidiendo con los primeros tiempos estables de la Revolución y el incremento de la construcción pública- cuando el desarrollo de una creciente clase media habilita nuevas áreas de habitación urbana. Surgen entonces casitas individuales compactas que abandonaban la planta "de alcayata" (en simple o doble L, con habitaciones en hilera); casas "cuatas" o gemelas, ultracompactas, en un predio subdividido; y finalmente, edificios de departamentos. Muchas de ellas autoconstruidas, o producidas pdr compañías inmobiliarias y/o constructoras, respondieron de manera extensa a una estética déco. El ejemplo más significativo es la colonia Hipódromo (realizada ex-novo en 1927 y muestra integral de Déco, desde la arquitectura al mobiliario urbano), que hoy constituye una reserva de ciudad-déco digna de ser puesta en valor, casi única en América Latina. Cabe mencionar también, con un grado menor de homogeneidad, a las colonias Condesa, Escandón, Tacubaya y Roma Sur.

Ahora bien, ¿cuáles son las características de esta nueva tendencia? El Déco mexicano, tanto en su más explícita versión "décolonial" como en su fusión con estilemas precortesianos, incursiona en una modernidad propia, donde todas las referencias han sido reinterpretadas alejándose de una visión textual de las fuentes o de cierto arqueologismo. Tal es el caso del re-empleo del azulejo talavera con disposiciones más libres que las tradicionales, los antepechos de arco invertido, el esgrafiado en los revoques que remite a cierta rusticidad colonial ahora geometrizada, reelaboraciones del arco mixtilíneo, de las grecas y serpientes zigzagueantes, de los rulos y volutas (ahora planos y de segmentos rectos). Otras veces lo colonial sólo se reduce a un modo de encarar la construcción, como implantar vanos, portadas y remates de cantera labrada sobre un muro desnudo encalado (pero utilizando estilemas déco).

Pero ¡ojo! No todo fue fachadismo. Es de destacar la coherencia espacial interna y la claridad de planta, de lo que son buenos ejemplos los edificios de vivienda colectiva en altura Isabel y Basurto (si nos remitimos a las colonias de clase media pudiente), o algunas de las viviendas colectivas

de dos niveles de los hermanos Capdevielle, en la más popular colonia Roma; así como la cabal integración entre poética, solución estructural y funcionalidad de la que fue, quizás, la primer obra déco: el edificio para oficinas en Madero 32, de Carlos Obregón Santacilia (1925). Por ejemplo, el arq. Juan Segura -el más consecuente con este sistema estético- hizo grandes aportes en la racionalización de la planta, así como en investigaciones en torno a ventilación y protección climática. Sin embargo, Israel Katzman se refiere al Déco mexicano como la "arquitectura de transición" de la cuarta década. Para él, esta arquitectura es un producto de la incertidumbre y, lejos de recdnocerle valores propios, la entiende como vacilante entre el neocolonial y la vanguardia europea. Dice:

> *"Ante un prisma lecorbusiano, lleno de dinamismo, con sus ventanas rectangulares en posición asimétrica y por otra parte ante una obra colonial, simétrica, finamente decorada y con arcos de medio puntd, el arquitecto del período de transición hace un trasplante quirúrgico y frío, creando un cajón con ventanas distribuidas simétricamente y con cerramientos que no son ni arcos ni rectos dinteles, sino poligonales; y como los paramentos son demasiado lisos, se colocan varias molduras, un rectángulo con bajorrelieves o algunos azulejos de color"*[13].

Por nuestra parte, consideramos que el Déco mexicano, así como el primigenio francés, no puede reducirse al ochavado de los ángulos rectos -por un supuesto "temor" a éstos- y es algo más complejo que el "conflicto entre arco y dintel".

En lo que respecta a las arquitecturas de vivienda para las clases medias con cierto poder de renta (donde el predominio déco fue indudable), se destacan algunos edificios que desde finales de los 20s operaron como modelos referenciales de excelente calidad, a saber: el edificio Ermita (1930) -una apropiada solución en clave metropolitana, que el periodismo conservador de la época lo juzgó "afrentoso como un hachazo

[13] ISRAEL KATZMAN, *Arquitectura contemporánea mexicana*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1964, p. 100.

de concreto en la recoleta tranquilidad de Tacubaya"[14] - y el ya citado edificio Isabel, ambos del arq. Juan Segura; el también citado edificio Basurto (1940) -con "un vestíbulo impactante y un hueco de 11 niveles, que recordaría al Guggenheim si no hubiera sido proyectado cuatro años antes el de Serrano"[15]- y el edificio Martí (1931), ambos del ing. Francisco J. Serrano; los edificios Tehuacán (1931) y Roxy (1934), de los ings. José María y Ernesto Buenrostro, respectivamente.

A estos autores habría que agregar los nombres de Emilio Méndez Llinas, Leonardo Noriega (autor del maravilloso foro abierto Cnel. Charles Lindberg) y Ricardo Lantán.

Para Carlos González Lobo, este grupo desarrolla un "Art Déco con investigación creativa", ligado a la iniciativa privada pero en la búsqueda de sistemas constructivos modernos y económicos, con gran densidad semántica y cuidando la calidad habitable resultante. Este autor cree ver en Segura una *"entrañable busca de la 'esencia nacional'"*; y en las cientos de obras de Serrano, la *"constante búsqueda de lo singular del programa, el sitio, el clima y el contexto preexistente"*[16].

Se hace obligado, aquí, un paralelo entre Juan Segura y el argentino Alejandro Virasoro por su consecuencia de "estilo", su articulación entre racionalidad constructiva y empresaria, sus reinterpretaciones locales del déco (aunque uno en clave "mexicanizante" y el otro con cierta impronta de solemnidad rioplatense). Los caminos se bifurcan cuando el giro hacia el funcionalismo del Virasoro de los 40s, no se corresponde con la tozudez ácrona de Segura, que lo lleva a presentar una propuesta déco -a fines de la década del 70- en el concurso para la sede de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos.

Veamos ahora algunas de las características del Déco en colonias de menores recursos.

Así como el paisaje urbano de la ciudad de México da cuenta, en gran medida, de una traducción popular del "funcionalismo pobrista", con largas

[14] Cfr. El México de Antaño y México de Hogaño, Publicaciones Herrerías, México, 1943. Citado por CARLOS GONZÁLEZ LOBO, "Arquitectura en México durante la cuarta década: el maximato, el cardenismo", en *Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX: 1900-80*, vol. II, Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico, N° 22-23, Secretaría de Educación Pública, INBA, México, 1982, pp. 49-116.
[15] Carlos González Lobo, op. cit.
[16] CARLOS GONZÁLEZ LOBO, op. cit.

calles de figuras cúbicas con revoques lisos blancos, y ventanerías a plomo del muro en delgados perfiles de hierro; algo similar ocurre en los barrios de los sectores populares de predominancia déco (Escandón, Roma Sur), donde, sin dejar de ser más "achispados" y amenos, impera el esencialismo propio de la economía de medios.

Cabría aquí preguntarse: ¿hubo, entonces, un "Déco pobrista"? ¿no será esta una de las categorías propias de la estética latinoamericana? En un intento por *"elaborar desde el interior de la cultura popular misma los instrumentos para su análisis"*[17], Oscar Lewis desarrolla el concepto de "cultura de la pobreza", que entendemos como aplicable a las manifestaciones que estamos tratando. Sostiene Lewis que "muchas de las características de la cultura de la pobreza pueden considerarse como intentos de solución local" y que la economía lingüística o de medios *"no es sólo una cuestión de privaciones económicas, de desorganización o carencia de algo. Es también algo positivo..."*[18].

Cabe alertar, sin embargo, que tanto en uno como en otro caso (funcionalismo y déco), a veces se trata de operaciones de compañías inmobiliarias, haciéndose difícil la distinción entre la especulación mezquina y la simplicidad estética.

Desde la creación de Construcciones Modernas S.A., en 1925, varias fueron las compañías que elaboraron propuestas déco para los nuevos barrios. Entre las que aportaron soluciones más interesantes podemos citar la Compañía de Industria, Comercio y Bienes Raíces, S.A.; J. A. Espinar Construcciones, S.C.A.; y E. y R. Cadena, Constructores. De relevamientos que hicimos en algunas de estas colonias, apuntarnos la participación de algunos arquitectos estrechamente ligados a este modo de producción, tales como Ricardo Dantán, S. García Diego, Carlos B. Palencia y los hermanos Capdevielle, quienes contribuyeron con magnificas obras déco de bajo costo.

Mientras tanto ¿qué ocurría en el ámbito oficial?

La primera actitud del Estado Revolucionario hacia la arquitectura fue la promoción del lenguaje colonial, quizás como una muestra de repudio al

---

[17] Cfr. LUIGI MARIA LOMBARDI SATRIANI, Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas, *Nueva Imagen*, México, 1978.
[18] OSCAR LEWIS, *La vida. Una familia puertorriqueña en la cultura de la pobreza: San Juan y Nueva York*, Joaquín Mortíz, México, 1975.

modelo cultural norteamericano y de afirmación de la conciencia hispanoamericana al sur del río Bravo. El principal impulsor fue el Ministro de Educación José Vasconcelos, factótum del primer programa estatal de construcción de escuelas, aunque ya anteriormente, el gobierno de Carranza había decretado la exención impositiva para las construcciones que adoptasen ese lenguaje.

Después de la gestión vasconceliana (1921-24), el Estado ensaya una imagen arquitectónica "modernista" en versión déco, que si bien participaba del monumentalismo heroico propio de las arquitecturas estatales europeas del momento -que ligaban el Déco a composiciones y volumetrías de severidad clasicista-, no renunciaban a la identificación con la historia nacional.

Ejemplos significativos son: el ya referido Monumento a la Revolución; el monumento a Alvaro Obregón (1934), obra del arq. Enrique Aragón Echeagaray y el escultor Ignacio Asúnsolo, indudable reproducción del monumento a la Defensa del Canal de Suez que realizara el francés Michel Roux-Spitz en Egipto (inmerecida referencia colonialista para el revolucionario mexicano); y el excelente interior del Palacio de Bellas Artes (1932-34) que realizara Federico Mariscal en una operación donde reivindica como propio lo que para el Déco europeo fue una simple nota exótica: la estética maya.

Esta tendencia en la arquitectura del Estado Revolucionario, pareciera atravesar toda su historia llegando hasta las obras de Ciudad Universitaria o el Colegio Militar, tal como bien lo señala Carlos González Lobo cuando nos habla de "la arquitectura como discurso silente de la imagen del Estado mexicano (de unidad nacional telúrica, tectónica y abisal)" [19]

En resumen, el Déco mexicano constituyó la expresión de cierta clase media acomodada (en especial de Lindavista, Condesa e Hipódromo); asimismo en buena medida, la imagen adoptada en algunas colonias de sectores populares medios bajos (Roma Sur, Escandón, Buenos Aires, etc.); pero también gran parte de la arquitectura representativa del proyecto político-cultural del Estado.

[19] CARLOS GONZÁLEZ LOBO, op. cit.

Cuba.

En la tarea de reconocimiento de una americaneidad, Cuba cataliza gran parte de las características del arco antillano. Su producción de arquitectura déco fue notable, no tanto por los interesantes aunque escasos ejemplos del campo profesional, sino por la enorme cantidad de obras que humildes constructores realizaron para los sectores populares urbanos. No pocas veces fue tomado como un estilo más dentro del eclecticismo dominante de las primeras décadas del siglo. Así lo aseveraba el historiador de la arquitectura cubana Joaquín Weiss cuando veía en la exposición parisina de 1925 “una arquitectura aún medio clasicista con un empleo más o menos liberal del ornamento”, aunque reconocía a tal evento como “un primer espolonazo” que había dejado su huella en los primeros pasos de la arquitectura moderna en Cuba.

Cabría citar en esa línea algunas obras se Estado, como el Hospital Infantil Municipal en el Vedado, de Evelio Govantes, diseñador a su vez de esa suerte de mole imperial que es el Capitolio; la Maternidad Obrera de Mariano (1939), en déco con impronta clasicista (que para Roberto Segre es una mezcla de Mendelsohn y monumentalidad munsoliniana), de Emilio de Soto, quien simultáneamente proyectaba departamentos funcionalistas; y en el ámbito de la alta burguesía, la mansión Baró (1928), que en esquizofrenia ecléctica combina el exterior renacentista con el interior déco, obra del ya citado Govantes.

Siempre en la línea “culta” del Déco habanero, pero alejándose de connotaciones eclecticistas, se destaca el edificio de departamentos López Serrano (1932), obra del arquitecto Ricardo Mira y el ingeniero Miguel Rosich, con su alto remate escalonado, Claramente referenciado en el Déco neoyorkino; y el teatro América, de los arquitectos Fernando Martínez Campos y Pascual de Rojas. Pero el edificio paradigmático es el Bacardí (1929) -oficinas de la destiladora de ron-, del ingeniero José Menéndez y los arquitectos Esteban Rodríguez Castells y Rafael Fernández Ruenes, obra en que el Neo no se ciñe a lo ornamental sino que modela con sus estilemas la totalidad del espacio, acercándose a aquel Déco integral de A. Perret o U. Cassan, en Francia.

Pero fuera de algunas experiencias de tono europeísta, se advierte un camino caribeño en el desarrollo de esta corriente modernista. Efectivamente, así como hubo algo de específico en el eclecticismo antillano, en esa *"mezcla de elementos clásicos, coloniales y vernáculos... superponiéndosele ancestrales representaciones vernáculas: la flora y fauna del trópico"*[20], también operaron algunas reelaboraciones en el caso del Déco, con cierta influencia de la versión floridana. Esta inflexión regionalista es observable no sólo en la inclusión de una simbología autóctona, sino en la articulación arquitectura / paisaje, en los recursos de control climático y en el cromatismo desaturado.

Además de los hoteles, oficinas, cinematógrafos y algunas residencias burguesas, y, tal como ocurrió en México, Buenos Aires o Montevideo, el Déco habanero tuvo amplia difusión en las viviendas de los sectores populares urbanos que reclamaban participar de la cultura moderna local. Su adopción extensa, enriqueció la estructura ambiental de calles y avenidas; cuestión sobre la que opina Roberto Segre sosteniendo que

> *"...el Art Déco fue. capaz, aun dentro de la escuálida volumetría de las edificaciones especulativas de esta época, de otorgar grados de libertad creadora a la inventiva popular... constituyendo un intento de evidenciar que la cultura no era ajena al habitat de los trabajadores y de las clases medias..."*[21].

Los valores culturales de los sectores populares, parecían así identificarse en esta versión más "chévere" de la modernidad que la que pudiera ofrecer el funcionalismo abstracto.

Uruguay.

Uruguay fue un campo fértil para el desarrollo del. Déco, en un medio en que predominó la estética expresionista de imprecisa procedencia, si bien más cercana a la obra de Wright o Dudok que al racionalismo duro

---

[20] ROBERTO SEGRE, *Un siglo de arquitectura antillana (1880-1980)*, La Habana.
[21] ROBERTO SEGRE, *"Continuidad y renovación de las tradiciones vernáculas en el ambiente caribeño contemporáneo"*, ponencia a la Conferencia Internacional sobre la Plástica del Caribe, La Habana, 1986.

europeo. De ahí el uso en sede uruguaya del término más englobante de "renovadora", para referirse a la arquitectura de los 20s y los 30s.

Una simplificación neoclasicista sobre una masa monumental como la del edificio de la Aduana de Montevideo (J. Herrán, 1923-1924) -apelando a una geometría de cierto dramatismo vertical y ascendente- constituye, quizás, el precoz ejemplo de la producción déco en Uruguay.

De allí en adelante, en el campo del saber profesional, fue común a los principales arquitectos de la corriente renovadora, la adhesión -en algún momento de su carrera- a la estilística déco, contándose entre los más consecuentes, a los hermanos Tosi, Eloy Tejera (El Mirador Rosado), Vázquez Varela y Rocco, Isola y Armas (innumerables edificios de renta en altura), Francisco Vázquez Echeveste (edificio Tapié, 1934) y el destacado estudio de Vázquez Barriére y Ruano (Palacio Díaz, 1930, interesante volumetría en edificio de oficinas; y edificio El Mástil, más conocido como Expreso Pdcitos, 1936, un volumen déco escalonado con insólitas referencias navales que van desde proas a salvavidas). En no pocos casos, los estilemas déco se fusionaron con recreaciones locales de la estética "streamline", el modernismo holandés y la espacialidad wrightiana. Inclusive los diseñadores que desarrollaron una práctica distanciada y a veces crítica del Déco, como Carlds A. Surraco, Mauricio Cravotto y Julio Vilamajó, llegaron a realizar algunas obras inscriptas en esa "otra modernidad". Basten como ejemplos la casa Yriart (1927), donde se combinan vocabularios clásico y déco, la maravillosa sala de cine del Centro de Almaceneros Minoristas (1929), o la casa Macellaro (1929), de filiación indudable, todas obras de Vilamajó. Como dice Pola Glikberg, *"quedan pocos por fuera, como por ejemplo el equipo de De los Campos, Puente y Tournier, que aplica a ultranza el lenguaje racionalista"* [22], a los que podríamos agregar Carlos Gómez Gavazzo, y Aubriot y Valabrega.

A diferencia de otros países latinoamericanos, entre los arquitectos uruguayos se planteó un interesante debate teórico sobre la multifacética arquitectura renovadora, con especial protagonismo del controvertido Déco. Mauricio Cravotto fue uno de los que valoró positivamente a esta corriente

[22] POLA GLIKBERG, *"Art Déco en el Uruguay"*, avance de investigación, Curso Superior de Posgrado en Historia y Crítica de la Arquitectura y el Urbanismo (CUSHCAU), FADU, UBA, Buenos Aires, ago. 1987 (mimeo).

en el complejo proceso de construcción de la modernidad en arquitectura. En una conferencia dictada por aquellos años, reconoce a la exposición parisina del 25 como "un camino en la inmensidad del esfuerzo moderno" y como un "esfuerzo cooperativo de artistas, industriales y comerciantes en la creación de un espíritu actual" [23].

Por su parte, Carlos A. Surraco, desde una posición francamente contradictoria (al menos con su obra reciente), se refería al Art Déco como

> *"una estética sin consistencia, de obras provisorias, de estructura de staff y arpillera enharinada... con la complicación fastidiosa de planítos y redientes y canaletas, que si fueron motivos frescos para dos o tres temas ligeros no constituyen de ninguna manera tesis consistente"* [24].

Lo curioso es que contemporáneamente a este escrito construía la agencia de automóviles Ford, de 18 de Julio y E. Acevedo (1926) y la impactante Casa Barth (1927), un hito de modernismo Déco en plena Ciudad Vieja.

Pero los ataques más furibundos provinieron de Carlos Gómez Gavazzo, uno de los más comprometidos con el ala funcionalista tras su estadía en el estudio de Le Corbusier durante 1932. Con el acicate de aquella experiencia emprende una cruzada contra el Déco, utilizando inclusive la radio. Atribuía la evolución de la arquitectura uruguaya hacia lo que llamaba "pseudo-modernismo" a:

> *"las comparsas de la Exposición de Arte Decorativo de París... que por lo atractiva, hubo de ser mundial y nefasta, pero que gracias a unos cuantos incrédulos que fueron, vieron y tocaron, se dieron cuenta que aquello no era nada más que un reclame comercial".*

Y culminaba el discurso advirtiendo a sus oyentes:

---

[23] MAURICIO CRAVOTTO, "La arquitectura moderna y la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París", publicada en la revista *Arquitectura*, N° 97, Montevideo, dic. 1925.

[24] CARLOS A. SURRACO, "La pseudo arquitectura moderna", revista *Arquitectura*, N° 114, Montevideo, may. 1927. Citado por Ramón Gutiérrez, Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica, Cátedra, Madrid, 1983, p. 582.

"El dintel quebrado de su ventana, es una guiñada coqueta con pretensiones al ridículo con que su dibujante (sic) pretendió darle a su casa un sello de distinción" [25].

De alguna manera se reproducía así el tan recurrente y menguado juicio sobre la corriente déco en arquitectura, deteniéndose en el característico seisavado y ochavado de los ángulos.

También en Uruguay fue muy amplia la aceptación del código figurativo por los sectores populares, en especial por las clases medias en expansión, que adoptan el estilo tanto en sus viviendas (individuales o colectivas) como en otros espacios culturales significativos, como tablados callejeros de Carnaval, Parque Rodó, Palacio de la Cerveza (arq. J. Delgado, 1930, hoy Palacio Sudamérica), cinematógrafos, ateneos y clubes populares. En este campo cabe destacar tanto la labor de autoconstrucción, como la de modestos constructores y la de un "duo" notable: Bello y Reboratti, diseñadores y operadores inmobiliarios que dejaron una fuerte impronta en el tejido urbano barrial de Montevideo en el momento de su extensión, desue una práctica algo ecléctica -donde el Déco fue predominante- que contribuyó sobremanera a la identidad urbana local.

Argentina.

A partir de 1925 y prolongándose hasta 1940, se desarrolla en Argentina la producción arquitectónica de filiación Art Déco con fuerte presencia en ciudades como Rosario y Buenos Aires. Las obras corresponden a un campo temático más o menos acotado. En un primer momento surgen algunas de relativa importancia (en los centros urbanos), que funcionando como paradigmas y concurriendo con otras vías de difusión de modelos, influyen fuertemente sobre la actividad constructiva barrial urbana y suburbana.

---

[25] CARLOS GÓMEZ GAVAZZO, "La arquitectura moderna en nuestro medio", conferencia radial reproducida en la revista *Arquitectura*, N° 184, Montevideo, 1935. Citada por SALVADOR SCHELOTTO, *"Sobre las formas de entender la modernidad"*, Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Montevideo, 1987. Es bien interesante el análisis que hace el autor acerca del debate que en el ámbito profesional y académico se desarrolla alrededor del Art Déco.

El aparato del Estado, comprometido en el desarrollo del programa liberal, seguía prefiriendo para la obra pública las arquitecturas de corte historicista ecléctico; y otro tanto ocurría con la oligarquía y los sectores de la burguesía cuyos intereses económicos coincidían con el poder político del sistema. Es así que en la arquitectura representativa del Estado y en la de la alta burguesía, queda excluído el código del Art Déco.

Este se hace presente en casas de renta para sectores medios, algunos edificios de servicio y en viviendas individuales y pequeños comercios de las clases medias y otros sectores populares de menores recursos. Los edificios de servicio que adoptaron el estilo fueron en general algunos bancos privados, compañías aseguradoras, sociedades mutuales, clubes populares, y, como citamos anteriormente, los siempre presentes garages y mercados. Sobre todo, los edificios de garage y agencia de autos tenían ya una significativa tradición Art Déco, desde aquel famoso edificio de la rue Ponthieu, en París; es que funcionaban como cajas simbólicas contenedoras del típico "juguete nuevo" de la estética industrial, con la carga mítica que va desde la Bugatti de Isadora Duncan al término automovilístico "roaring" para designar a los años 20. Un buen ejemplo de este género de edificios es la Agencia Ford Central, en la ciudad de Córdoba (1930) del arquitecto Angel T. Lo Celso.

Los cines merecen un párrafo aparte. Es otro tema que "cae justo", coincidiendo su aparición en el país -en la versión silente y sonora- con los años de difusión del Art Déco. El fuerte mensaje de las fachadas, el tratamiento de los "foyers" y de las bocas de pantalla, denuncia la mano de Hollywood, casi sin excepción. La identificación sala de cine-Art Déco es casi excluyente en los años 30. Las salas Broadway y Suipacha (1930), de los Kalnay, o Capitol (1932), de A. Virasoro (todas en Buenos Aires) son los modelos más venerados que seguirán luego las innumerables salas barriales.

Con mayor o menor grado de destreza, las obras del ámbito profesional se reducen a intervenciones epidérmicas sobre cuerpos arquitectónicos conceptualmente "clasicistas". Entre los "maestros locales" se perfila la figura pionera de Alejandro Virasoro, autor de obras de real importancia como la casa de Ganduglia en Agüero 2024 (1927); la Equitativa del Plata, Diagonal R. Sáenz Peña 600 (1929); el ya citado cine

Capitol; el Banco El Hogar Argentino (1927) y su propia casa de Agüero 2038 (1925), todas en Buenos Aires[26].

Hubo un grupo de arquitectos cuya producción oscilaba entre los revivalismos y la arquitectura moderna, incluyendo el Art Déco. Es el caso de Calvo, Jacobs y Giménez que contemporáneamente diseñaban el Banco Provincial de Santa Fe en Borbónico, el Mar del Plata Golf Club en Tudor[27], y la Casa Tow (1931) y Cine Palais Royal (1930) -ambos en Buenos Aires- en Art Déco (este último de excelente factura). Algo similar ocurría con Sánchez, Lagos y de la Torre y con el curioso caso de Alberto Gelly Cantilo, quien desde un mismo organismo oficial (la Dirección de Arquitectura del Consejo Nacional de Educación) proyectaba escuelas racionalistas, neocoloniales y Art Déco[28].

Hubo dos obras que mencionaremos como sobresalientes: el Petit Café (1929) de Antón Gutiérrez y Urquijo -magnífico ejemplo de decoración integral-, y el Mercado Frigorífico Callao (1932) de Oscar González, donde espacio, estructura y ornamento responden a una concepción total, a la manera de Auguste Perret en las iglesias de Montmagny y Raincy.

En resumen, podríamos decir que, analizando la producción 1925-1940, encontramos a algunos profesionales comprometidos y coherentes con la corriente que estudiamos (caso Virasoro), y otros (probablemente la mayoría) que operan como diseñadores ocasionales del Art Déco, tomándolo como un "estilo" más, y considerándolo pertinente sólo para ciertos géneros de edificios. Finalmente, algunos arquitectos ensayaban lo que dimos en llamar "décolonial".

---

[26] En un reportaje excelente efectuado por los arquitectos José Xavier Martini y José María Peña a Alejandro Virasoro (Alejandro Virasoro I.A.A.I.E., Buenos Aires, 1969) éste afirma que nunca tuvo libros o revistas que lo inspiraran, que nunca siguió las enseñanzas de nadie, que sólo se guiaba por sus intuiciones y que la similitud de su obra con el Art Déco europeo (en diseño, materiales y técnicas) era casual. Esta afirmación es difícil de creer ("mis ideas no son guachas" había dicho en 1926); y además Martini y Peña nos dicen que Virasoro relató "cómo su obra sufrió el impacto de un acontecimiento externo que causó en él marcada impresión. Se trató de la presentación en Buenos Aires de los ballets rusos de Serge de Diaghilev, en especial las escenografías de Léon Bakst". Y Virasoro llega a confesarles: "Tanto me entusiasmé que decidí decorar mi departamento con los mismos colores".
Acerca del papel de los ballets rusos, hablamos al referirnos al período formativo del Art Déco en Europa (Ver trabajo citado en la Introducción)

[27] Calvo, Jacobs y Giménez declararon que ganaron este concurso porque durante toda su carrera como alumnos de arquitectura no dejaron de jugar golf ni una semana, y que la elección del estilo Tudor se debió al hecho de que en esa época fue inventado el golf. El porch de acceso es una réplica del castillo de Winyates.

[28] Como obra Art Déco cabe mencionar la excelente escuela Joaquín V. González (1929) en Buenos Aires; la mejor expresión de arquitectura escolar de la corriente en estudio.

En las prolongaciones a nivel popular cabe mencionar la extensa producción anónima de viviendas y pequeños comercios (panaderías, farmacias, etc.) que encontramos desparramados por los barrios y suburbios de las ciudades argentinas.

Aquí entramos en el campo del Déco popular barrial, que merece ser objeto de una tesis dada la peculiaridad y vastedad del fenómeno. Algunos especialistas registraron esta y otras manifestaciones de la modernidad en las arquitecturas anónimas y masivas, habiéndose también arriesgado algunas hipótesis.

Por ejemplo, Ramón Gutiérrez, en su "Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica", Manuales Arte Cátedra, Madrid, 1963, nos dice sobre el Art Déco en América Latina:

> *"Su simplicidad formal popularizó a la vez su uso que fue adoptado por constructores para cientos de casas de las periferias urbanas de nuestras capitales."*

Por su parte, Werner Hegemann[29] se asombraba de las miles de pequeñas casas sudamericanas -urbanas, suburbanas y rurales- de formas cúbicas y sobriedad clásica, inscriptas en lo que en Alemania se denomina "espíritu de Schinkel", y anteriores al cubismo europeo. En tanto, Alberto Prebisch[30] reconocía puntos de contacto entre la arquitectura popular argentina, (primaria, simple y rudimentaria) y las propuestas funcionalistas de Le Corbusier. Y otro arquitecto ensayista, Juan Molina y Vedia[31] cree ver en Antonio U. Vilar, Wladimiro Acosta, Fermín Bereterbide y Ernesto Vautier un "modo de hacer arquitectura» que tiene que ver con la arquitectura popular pampeana "tipológica, sólida, clara, de formas destiladas".

Para este tema, y con vistas a una posterior investigación, habría que tener en cuenta otros aportes sustanciales, que con diversos enfoques, con mayor o menor originalidad, son referencias insoslayables. Nos referimos a

---

[29] WERNER HEGEMANN, "El espíritu de Schinkel en Sud-América", en *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, octubre 1932. Traducción del arq. I. Stok, de "Wasmuths Monatshefte, Baukunst und Städtebau", Alemania, julio 1932.

[30] ALBERTO PREBISCH, "La nueva arquitectura", conferencia pronunciada en el 1° Salón Anual de Estudiantes de Arquitectura, publicada en *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, enero 1931.

[31] JUAN MOLINA Y VEDIA, "Lo moderno y lo nacional en nuestra arquitectura: Wladimiro Acosta", en *Revista Summa*, N° 215/216, Buenos Aires, agosto 1985.

los trabajos realiaados en Argentina por D. Lecuona y P. Liernur desde lo arquitectónico; J. Suriano y J. Mafud desde lo sociológico; A.Colombres y P. Santillán Güemes desde lo antropológico; U. Yujnovsky, D. Armus y J. E. Hardoy desde lo urbano; J. R. Scobie desde lo histórico; R. E. J. Iglesia y M. Sabugo desde el periodismo urbanístico; y R. Arlt desde la literatura callejera, dejando valiosos testimonios de la construcción de la ciudad y las particulares formas de habitar.

Evidentemente parece haber existido cierta simbiosis entre nuestra arquitectura popular y el Art Déco, en una operación apropiatoria que se verifica en este modo de producción directo -o casi sin mediación comercial-profesional- de las viviendas individuales de los sectores populares. En un gesto antisolemne, no canónico, irreverente, este Art Déco de 30 centímetros de espesor, de formas ya muy simplificadas, se integrará a las casas “chorizo” o “cajón” del suburbio (y aún -con total desparpajo- a los cubos de lata de Dock Sur en Buenos Aires), otorgando una nueva fisonomía al paisaje callejero.

En otro terreno, es importante acotar que las instituciones formadoras del campo profesional -como la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires-, relegaron o desconocieron la validez o existencia ael sistema del Art Déco.

Muy tímidamente fueron surgiendo algunos proyectos de esta corriente en la cátedra de René Karman a partir de 1926, restringido a temas menores (una fuente, una sobrepuerta de piedra tallada, un campo santo y osario) o efímeros (un circo, un frente de comercio para venta de objetos de arte, un palacio para exposiciones). La tónica oficial era proyectar temas de elite con códigos ecléctico-historicistas.

Recién a partir de 1930 cobrará importancia el Art Déco, refugiado en la catedra de Composición Decorativa.

En ese mismo año la Revista de Arquitectura (órgano del C.E.A. y la S.C.A.) dedica un número a algunas obras Art Déco, tendencia que, hasta ese momento había casi ignorado. Igual actitud tenía para con la arquitectura racionalista, cosa que se modifica en 1932 cuando Prebisch accede a la dirección de la revista.

Es en estos años que el campo profesional, comienza a adherir más francamente al “estilo 1925”. Sucede que, además del revuelo generado por

el Faro de Colón, los arquitectos latinoamericanos asisten en 1930 al IV Congreso Panamericano de Arquitectos en Río de Janeiro. Allí la visita obligada era a la impresionante obra en construcción del Monumento del Cristo Redentor[32] del ing. Heitor da Silva Costa, la cual, junto a diversos edificios de Lido y Copacabana integraban un conjunto impactante. Allí también se debatían entre el neocolonial y el Art Déco, lo que se evidenció en las conclusiones del IV Congreso que consideraba como compatibles el arte decorativo, el regionalismo y el espíritu moderno[33].

En el plano de la teoría, tanto en Argentina como en Latinoamérica en general, no existieron formulaciones claras sobre la estética Art Déco. El manifiesto de Virasoro "Tropiezos y dificultades al progreso de las artes nuevas", de mayo de 1926 (publicado en la Revista de Arquitectura)[34] combate la copia de estilos, la hibridez y lo que califica como "pululación de mamarrachos", defiende los temas nuevos, los materiales nuevos, la estética del ingeniero, el cuadrado y el cubo, el diseño en base a principios matemáticos y sostiene la tesis funcionalista al plantear que. "todo lo ajustado a su objeto es hermoso". Paralelamente comulga con el camino del Art Déco. En fin, no encuentra mayores contradicciones entre las tendencias de la nueva arquitectura.

Mientras tanto, Alberto Prebisch, en la ya citada conferencia de 1931, plantea las cosas más claramente. Parte de que "la arquitectura ha estado siempre al margen del ornamento" y critica como "falsas manifestaciones de la nueva arquitectura" las obras de Mallet-Stevens, por ejemplo.

Por otra parte, Wladimiro Acosta en su artículo "Nueva Arquitectura" (Revista de Arquitectura, abril 1932) califica a los "modernistas" locales

---

[32] Estilísticamente el monumento puede ser considerado como un exponente del Art Déco (el ritmo vertical de los pliegues de la túnica, el basamento geométrico, los rasgos rectos del rostro del Cristo, la volumetría general, etc.).

[33] Entre las conclusiones del Congreso se recomendaba:
"a) Que se indique a los Poderes Públicos la necesidad de crear una Cátedra de Arte Decorativo de Arquitectura, especialmente destinada al aprovechamiento y estilización de los elementos de la flora y de la fauna nacionales, de manera que estas puedan concurrir a la individualización de las expresiones arquitectónicas.
b) Indicar a los Poderes Públicos la necesidad... de aplicar una Arquitectura de carácter nacional.
c) Que en los cursos de Arquitectura se cree... una Cátedra de arte nacional.
d) Que no existe incompatibilidad entre el regionalismo y el espíritu moderno."

[34] Esto le valió una réplica del Presidente de la Sociedad Central de Arquitectos (Alberto Coni Molina), quien luego de lamentar que el escrito de Virasoro se hubiera infiltrado en la revista, asume la defensa del academicismo, acusándolo de ofender a mansalva y *"pretender cambiar la faz de la tierra al conjuro de su majestad el cubo y el cuadrado"*, y termina augurándole *"el más rotundo fracaso personal"*.

como imitadores débiles de la arquitectura vienesa de la primera década del siglo XX, cuyos edificios decorados con “cuadritos y zig-zags” son iguales en esencia a los pasatistas. Reafirmando su postura radical llega a decir que en la Argentina no hay ni síntomas de aparición de una arquitectura moderna.

Sin embargo, tanto en los seguidores del Art Déco como de la vanguardia racionalista parece primar un acuerdo esencial (que hace a la discusión sobre raíces culturales): la negación de valores históricos propios para el desarrollo de una nueva arquitectura. Esto quedó claro en sus escritos. Vautier y Prebisch citen:

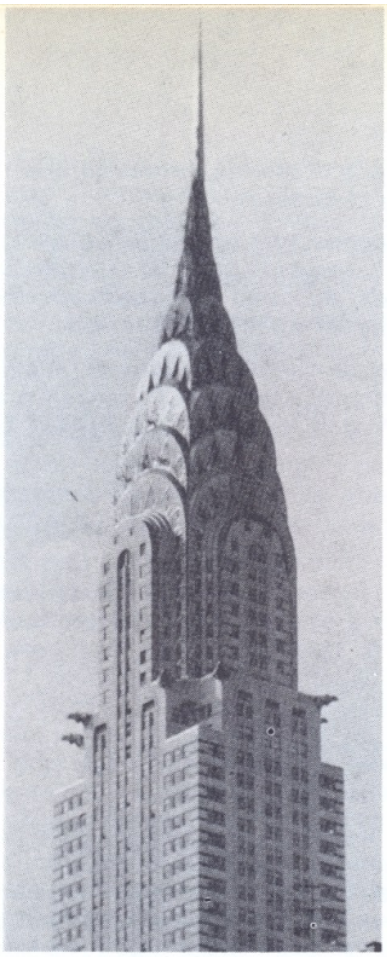
> *“... nuestra situación excepcional de pueblo sin pasado y sin tradición nos permite considerar objetivamente las condiciones de la vida actual... estamos en condiciones de aprovechar ampliamente el severo ejemplo de las máquinas”* [35].

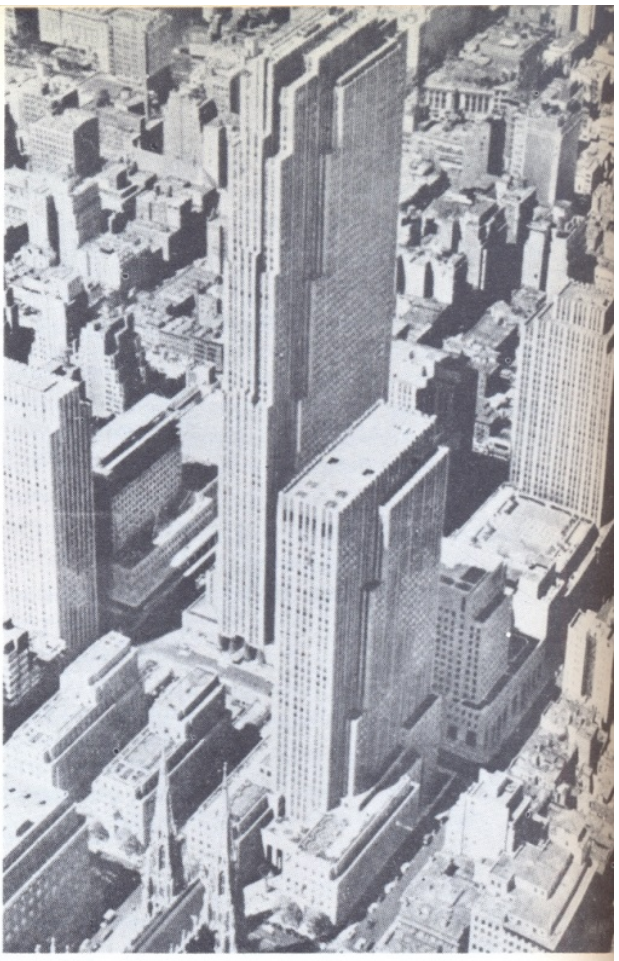
Virasoro afirma: *“No podemos alegar una tradición respetable, ni tenemos ningún compromiso con la historia”* [36]

Quizás habría que revisar el caso de Antonio U. Vilar, que entre de los pioneros de la arquitectura racional-funcionalista, fue quien intentó más claramente una cierta conjunción de tradición y progreso. Esta idea caracterizaría todo su trabajo en el área de vivienda popular, sobre todo en el sector rural; donde revalorizando el concepto de espacio propio del rancho y rastreando en los modos tradicionales del habitar pampeano, intentó fundar una modernidad propia.

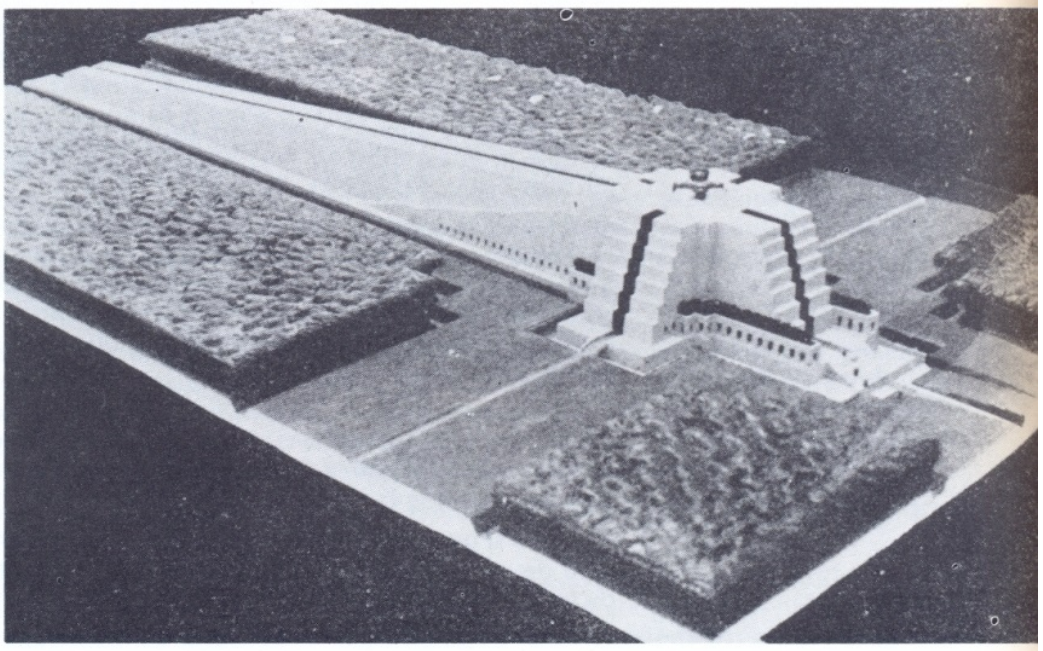
[35] En *Revista de Arquitectura*, N°47, Buenos Aires, noviembre 1924.
[36] En *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, mayo 1926.

William von Alen.
Chrysler Building. Nueva York, 1930.
Hood, Harrison, Corbet et al.
Rockefeller Center, Nueva York, 1931.
La arquitectura vertical influida por la corriente "twentie".





Cartel del IV Congreso
Panamericano de Arquitectos, 1930.
Allí se consideraron compatibles el arte decorativo, el regionalismo y el espíritu moderno.



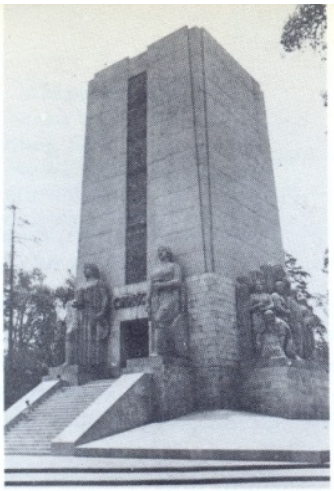
Cartel de música de film, Nueva York, 1933.
Teatro Grandview, St. Paul, E.E.U.U.
Hollywood y Nueva York comienzan a competir, a través del espectáculo, en la producción y reproducción de los nuevos códigos estéticos.

J. L. Gleave.
Proyecto del Faro de Colón,
Santo Domingo, 1931 (En construcción).
Un edificio-manifiesto.

Enrique Aragón Echeagaray, arq. e Ignacio Asúnsolo, esc.
Monumento a Obregón, México, 1934.

Michel Roux-Spitz
Monumento a la Defensa del Canal de Suez, Egipto.
Muestras casi gemelas de Déco heroico de Estado.

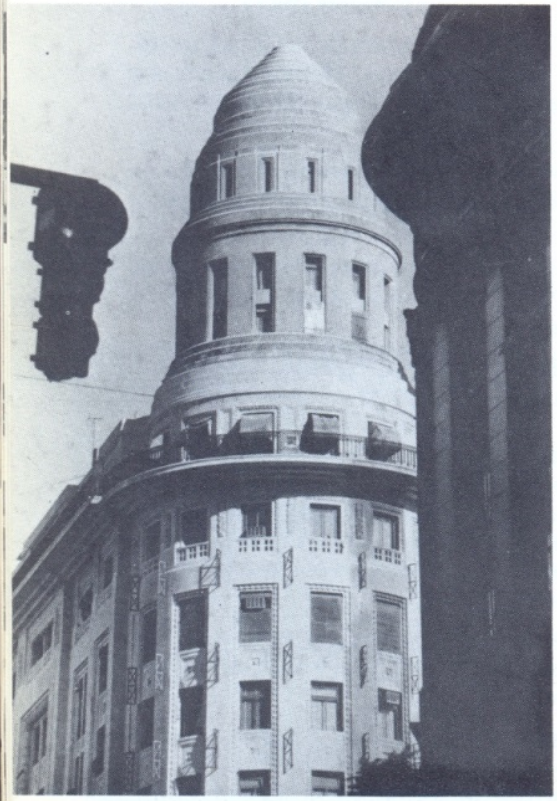
Popocatépetl 18, Colonia Hipódromo, México.
El décolonial: un estilo de fusión.

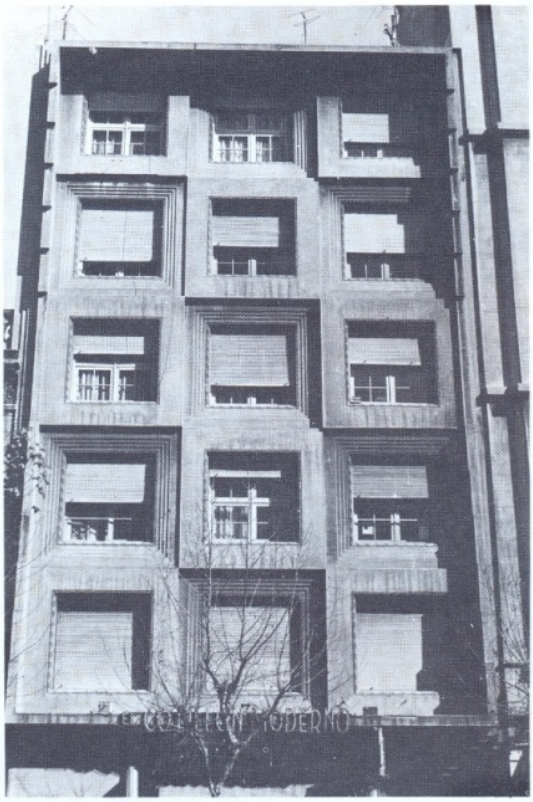


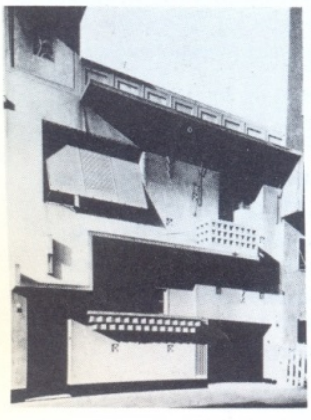
Alejandro Virasoro.
La Equitativa del Plata, Buenos Aires, 1929.
Retomando la solución en esquina con cúpula de los edificios eclecticistas porteños.

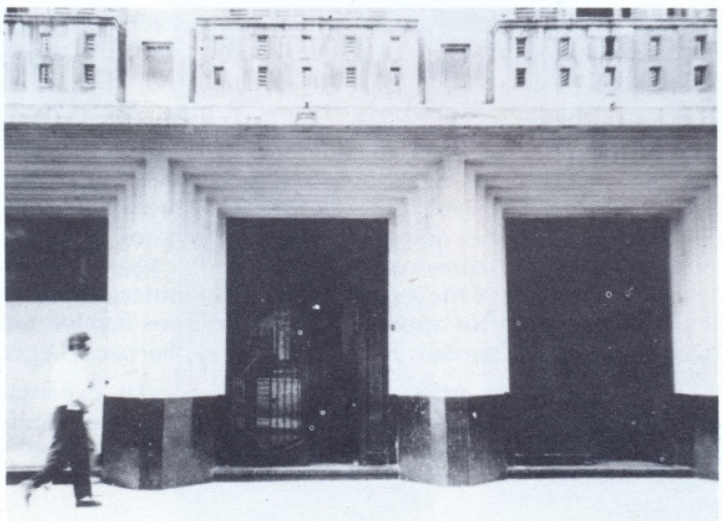
Alejandro Virasoro.
Edificio Santa Fe 2982, Buenos Aires, 1928-30.
Defensa del cuadrado y el cubo, desde una postura expresionista.

Alejandro Virasoro.
Residencia González. Buenos Aires, 1927.
Ornamentación libre que recuerda al Jugend de Endell, pero sobre geometría dura.





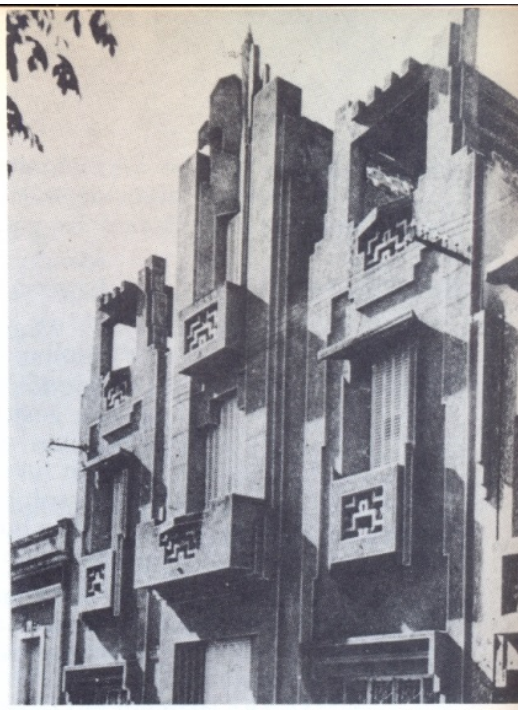




Alejandro Virasoro.
Biblioteca 26, Buenos Aires.
De la mano de los trazados reguladores.

Alejandro Virasoro.
Edificios Río Bamba 739 (1938) y Las Heras 1679 (1929), Buenos Aires.
Escalonamientos y claroscuro. La versión dramática del racionalismo.

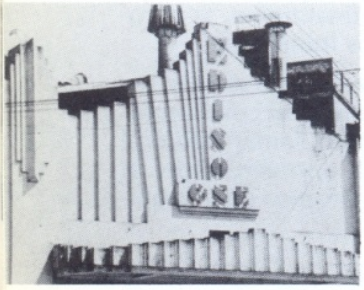
N. y F. Rossano.
Tienda La Imperial, Buenos Aires.
Los comercios de la década del 30 adoptan el estilo con entusiasmo.



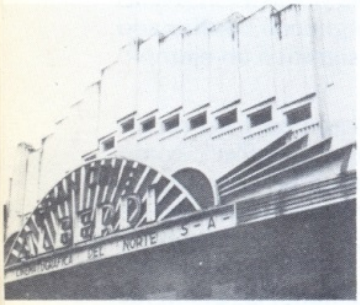
J. Fertonani.
Vivienda en República 831, Catamarca, Argentina, 1935.
La imaginación de los constructores de provincia.

Comercio y vivienda, San Martín 543, Catamarca, Argentina, 1935.
Cada sector de fachada con su propia simetría. Otra muestra del buen déco de provincia.

Angel T. Lo Celso.
Local de venta de automóviles, Córdoba, Argentina, 1931.
Caja simbólica contenedora del típico juguete nuevo de la estética industrial; otra versión del garaje de Perret.

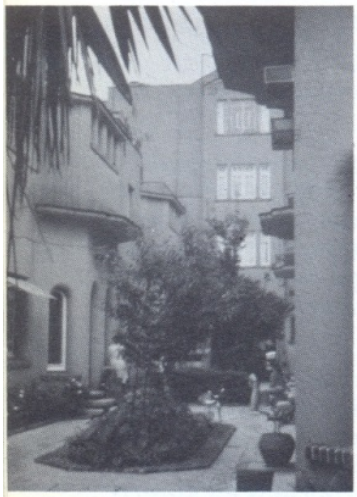


Valentín Brodsky.
Dancing Armenonville, Buenos Aires, 1927 (demolido).
Versión muy francesa de la arquitectura del esparcimiento para un santuario del tango en pleno barrio de Palermo.



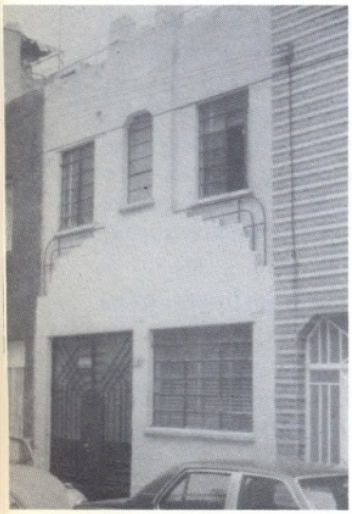
Juan A. Pasteris.
Cine Edison, Tucumán, 1933 y Cine Alberdi, Salta, 1936; ambos en Argentina.
Otro tema que "cae justo". El mensaje de las fachadas denuncia la mano de Hollywood.

Alejandro Virasoro.
Cine Capitol, Buenos Aires, 1932.
El "décollywood" llega a la Argentina.



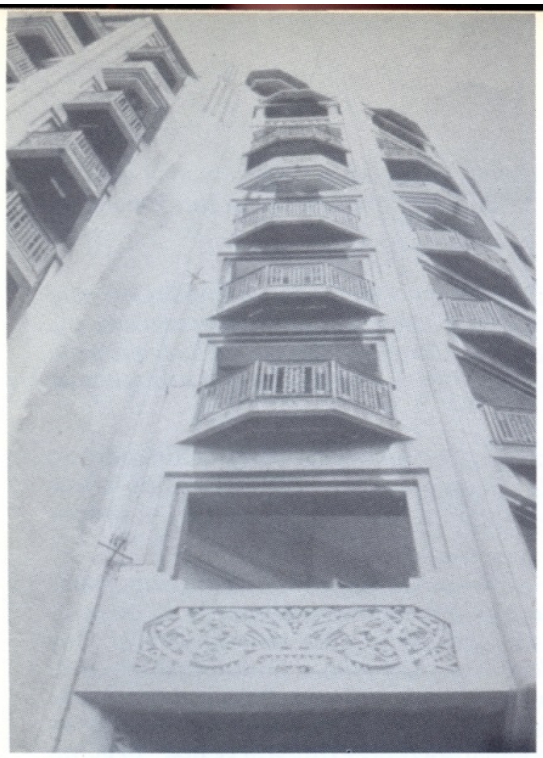
Juan Segura.
Edificio Ermita, México, 1930.
Una apropiada solución en clave metropolitana denostada en su época por los sectores conservadores.

Juan Segura.
Edificio Isabel, México, 1929.
Coherencia espacial interna y continuidad (en lengua déco) con el tejido barrial existente.



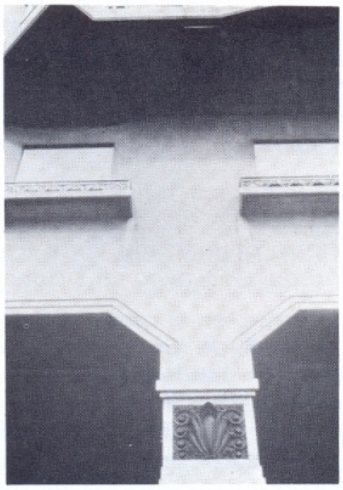
Viviendas colectivas de pasaje central y baja altura, Puebla 82, México.
Un excelente ejemplo del déco de las colonias populares.

Nayarit 14 A, colonia Roma Sur, México.
Un "déco pobrista", traducción popular con predominio esencialista propio de la economía de medios.

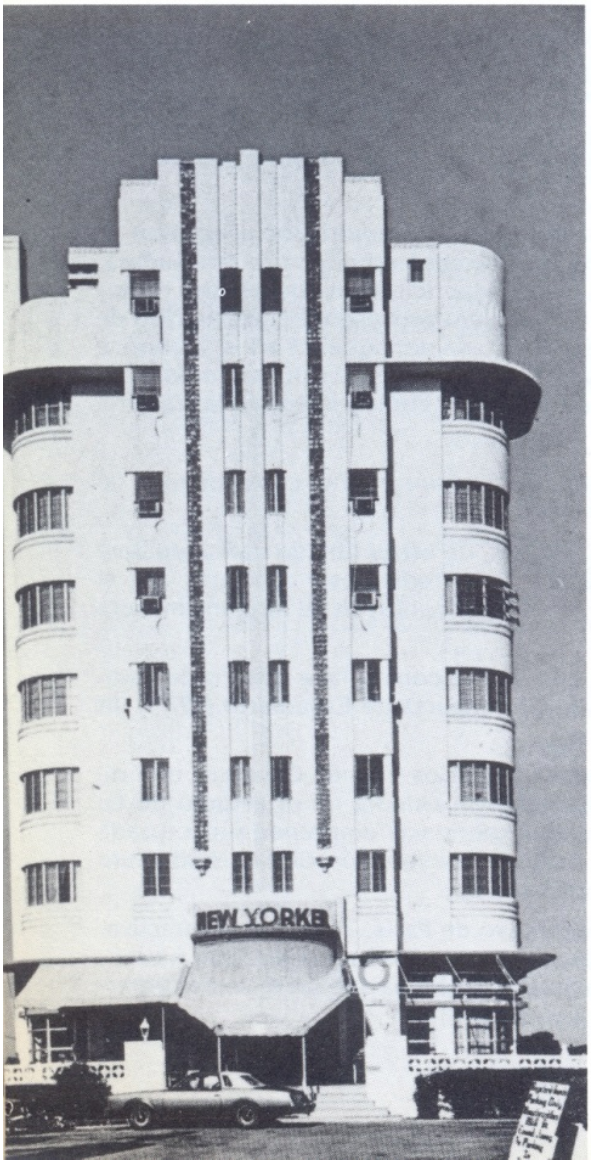


Isola y Armas.
Edificio en Plaza Independencia, Montevideo.
Juegos volumétricos en fachada, más allá del ornamento planista.

Vázquez Barriére y Ruano.
Edificio en Plaza Independencia, Montevideo.
Notable manejo expresionista del claroscuro.



Vázquez Barriére y Ruano.
Edificio El Mástil, más conocido como Expreso Pocitos, Montevideo, 1936.
Escalonamiento vertical con insólitas referencias navales que van desde proas a salvavidas.



Henry Hohauser.
Hotel New Yorker, Old Miami Beach, 1940.
Curvas y diafanidad en este enclave vacacional, que repercutirán en el déco antillano.

Henry Hohauser.
Cardozo Hotel, Old Miami Beach, 1939. Las verandas.
Espacios muy aptos para las relaciones sociales al aire libre frente a la brisa del océano.

Santiago de Chile 1276, Montevideo.
Simplificaciones neoclasicistas y estilemas déco. Una interesante variante de la arquitectura renovadora.