



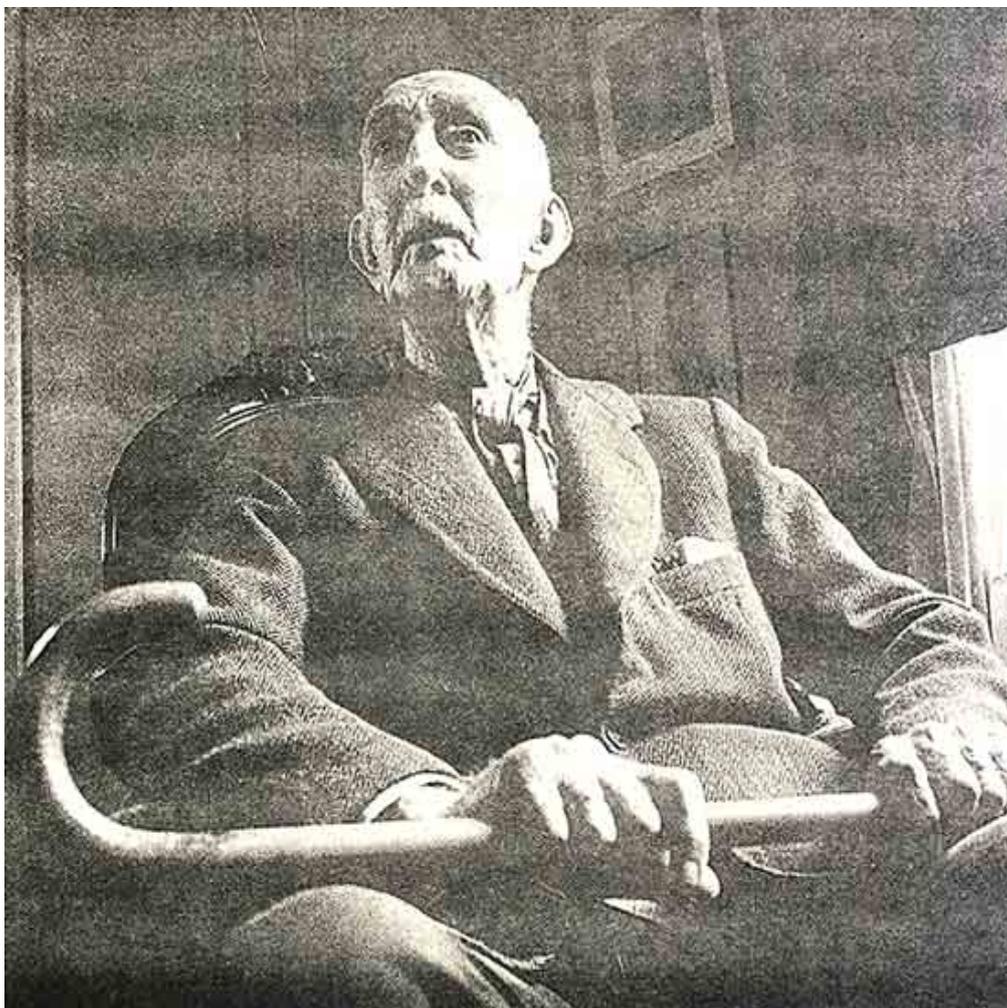
N° 34

“Alejandro Bustillo: de la Hélade a la Pampa”

Autor: Arq. Jorge Ramos

Abril de 1993

Alejandro Bustillo, de la Hélade a la pampa



ADVERTENCIA

Este trabajo (sin las ilustraciones) fue preparado para la voz "Alejandro Bustillo" del Diccionario Histórico de Arquitectura, Habitat y Urbanismo en la Argentina, dirigido por Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata, del que ya existe una edición preliminar.

Constituye un fragmento de una investigación de mayor alcance, alentada en gran medida por la demanda que me hiciera el IAA para la redacción de la referida voz. Retoma a su vez estudios sobre la obra marplatense de AB, iniciados en mi curso de Historia de la Arquitectura Latinoamericana dentro de la Cátedra Fernández, en la FA/UNMP.

Por razones de adecuación al perfil y plan general del diccionario, estas notas -si bien construyen algunas hipótesis históricas sobre minimalismo, síntesis académico-pampeana, relaciones equivocadas con la modernidad, recorridos de lo áulico a lo pintoresco, regionalismos, etc.- remiten a un discurso informativo, a la narración de datos, periodización y actividades desarrolladas por el biografiado.

No obstante, se ha recopilado más información que la aquí presentada y se está avanzando en la interrelación de los diversos núcleos problemáticos mencionados anteriormente.

BUSTILLO, Alejandro (n. Buenos Aires, 1689; m. Buenos Aires, 1982). Argentino, arquitecto. Uno de los últimos representantes del eclecticismo (v.), con una clara opción por el estilo clásico griego y lo que entendía como su derivación más fiel - la arquitectura francesa pre-revolucionaria-, considerándola la más apropiada para el diseño moderno en las metrópolis. Tanto desde escritos teóricos como con la realización de proyectos y obras monumentales realmente significativas, todas del ámbito oficial, propuso un "estilo clásico nacional". Esta serie de obras, así como las correspondientes a la edificación residencial de la elite (sus principales clientes) denotan una fuerte tendencia austerista y simplificadora de los códigos estéticos del clasicismo, dando cuenta de una poética personal inconfundible. Coherente con algunas de sus posiciones teóricas sobre la armonía y adaptación al medio, sin alejarse de los estilos históricos, desarrolló una extensa obra en Parques Nacionales, áreas balnearias y de descanso, proponiendo arquitecturas regionalistas andina, marplatense y pampeana.

Desde el periodismo especializado y algunos libros de ensayo, defendió la estética clásica y sus leyes augurando un pronto retorno a los estilos tradicionales, fijó su posición ante la historia y la filosofía desvalorizando los últimos dos siglos y atacando al positivismo y al materialismo dialéctico, y criticó duramente los postulados de la arquitectura moderna funcionalista a la que consideraba una aberración vacía de contenido.

Alejandro Bustillo (AB) era hijo de María Luisa Madero y del doctor José María Bustillo, perteneciendo a una familia de estrato social alto y de largo arraigo en América, pues según declaraciones suyas, desciende en línea directa por rama materna de las hijas de Túpac Inca Yupanqui y Huayna Cápac, quienes casaron con conquistadores. Importantes periodos de su infancia y juventud transcurren en estancias pampeanas donde se entusiasma con la práctica constructiva. Reafirmó esta vocación cursando estudios secundarios en el Instituto Politécnico Superior, la escuela industrial que acababa de fundar el ingeniero Otto Krause. Ingresó luego en la Escuela de Arquitectura, que por entonces dependía de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad Nacional de Buenos Aires; escuela de clara orientación academicista donde fue alumno del hispano-noruego Alejandro Christophersen, el beauxartiano más notable de la época, del eclectista Pablo Hary en Teoría de la Arquitectura, del francés Eduardo Le Monnier, y ya en los tramos finales de la carrera, de René Karman, un entusiasta difusor del neoclasicismo francés.

Tras una interrupción de sus estudios para dedicarse de lleno a la pintura, se graduó de arquitecto en 1914. Dos años antes había ganado el primer Premio del Salón Nacional de Pintura del Museo de Bellas Artes con su autorretrato, obra con la que volvería a obtener un premio (Medalla de Oro) en la Exposición Internacional de Pintura de San Francisco, E.U.A., en 1934. También obtuvo el Primer Premio de Escultura en el Salón Nacional de 1932, con el bronce El pecado original; y en 1937 sería nombrado académico de Bellas Artes. Pero su actividad principal la desarrollaría en arquitectura, dedicando sus primeros años de graduado a proyectos de estancias, galpones y otras obras de infraestructura agroganadera en la pampa húmeda, zona en la que fijó su residencia. De aquellos años son los proyectos de casa de campo en Estación Pila (1916) estancia La Primavera, para su familia (1918). Regresa a Buenos Aires para partir casi de inmediato hacia París, en 1921.

Con la larga estadía en Francia (2 años) cumplía además con el ritual europeísta de la clase alta argentina, y anudaba contactos con sus futuros comitentes: estancieros, diplomáticos y políticos de la Argentina liberal. Uno de aquellos personajes, el banquero Carlos Alfredo Tornquist, fue quien lo invitó a París y le encargó su residencia en el barrio de Palermo Chico (desde 1932, Embajada de Bélgica), que formaría parte de la serie de hôtels particulier que, entre 1924 y 1930, construiría en Bruselas, París y Buenos Aires. Respondía esta tipología a patrones urbanos borbónicos resultantes de la adaptación de residencias nobiliarias rurales en la Francia de los Luises, con plantas de disposición protocolar y recorridos ceremoniales a partir de un gran acceso y una escalera de honor que conducía a un gran salón de recepciones; por sobre esta planta principal, que incluía comedores y salas de estar, se disponía el nivel de dormitorios, y se remataba con un ático en mansarda destinado al servicio.

De este período datan también algunas casas de renta, caracterizadas todas por referencias historicistas, adaptando al tipo de la casa colectiva en altura los cánones del sistema compositivo beaux-arts, dividiendo la fachada en un basamento pesado que podía tomar planta baja y primer piso, un cuerpo principal de varios niveles con pequeñas variantes de ornato en aventanamientos y, generalmente, algunos órdenes monumentales rematados en una cornisa sobre la cual se disponía un simple o doble ático con mansarda. Era el modelo que en París dominaba áreas enteras del casco urbano con el nombre de immeuble á rapport. Tanto en unas como en otras, si bien se vislumbra una cierta severidad clasicista y un manejo medido del "plan de masas",

todavía observamos un gusto por los acentos decorativos y cierta proliferación de los detalles propios del repertorio ecléctico (pilastras acanaladas, balaustres, capiteles compuestos, almohadillados y bajorrelieves).

De este primer ciclo de residencias urbanas, se destacan como las más significativas las casas particulares del Dr. H. Etchepareborda en Av. Quintana y Montevideo (1924), de Enrique Duhau en Alvear 1750 (1924), de Federico Martínez de Hoz en Talcahuano 1234 (1925), las propias de AB, para residencia y estudio, en Posadas 1043/49 y 1053/59 (1926, hoy demolidas), de Alberto del Solar Dorrego en Av. del Libertador 1728 (1926, hoy Embajada del Perú) y la ya citada de Tornquist en Aguado y Rufino de Elizalde (1928/29); todas ellas en Buenos Aires. Y entre las casas de renta, las que hizo para Juana G. de Devoto en Av. Santa Fe 1752, Buenos Aires (1926) y en Cours Albert I 24, París (1927), para Carlos A. Tornquist también en París (1928) y para Ernesto Lix-Klett en Av. Leandro N. Alem y Rodríguez Peña.

En esta modalidad, algo arqueologista, resuelve algunos edificios comerciales en el centro de Buenos Aires como el Banco Tornquist, propiedad de Ernesto Tornquist y Cía. Ltda., en Bartolomé Mitre 553 (1925) y el Hotel Continental, para la compañía de seguros homónima, un edificio exento en la manzana triangular limitada por Av. Roque Sáenz Peña, Maipú y Perón (1927); dos obras en las que AB parece haber cedido al imperativo de una imagen prestigiosa recurriendo a órdenes imponentes, asociaciones majestuosas y una acumulación de símbolos arquitectónicos palaciegos. Aunque algo menos espectacular, cabe incluir en esta serie al Edificio Otis, de la Otis Elevator Co. en Av. Figueroa Alcorta 3415 (1929, hoy demolido).

No obstante, lentamente la arquitectura de AB iba optando por una versión minimalista del neoclasicismo, que sería bautizada por algunos como "estilo francés moderno"; manera que practicaron -aunque no en forma consecuente, ya sea por alternancia con otros recursos lingüísticos o por un rápido tránsito al racionalismo moderno- diseñadores como Acevedo, Becú y Moreno, Carlos Vilar, Arturo Dubourg o Alberto Prebisch. Pero este proceso de maduración cabe analizarlo desde una perspectiva algo más compleja que una mera simplificación de lo borbónico, pues se estaba perfilando en aquellos años esa síntesis bustillana que abrevaba tanto del compromiso académico y la sobriedad grecolatina -en la línea de la sencillez que venía proclamando el último Christophersen- como de los "requerimientos telúricos" (así los llamaba AB) en clave pampeana aprendida en las estancias de los terratenientes

bonaerenses; lo que en el plano teórico expresaría como "funcionalismo estético" ejemplificado en el Partenón de Atenas: "un rancho monumental y exquisito".

Esto fue más notorio en la arquitectura urbana doméstica de AB, donde se condensan las ideas salientes que dieron identidad a su obra a partir del abandono progresivo del ornato murario, la reducción a lo elemental de la composición clásica y sus elementos significativos, el creciente ensanche de las aberturas, el uso más frecuente de la ventana apaisada y la desaparición gradual del frontispicio en tanto recurso para aumentar la grandeza y magnificencia de la obra. Esta actitud fue coherente con una constante de su pensamiento que a la vez que se afirmaba en los valores clásicos (belleza, verdad) rechazaba, en una encrucijada ambigua, tanto los excesos eclecticismos como la modernidad abstracta. A los primeros les reclamaba "habernos inundado, desde el siglo XVIII, de mediocridades insoportables", mientras que sobre la arquitectura moderna opinaba que "nada hay de más limitado y pobre contenido estético", calificando a ambos modos como "productos fugaces del intelectualismo (aguda enfermedad moderna)".

El retorno a las esencias del clasicismo como tabla de salvación ante el embate de historicismos varios no era la primera vez que se daba en la historia de la arquitectura; y en este caso particular operó como un mecanismo identificador y excluyente de la elite tradicional que -en su edilicia privada- refugiada en la sobriedad del último renacimiento francés, tomaba distancia de los inmigrantes nuevos ricos que gustaban más de lo macarrónico y espectacular. Desde otra óptica, no deja de ser sugerente la proximidad con la modernidad alternativa de Loos, Terragni o el romanticismo nacional escandinavo, que en obras como los municipios de Oslo (Arneberg y Poulsson) y Estocolmo (Östberg), por ejemplo, mezclaban composiciones clasicistas depuradas con rasgos de una nueva estética; aunque validados, en estos casos, por un mayor anclaje en la historia propia.

1930 fue un año clave en la producción de AB. Allí iniciaría un ciclo de consolidación de la idea minimalista, que se extendería hasta 1946. Si el hotel particular de Alberto Ramos Mejía en Seguí 3963, Buenos Aires (1930, hoy demolido) aparece como gozne entre dos momentos, las casas Fioravanti y Gómez documentan el nacimiento de un austerismo radical. La casa de Ramos Mejía, de indudable inspiración francesa (con persistencias como la pizarra, el basamento ya reducido a zócalo, las puertas con marquetería clásica, la cornisa separando el ático y las chimeneas en ladrillo

visto), impacta no sólo por su reducción a lo mínimo y esencial del estilo, sino por la esgrima plástica demostrada en su fachada, resuelta con un plano neutro a partir de un doble cuadrado de 9 x 18 ms. con aberturas standardizadas, rematando en una mansarda elemental; todo en un juego de proporciones equilibradas y serenas (según AB: "... alisé el frente al máximo posible... es el sumo de la simplicidad...").

En cambio las casas del escultor José Fioravanti en Acoyte 741 (1930) y de Manuel Gómez en Olazábal 4779 (1931), ambas en barrios de clase media de Buenos Aires, constituyen manifiestos de la arquitectura doméstica bustillana, con un austerismo y simplicidad de indudable influencia ambiental pampeana, en un grado que no se observaría tanto en otras obras de esta nueva serie destinadas en su mayoría a la aristocracia criolla del Barrio Norte. En estas expresiones de clasicismo bonaerense con fuerte influencia de la arquitectura moderna -sobre todo de la corriente déco- cabe destacar su purismo blanco, volumetría simple, falta casi total de ornamento, abandono de la grandilocuencia, predominio de lo horizontal, aventanamientos cuadrados o apaisados, plantas no protocolares, mobiliario metálico tubular (de Joselevich Hnos. y Cía.), y -sobre todo en la casa Gómez- un tratamiento de los frentes internos donde lo clásico se trocó en neutralidad estilística.

Un giro similar, en la serie de los edificios comerciales, testimoniaría el Edificio Volta, para la Compañía Hispano Argentina de Electricidad, en Av. Roque Sáenz Peña y Esmeralda, Buenos Aires (1930), donde pórticos, frontis y órdenes monumentales se disuelven en geometrías simples de evidente filiación déco, aunque con el sello de la gravedad formal de AB, quien lo calificara como "el más moderno de la Diagonal".

Es obligatorio referirse a la casa que AB proyectara para Victoria Ocampo (VO) en Rufina de Elizalde y Mariscal Ramón Castilla, en el enclave de Grand Bourg, Buenos Aires (1928), por constituirse en nudo de conflictos y polémicas en el ámbito profesional y en algunos circuitos culturales, llegándose a considerar la primera casa moderna. La casa, un juego de cubos y prismas desnudos y blancos, perforados con aberturas dispuestas libremente en función de cada habitación y no de la composición externa, que refiere a una abstracción culta, no participa de la nueva síntesis bustillana que comentamos. Se concretó como tramo final de un trámite iniciado en agosto de 1927 cuando a partir de unos croquis propios, VO le encarga el proyecto a Le Corbusier para un terreno de la calle Salguero; proyecto que luego fuera descartado y, sobre las mismas bases, encomendado a AB (debido a "su profesionalismo y sentido de belleza y

orden") para el terreno de Grand Bourg. Desde el comienzo estos dos descendientes de conquistadores, ahora en líneas encontradas (vanguardia y clasicidad europeas), sostienen una relación tensa. De ese modo, entre desacuerdos y disuasiones, AB diseña la casa, que no es ni aérea ni libre, sino sólida y contenida, dejando de lado las dobles alturas y fenêtres en longueur del primer proyecto de LC, con una planta aún beauxartiana, todo en una forzada ahistoricidad, casi loosiana, convencido de que estaba realizando una obra menor, a la que más tarde calificara como un trabajo de compromiso.

Como obras salientes del ciclo minimalista cabe citar, entre las casas de renta: la de Sarah W. de Marsengo en Florida y Marcelo T. de Alvear (1931), todavía de transición, donde se tensan al máximo una complejidad compositiva casi manierista (nueve niveles de diversa altura, un juego equívoco de triple ático, una alternancia muy dinámica de fajas, cornisas y balcones corridos, y órdenes colosales de mínimo relieve integrando un fuste de altura equivalente a la del ático y del basamento) con la serenidad de una fachada imperceptiblemente ondulaba sobre la que se delinearán geometrías elementales; la del Dr. García Merou en Vicente López 1860, con un frente blanco y liso, en el cual persiste la aislada marca clásica de un discreto "balcón de apariciones", cornisón y esquiva mansarda recedida; y sus tres obras más puristas, la de Ramona A. de Ocampo en Posadas y Schiaffino (1931), la de Juana G. de Devoto en Av. del Libertador 2882 (1935) y la de José Manuel Jorge en Francisco de Vittoria y Guido (1933), todas resueltas con un solo tipo de ventana, con un ordenamiento clásico apenas sugerido por medio de resaltes, interiores luminosos y despojados de decoración, y, en especial la última de ellas, de una neutralidad histórica rayana en el vanguardismo moderno. Se tensaba así esta creciente tendencia a la abstracción con su crítica dura a la arquitectura moderna por inexpresiva y purista.

Más allá de la arquitectura doméstica, quizás sean los encargos oficiales que se sucedieron durante toda la década, a partir del golpe de Estado del 6 de setiembre de 1930, los que permitieron la puesta en práctica de las ideas fundamentales de AB en lo referente a una arquitectura monumental argentina.

Su primera oportunidad -inaugurando las Grandes Obras- la tuvo en la remodelación de la ex-Casa de Bombas Recoleta para destinarla a Museo Nacional de Bellas Artes, sito en Av. del Libertador 1473, en Buenos Aires. En marzo de 1928, siendo presidente Alvear y dirigiendo la Comisión Nacional de Bellas Artes Martín

Noël, se había llamado a concurso para un nuevo museo dentro del proyectado Parque del Retiro sobre la barranca de la Plaza San Martín. El 1er. premio se otorgó a los arquitectos C. A. Herrera Mac Lean y Rafael Quartino Herrera, el 2do.^o a Bunge y Roca y el 3ro.^o a Angel Guido. Con la decisión de su traslado provisorio a la ex-Casa de Bombas se propuso que el reciclaje lo realizaran los ganadores, pero tras el derrocamiento de Yrigoyen y la renuncia de Noël a los pocos meses, la Revolución nombró a AB para esa tarea en noviembre de 1931. Lo más relevante de esta obra (inaugurada en mayo del '33) es la diafanidad, amplitud y neutralidad de sus salas, el ascetismo de su caja ciega en medio del parque (previa eliminación de las chimeneas, almohadillados, pilastras y bajorrelieves), y el rediseño del pórtico, de impresionante escala.

Tras este ensayo de representación oficial, durante 1935 proyecta la residencia del Gobernador de Misiones junto con diversos edificios y parques públicos en esa provincia, incluido el vallado de las ruinas de San Ignacio, la Intendencia del Parque Nacional y la reforma del hotel Cataratas.

Cultivando esta línea de arquitectura heroica de Estado, y en coincidencia con sus ideas de intervencionismo estatal en materia estética y edilicia, construye el Banco de la Nación Argentina sobre la Plaza de Mayo entre 1940 y 1944, año en que, inaugurado parcialmente, se paralizan las obras, reanudándose entre 1950 y 1955 tras una investigación ordenada por el gobierno de Juan Perón. Había sido encargado a instancias de su hermano Horacio y Jorge Santamarina (uno de sus directivos) le había pedido un "monumento eterno". El resultado fue una masa colosal de 40 ms. de altura sobre una manzana completa, entre la plaza histórica y la city, en el sitio de su antigua sede; de composición y proporciones que recuerdan el Escorial de Juan de Herrera y que "fijan el punto de partida del estilo Clásico Nacional Argentino" (AB, diario La Razón, Buenos Aires, 24/7/1944)-

En la super-ochava de (60 ms., que mira sesgadamente hacia la Casa Rosada, ubicó el inmenso pórtico tetrástilo rematado por un frontis que esta vez no dejó vacío, sino que le incluyó un escudo nacional. Y si bien no se animó a reemplazar las hojas de acanto y las volutas de los capiteles por espigas de trigo y cabezas vacunas (a la manera de las hojas de tabaco y mazorcas de maíz del American Order que a principios del siglo XIX propusiera Benjamín Henry Latrobe), reconoció estar tentado de acentuar el éntasis dórico en analogía con el palo borracho, así como de proponer al directorio del banco

"deformar las cinco fachadas a la manera parteneana: los frentes se recostaran un poco hacia adentro; las líneas verticales deben inclinarse levemente; las horizontales y las rectas, encurvarse". El tratamiento del bloque demuestra un excelente manejo de la escala urbana recediendo las frentes en las calles estrechas, ventilando las perspectivas y naturalizando en lenguaje clásico las codificaciones municipales para los edificios de la plaza. En su interior -de una severidad atemporal- el ámbito principal es el salón operativo, octogonal, de 36 ms. de altura y una cúpula vidriada de 50 ms. de diámetro.

En un momento en que la renovación arquitectónica predominaba tanto en el ámbito profesional como popular, esta obra "central" operó como edificio-manifiesto ante esa "turba incontable que machacaba sobre lo nuevo" (AB). El recurso al arte clásico simplificado para expresar poder y presumir prosapia era parte del proyecto político de los estados autoritarios contemporáneos (Alemania, España e Italia) y aquí se lo justificó -desde la lectura elitista bustillana- como el camino argentino hacia "un nivel de desarrollo y esplendor... recurriendo a nuestra fe... y a nuestro propio 'pie de injerto' helénico...".

En esta serie de las Grandes Obras se destacan las que realiza en Mar del Plata durante la intendencia de José Camusso y la gobernación provincial del legendario caudillo conservador Manuel Fresco. Con el apoyo de su hermano José María, Ministro de Obras Públicas, obtiene la encomienda de la nueva municipalidad y la urbanización de la Playa Bristol. La primera -que reemplazaba en su mismo sitio al edificio ecléctico que había construido Francisco Beltrami en 1888- la proyectó en 1937, inaugurándose en noviembre del '38. Aquí AB abandona el clasicismo francés y opta, siempre en clave modernizadora, por un referente florentino del Cinquecento: la sede municipal del Palazzo Vecchio. El producto es un prisma desnudo de piedra del lugar, con una torre-reloj encastrada, semi-exenta, de 40 ms. de altura y un "balcón de apariciones" al que se accede desde una loggia monumental; todo sin el menor ornamento y de una notable afinidad con la arquitectura oficial italiana de la década.

El segundo encargo, quizás la obra más trascendente de AB, llegó tras la anulación de un concurso nacional para el conjunto del Casino que en 1928 habían ganado Andrés Kalnay y Guillermo V. Meincke. Estas obras demandarían diez años y también se implantarían previa demolición de otras *existentes*: el Paseo General Paz y la Rambla Bristol, un edificio-promenade de 400 ms. de largo proyectado por los arquitectos Juan Jamin y Carlos Agote (1911-1913).

A fines del '39 se inaugura el Casino y la primera parte de la rambla, en diciembre del '41 la rambla completa y en 1946 el Hotel Provincial y el resto de las obras de urbanización (piletas cubiertas, vestidores, etc.).

Se trata de dos edificios iguales, colosales y regulares, que acompañan la amplia curvatura de la costa, separados por una plaza seca central y unidos por una amplísima explanada peatonal sobreelevada, frontal al mar. En la obra coexisten lo áulico y lo pintoresco, dando cuenta de la tensión entre arquitectura *oficial* autoritaria y programa de tiempo libre. Si por una parte es innegable la estructura clásica de un orden aporticado con piano nobile, ático en mansarda, y de un tipo de abertura y entrepaño multiplicado obsesivamente en todo el perímetro, conformando una severa envolvente arquitectónica inspirada expresamente en la Place Vendôme; es clara por otra parte la intención de adaptarse a un ambiente balneario y al fuerte contexto de la ciudad belle époque, con sus chalets-espectáculo sobre el Boulevard Marítimo o la Loma de Stella Maris (recordemos que la obra marplatense de AB *había* sido francamente pintoresquistas los chalets de Juana G. de Devoto, 1918, de Antonio Leloir, c. 1925 y la Villa Ayerza, 1931) . Al respecto decía AB: "De lo pintoresco a lo clásico formal, debe agregarse la alegría del color discreto y armoniosamente combinado. Por eso la magnífica cuarcita blanca dorada de Mar del Plata junto al rosa anaranjado de los ladrillos prensados, el gris azulado de las pizarras, el verde mar de las cortinas de enrollar y el blanco de las carpinterías de madera, hace de esa enorme masa de mampostería algo ligero, suave y agradable en justa armonía con la grandeza del mar, pintoresca del mar, del cielo y de la costa".

Si bien los interiores fueron diseñados con una lógica compleja, relacionada más con la multifuncionalidad del programa que con lo que denotan las fachadas (en la línea del block multi-usos, dando cuenta de una propuesta tipológica netamente moderna), se conserva toda la fuerza clásica en los locales principales de cada edificio. La secuencia acceso principal (casi idéntico al de la Cancillería, de Albert Speer)-hall-sala de juego tiene una fuerza dramática donde lo neoclásico se potencia por la escala titánica y la extrema pureza del lenguaje.

Esta suma de características concurre una vez más a la construcción de una arquitectura que se reclama como propia, que el mismo AB no la entiende como neoclásica sino como adaptación de las normas clásicas a nuestra particularidad: "(los

edificios de Mar del Plata)... son una estilización de lo francés, pero con un carácter de austeridad, de serenidad... el conjunto me parece profundamente argentino".

La obra ha producido un impacto urbano innegable por su implantación estratégica, su masa contundente, su ritmo extenso sobre el frente marítimo, de ineludible reconocimiento a distancia, todo lo cual la transformó en un landmark, al punto de ser un referente obligado de locales y turistas, de generar una moda Bustillo y de alentar una normativa municipal, a partir de los años '50, para los edificios del área Casino, que determina ajustarse en líneas generales a la estética bustillana (recova de arcos rebajados, altura tipo, muros de ladrillo y piedra, mansardas simplificadas, etc.).

Completan la serie de las grandes obras oficiales las que realiza en el Parque Nacional Nahuel Huapi durante la dirección de su hermano Exequiel, entre 1934 y 1944, destacándose especialmente el Hotel Llao-Llao. La obra, ganada por concurso en 1936 e inaugurada en 1938, se incendió un año después y la reconstruyó en 1940 respetando el proyecto original, pero sustituyendo la madera por mampostería de piedra y hormigón armado. En este distanciamiento del clasicismo conviven sin embargo el compromiso académico con "la pertenencia a un lugar determinado, a su paisaje, a su cielo, a su substancia...", según la particular visión de AB, quien opta por un inmenso chalet normando de techos quebrados con fuerte pendiente, en clave pintoresquista, pero compositivamente simétrico, de planta en "H" y con cuerpo central elevado sobre cour d'entrée; desplantado sobre una loma entre lagos y con un cerro al fondo, logrando una admirable integración geométrica y orgánica con la naturaleza.

Con características similares se realizó una obra sistemática en todo el Parque, abarcando distintas escalas de diseño, a cargo de una triada: Ernesto de Estrada (a. 1909), AB y Miguel Angel Cesari (n. 1911); donde el primero se ocupó de urbanizaciones (Centro Cívico y ensanche oeste de Bariloche, planeamiento de las Villas Catedral, Llao-Llao y La Angostura, parques varios, etc.), AB de numerosos proyectos de edificios y Cesari del desarrollo de estos últimos, como colaborador. La imagen arquitectónica resultante, que dejaría una marca territorial, surgió del cruce ambiguo entre materiales locales, técnicas tradicionales, decisiones oficiales e inclusiones exóticas.

La zona había sido colonizada a fines del siglo XIX (1895 a 1899) por chilotes y descendientes de la colonización alemana del sur chileno (c. 1850) quienes convivieron con algunos indígenas. Para la época de la creación del Parque Nacional estos pioneros

ya habían definido la fisonomía de varios poblados, construidos en madera sobre la base de dos técnicas: el block haus de troncos cruzados en las esquinas con entalladura a media madera y uniones entarugadas (de origen tardomedieval europeo) y, la más difundida del balloon frame, con estructura de tirantes, revestimientos de tablas u orillas, y uniones clavadas (transmitida por los carpinteros chilenos). La tipología formal se inspiraba en modelos bávaros y tirolese reelaborados en el sur trasandino.

Sobre estas bases el equipo técnico de Parques Nacionales, dirigido por AB, diseñó sus arquitecturas y redactó una normativa para aprobación de planos en orden de obtener "un definido estilo regional". En este afán contextualista, de clara connotación folk e historicista europea, se privilegiaron técnicas artesanales dejando de lado algunos avances sobre sistematización de componentes ensayados por los propios pioneros, en especial por Primo Capraro, primer arquitecto y constructor del Nahuel Huapi. De tal modo, fueron comunes los proyectos de AB en sistema block haus, a veces simulado, como en los casos de la hostería Isla Victoria (1945) y las capillas La Asunción (Villa La Angostura, 1936), San Eduardo (Llao-Llao, 193d) y de Villa Catedral (c. 1940), todas ellas con el lenguaje formal de las iglesias chilotas. Con esta misma técnica constructiva desarrolló un prototipo de vivienda para guardaparque (1936), de reproducción numerosa.

En mampostería rústica de piedra, por su parte, realizó la Catedral Nuestra Señora de Nahuel Huapi (194b), otra de sus obras mayores, en gotizante simplificado y dos edificios que retoman su vertiente minimalista: la Intendencia y el edificio Movilidad, ambos prismas puros rematados con cubierta a dos aguas, ventanas seriadas casi continuas y una envolvente de material único.

De cita obligada por su importancia y por su contradictorio abandono del chilota-tirolés es la residencia El Messidor (proy. 1942, const.. 1948) definida por AB como un manoir e inspirada en un castillo del sur de Francia.

En síntesis, este sistema de obras y normas tuvo un efecto multiplicador continuado tanto por las sucesivas administraciones como por los propios pobladores hasta nuestros días.

Fue en el ámbito rural de la pampa húmeda donde AB desarrolló gran parte de su obra: nos referimos a la serie de las casas de campo. Las premisas de diseño continuaron siendo las de diferenciar la arquitectura urbana metropolitana de las

regionales, como la marplatense, andina y pampeana. Especialmente esta última, donde predominan el minimalismo y la parquedad, tuvo un gran compromiso con los "requerimientos telúricos" y se constituyó en referente importante de casi toda su producción.

Desde el inicio de su carrera, como ya habíamos apuntado, se sintió fascinado por el ambiente de la llanura, donde se instaló durante seis años, después de su graduación. En aquel lapso realizó diversas obras entre las que se destacan las ya citadas Estancia

La Primavera, para su familia (1918) y la casa de campo para Santiago Rocca, en Estación Pila (1916), la primera documentada en su archivo, mezcla de villa romana y neocolonial, que mucho nos recuerda al Schinkel del pabellón de Schloss Charlottenburg (1824) con sus loggias continuas, torre-mirador rematada en arquerías, etc.

Recién en 1927 -con la construcción de La Azucena- retomará su obra pampeana caracterizada por cierta oscilación entre el pintoresquismo y la arquitectura tradicional de la región, con referencias al clasicismo culto (Palladio, Schinkel) y a las tipologías rurales bonaerenses (el galpón, el rancho).

Cabe citar entre las obras de esta segunda etapa algunas casas de campo, como las del Dr. Espinoza, en Moreno; de Mario Tezanos Pinto, en Ranelagh; La Dulce (construcción auxiliar), de Juana G. de Devoto, en Estación Arroyo Dulce (1928); El Boquerón, de Enrique de Anchorena, en Mar del Plata (1930); de su hermano José María, en Cañuelas (1930, construcción auxiliar); de Castelpoggi Hnos., en Pilar (1932); de Delia Z. de Cané, en San Miguel (1937); del propio Gobernador de la Provincia de Buenos Aires, Dr. Manuel Fresco, en Haedo (1939); de Eloísa Juárez Celman, en Capitán Sarmiento (1940); de Jeannette Devoto, en Estación Fernández (1953) y del Conde Guazzone de Passalacqua, en Olavarria (1954).

Pero será en otras cuatro, donde AB despliega en forma notoria los atributos del minimalismo pampeano (lo despojado, lo austero, lo esencial, lo pragmático, lo lineal, lo plano y lo estereométrico simple), fuertemente expresado en la arquitectura habitacional a través de su estrecha relación con el suelo donde está plantada, con su entorno inmediato y con la vastedad del paisaje. A ello debemos agregar la ausencia de ornamento que parece indicar una introversión, una actitud reservada hacia lo expresiva

originada quizás en lo desamparado y despojado de ese medio ambiente. AB, sensible a estas condiciones, encara el diseño de estas casas con una suerte de humildad de estilo. Nos referimos a La Azucena, para Leonor Uriburu de Anchorena, en Tandil (1927), de ascéticos muros blancos con cierto aire de neocolonial rioplatense; La Cascada, para Julio Perkins, en Curumalán (1929), una compacta y maciza disposición de figuras cúbicas; Los Plátanos, su propia casa de campo, en Estación Plátanos (1931), que realizara aprovechando algunos ranchos existentes conformando un conjunto donde uno de los edificios es estudio de arquitectura / pintura / escultura, otro biblioteca y otro la casa propiamente dicha, todo en clave popular pampeana con alguna referencia erudita al Palladio de la Villa Emo (c. 1564, Fanzolo, Treviso): y -en una tercera etapa pampeana, tras un largo interregno comenzado en los años '50 cuando su trabajo mermó notoriamente- La Serena, para María Elisa Mitre de Larreta, en Los Cardales (1977), significativamente su última obra (en la que cierra el ciclo iniciado en la primera de su vida: la de Estación Pila) que marca un retorno al minimalismo popular de Los Plátanos.

En lo que se refiere al ámbito profesional, AB fue una figura muy cuestionada, tanto por su actitud antimoderna -lo que se hace más conflictivo a partir de los años '50- como por su automarginación del sistema arancelario y el recurso nepotista en la obtención de los encargos, reñido no pocas veces con ciertas normas éticas de la matrícula. Sus alegatos contra la arquitectura moderna se dirigían frecuentemente a los propios colegas considerándolos oscuros, inauténticos y desertores "de las filas raleadas de los artistas para enrolarse en las... de los fabricantes de casas en serie". Los censuraba por su actitud mercante, juzgando innoble el agremiarse "cual modestos jornaleros o comerciantes, instituyendo su Consejo Profesional, arrogándose facultades legislativas y judiciales, dándose para ello su propio código de 'ética profesional', que suelen aplicar con rigor de inquisidores...".

Desde la seguridad de una herencia patricia y fuertes lazos con el poder, protestaba contra el honorario de aplicación obligatoria, propiciaba el ejercicio libre de la "noble arquitectura", opinaba que "hacer arte desinteresadamente se considera hoy inmoral" y confesaba: "La mitad de lo que he hecho no lo he cobrado: no cobré nada por Mar del Plata, nada por el Llao-Llao, poco por el Banco de la Nación. No cobrar es sembrar...".

Su producción teórica fue tardía y se condensó en dos libros: La belleza primero - Hipótesis metafísica, Guillermo Kraft, Buenos Aires, 1957 y Buscando el camino,

Emecé, Buenos Aires, 1965. Además publicó diversos artículos periodísticos, siendo lo más interesante "Caracteres permanentes y actuales de la arquitectura Greco-Latina. 1: Su aplicación a nuestro medio. 2: El artista, la forma y el medio. Grandeza de lo pequeño. 3 La dualidad del arte. 4: Estética confusa." (ensayo publicado en forma de cuatro artículos en el suplemento dominical de La Nación, Buenos Aires, entre 1950 y 1955, que luego incluyera como apéndice en el primer libro citado).

En La belleza primero sienta las bases de lo que denomina la "ley de la creación" en tanto fundamento del proceso creador en la arquitectura clásica, al cual concibe en tres etapas: "comienza con el impulso de la Belleza (inspiración), se estructura luego en la Verdad (concepción de formas estrictamente matemáticas), y se acomoda a un fin, configurado por el Bien (moral, técnica, utilidad, etc.)". En una crítica implícita a la arquitectura moderna discute la "actitud intelectualista" de Friedrich Hegel, Bernard Bosanquet, José Ortega y Gasset y Paul Valéry, a la vez que explica su opción por la arquitectura francesa pre-revolucionaria, último derivado genuino del espíritu clásico antes que se "precipitara el positivismo, como un aluvión incontenible sobre la indefensa llanura de la historia, engrosado poco después por la afluencia de la dialéctica materialista...".

Crítica también a la arquitectura moderna por limitada, pobre de contenido estético, sin calor humano, y por obedecer a "un capricho intelectual con raíces en la abstracción estéril". Supone un nexo fuerte entre la Grecia clásica y nuestro país "constituido y poblado por razas preponderantemente mediterráneas, de origen ibero-greco-latino" propiciando una "arquitectura monumental argentina de tipo netamente helénico" enriquecida por modificaciones en función del sitio e instalada "con preferencia en las grandes ciudades cosmopolitas".

En Buscando el camino se debate entre la justificación del clasicismo y la construcción de un estilo propio. Defiende el estilo clásico inspirado en el "ejemplo insuperado" del Partenón que, como "fruto perfecto del espíritu humano" maduró propagándose por las colonias griegas, luego por Roma de donde viajó hacia España y otros países europeos, y por último hacia las Américas. Considera que la adaptación al sitio se logra por el camino de la tradición argentina y de la lección de Fidias acoplándose a la masa rocosa de la Acrópolis, recordando que "los arquitectos de la antigua Hélade crearon su estilo propio con elementos diversos, de origen autóctono o exótico, y una vez creado lo emplearon en las diferentes comarcas... con ligeras

modificaciones impuestas por el medio". Creía ver en esta actitud una gran diferencia con el "'funcionalismo' abstracto...que determina siempre la misma arquitectura para los cuatro puntos cardinales... adoleciendo de falta de espíritu nacional y de personalidad, dos esencias básicas del arte... confundiendo... cosmopolitismo con universalidad". Concluye que "raza, clima y momento histórico son los factores determinantes del estilo".

No era la primera vez que se articulaba este discurso; desde el eclecticismo ya se habían alzado algunas voces alegando en favor de una arquitectura nacional, aunque sin desprenderse de los referentes europeos y sin llevar a la práctica estos planteos. Cabe destacar en tal sentido dos casos notables: los arquitectos Adolfo Büttner y Carlos Altgelt, quienes lanzan esta idea en 1871 y 1909, respectivamente.

En esta misma obra, AB desarrolla la idea de funcionalismo estético, entendiendo que debe prevalecer sobre los funcionalismos utilitario y constructivo; y dedica amplio espacio a discusiones estéticas en torno al arte abstracto y la arquitectura moderna, con la cual -por momentos- parece reconciliarse reconociéndole cierto valor filosófico y didáctico al exhibir al desnudo constituyentes de la belleza como el ritmo, el color, la calidad de materia, etc.

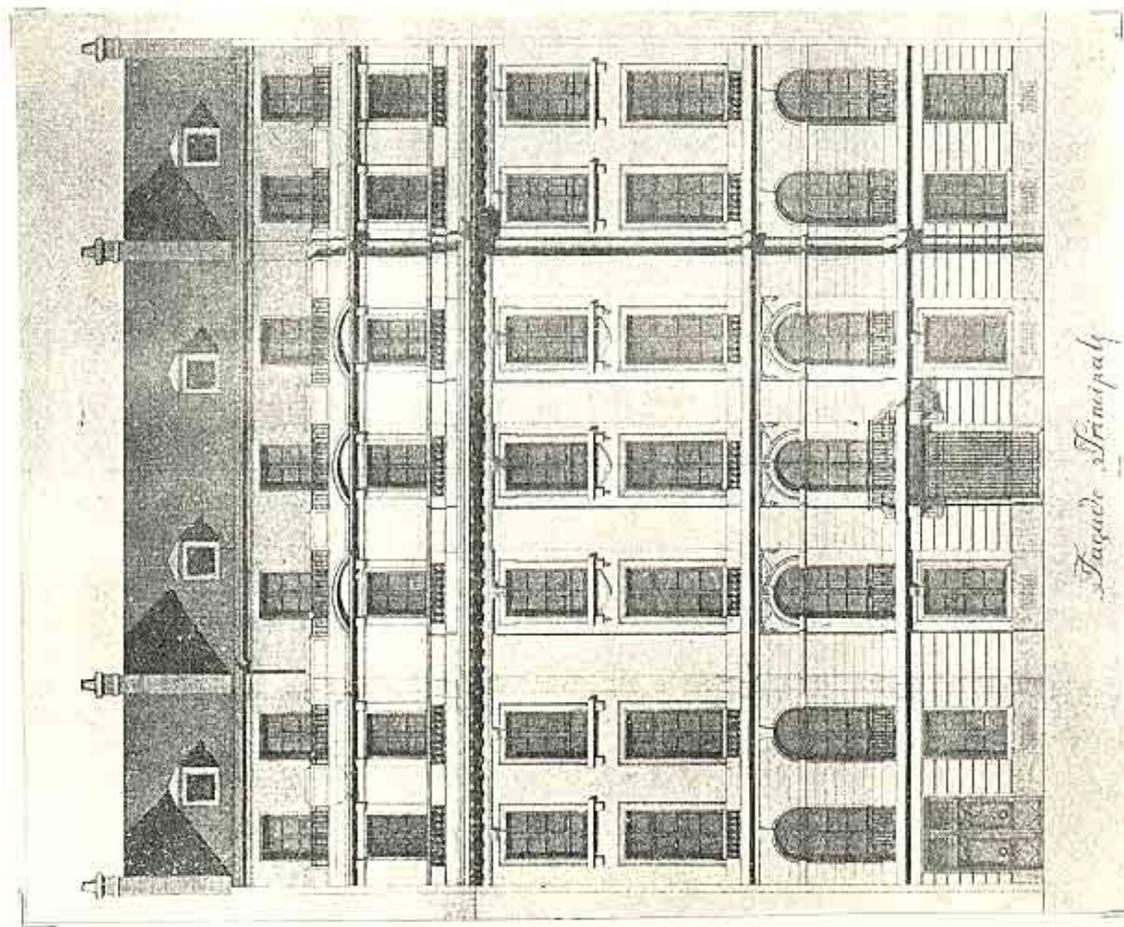
Las referencias o reflexiones sobre la obra de AB -ocasionales negativas- han estado prácticamente ausentes de la historiografía arquitectónica, a excepción de un opúsculo algo apologético de Leopoldo Marechal, de 1944, que consideraba su obra como revolucionaria en tanto restituía la armonía entre lo útil y lo bello.

A fines de los 70s y comienzo de los 80s, al calor de la revisión clasicista del posmodernismo y de una crítica severa a los prejuicios del Movimiento Moderno, se revalora parte de su producción, tanto desde los seminarios sobre arquitectura argentina de los 30s organizados por La Escuelita, como desde la revista Dos Puntos o desde la misma práctica con "copias deliberadas" (caso del Balneario Pinamar Golf Club, Tony Díaz, 1982). El evento más relevante en el rescate de su obra lo constituye la exposición del Museo Nacional de Bellas Artes, en 1988, realizada por Marta Levisman, depositaria de su archivo y estudiosa de su carrera.

Entre los juicios historiográficos más consistentes apuntamos los de Ernesto Katzenstein, quien desarrolla su tesis sobre la progresiva neutralidad en la arquitectura doméstica urbana de AB, y los de Roberto Fernández, quien analiza su obra a la luz del

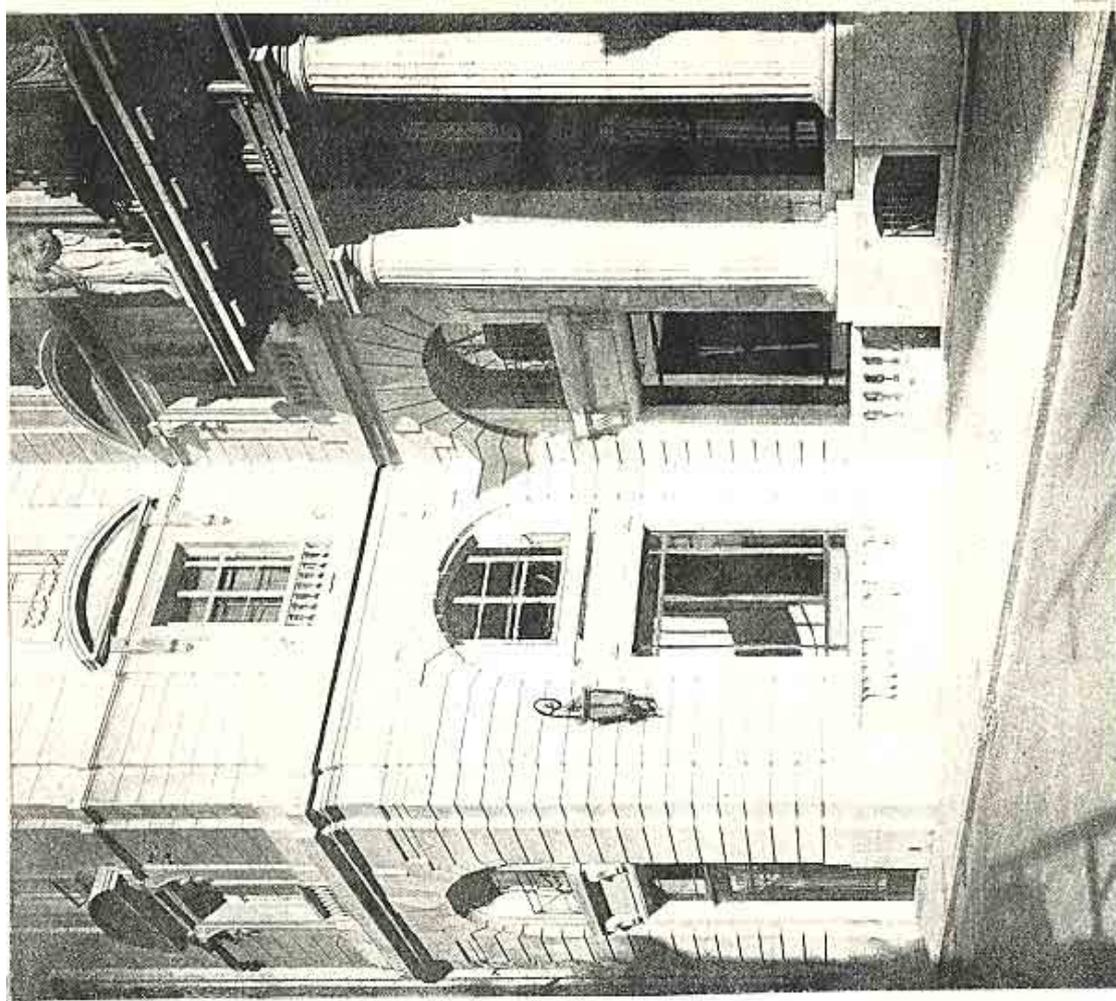
dualismo clasicidad modernidad y del auge monumentalista en el debate cultural de los tardíos 30s.

Bibliografía: J. A. Amaral, "El nuevo Hotel Continental", Nuestra Arquitectura, N° 13, Buenos Aires, agosto 1930, p. 485 y ss.; "Casa particular del Sr. Manuel Gómez", Nuestra Arquitectura, N° 36, Buenos Aires, julio 1932, p. 444 y ss.; "Hotel Llao-Llao", Revista de Arquitectura, Buenos Aires, agosto 1936, p. 345 y ss.; "La habitación en madera", Tecné, N° 2, Buenos Aires, verano 1942-1943, pp. 41 y 42; L. Marechal, Bustillo, arquitecto, Buenos Aires, Peuser, 1944; A. Bustillo, La belleza primero. Hipótesis metafísica, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1957; A. Bustillo, Buscando el camino, Buenos Aires, Emecé, 1965; E. Bustillo, El despertar de Bariloche: una estrategia patagónica, 2a. ed., Buenos Aires, Casa Pardo, 1971; R. Cova y otros, "Rambla y casinos de Mar del Plata: Alejandro Bustillo*", ambiente, N° 19, La Plata, abril 1980, pp. 75 a 84; E. Sacriste y R. Fernández, "Alejandro Bustillo: 70 años de arquitectura", Dos Puntos, No 5, Buenos Aires, mayo-junio 1982, pp. 80 a 82; M. Martín y otros, "Homenaje. Alejandro Bustillo. 1889-1982", SUMMA, N° 155, Buenos Aires, marzo 1983, pp. 17 a 23; S. Berjman y R. Gutiérrez, Patrimonio cultural y patrimonio natural: la arquitectura en los Parques Nacionales Nahuel Huapi e Iguazú (hasta 1950), Buenos Aires, Editorial del Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo, 1958; R. Gutiérrez, "Claroscuro de Bustillo", suplemento Arquitectura, Ingeniería, Planeamiento y Diseño, diario Clarín, Buenos Aires, 23 setiembre 1988; E. Katzenstein, "Bustillo: del estilo a la neutralidad", en catálogo exposición "Alejandro Bustillo. Arquitecto. 1889-1982" (Marta Levisman, realizadora), Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1980; A. Torres de Tolosa, "Embajada de Bélgica", D y D, N° 7, Buenos Aires, noviembre 1988, pp. 168 a 174; R. Fernández, "Las ramblas nuevas: espacios y metáforas de Mar del Plata", en R. Cova y otros, Las viejas ramblas, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1990; M. Levisman, "Alejandro Bustillo y la Rambla Bristol de Mar del Plata", Revista del Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo, No 1, Buenos Aires, 1990, separata; N. J. Otero, "Ocampo, Bustillo, Le Corbusier, Mendelsohn, Gropius, Prebisch", en número monográfico revista Casas, N° 25, Buenos Aires, marzo 1992; E. Katzenstein, "Alejandro Bustillo, Casa Victoria Ocampo, Palermo Chico, 1929". Domus, N° 736, Milán, marzo 1992, pp. 76 a 80; O. Riera Ojeda, "Bustillo e Buenos Aires", Domus, N° 736, Milán, marzo 1992, separata "Itinerario N° 77" (al cuidado de Luigi Spinelli).

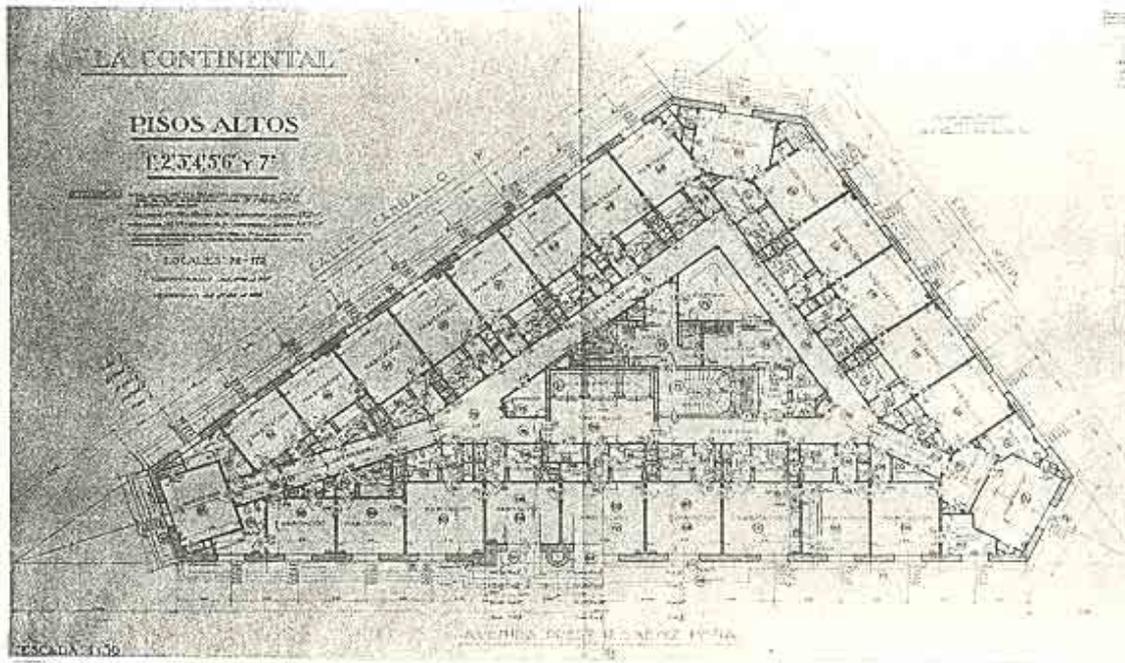
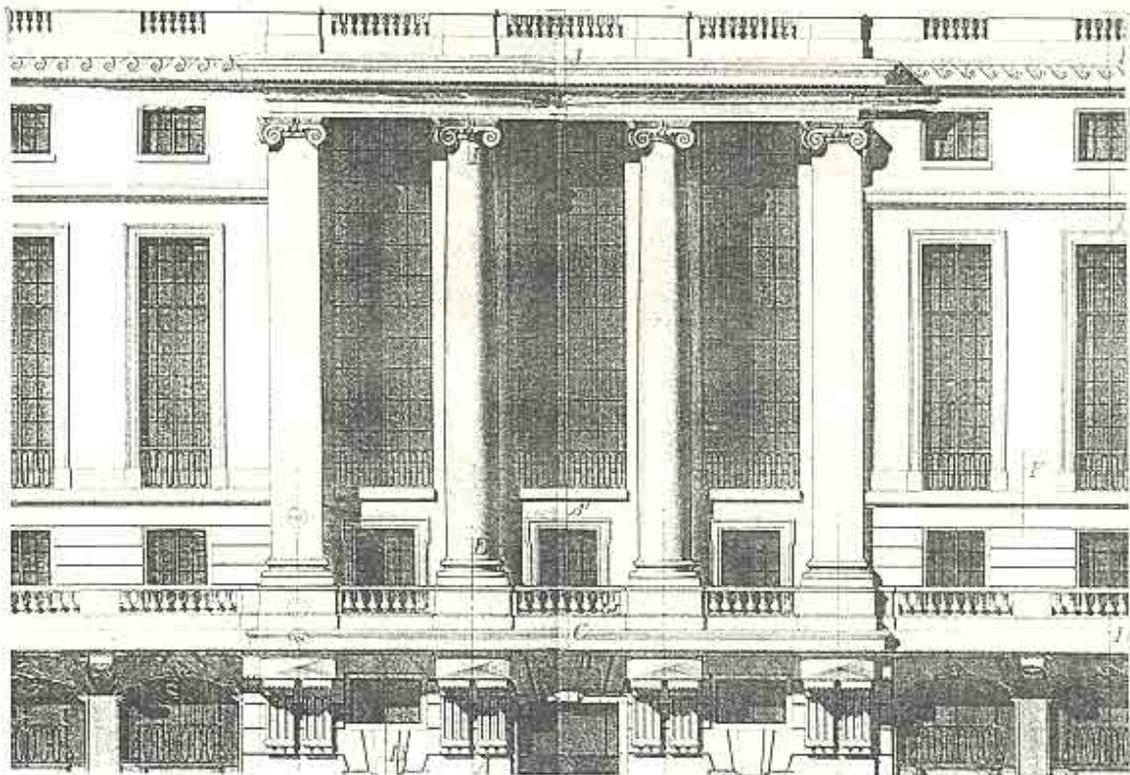


Façade Principal

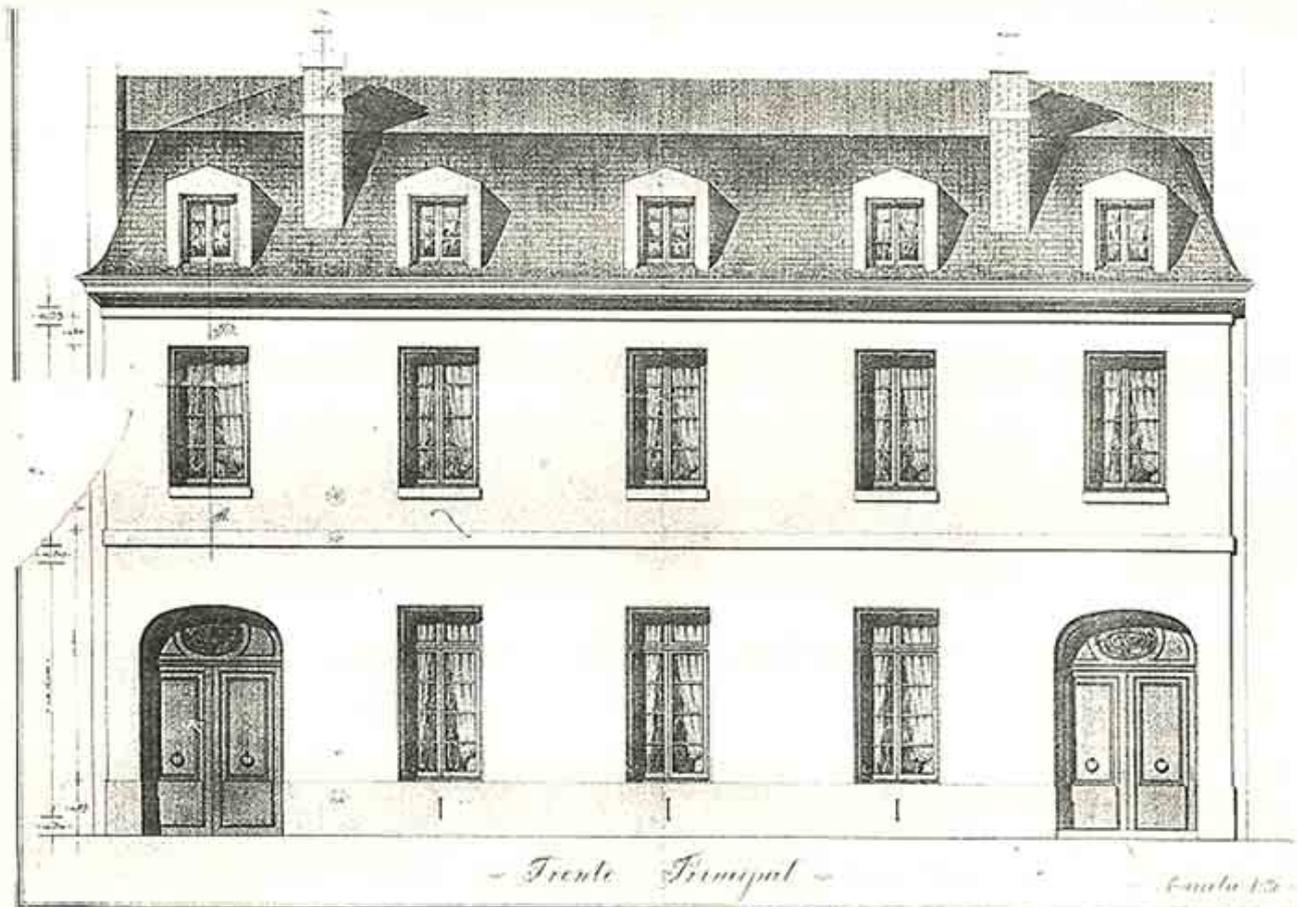
Casa de renta para Juana G. de Devoto.
 Cours Albert I, 24, Paris, 1927.



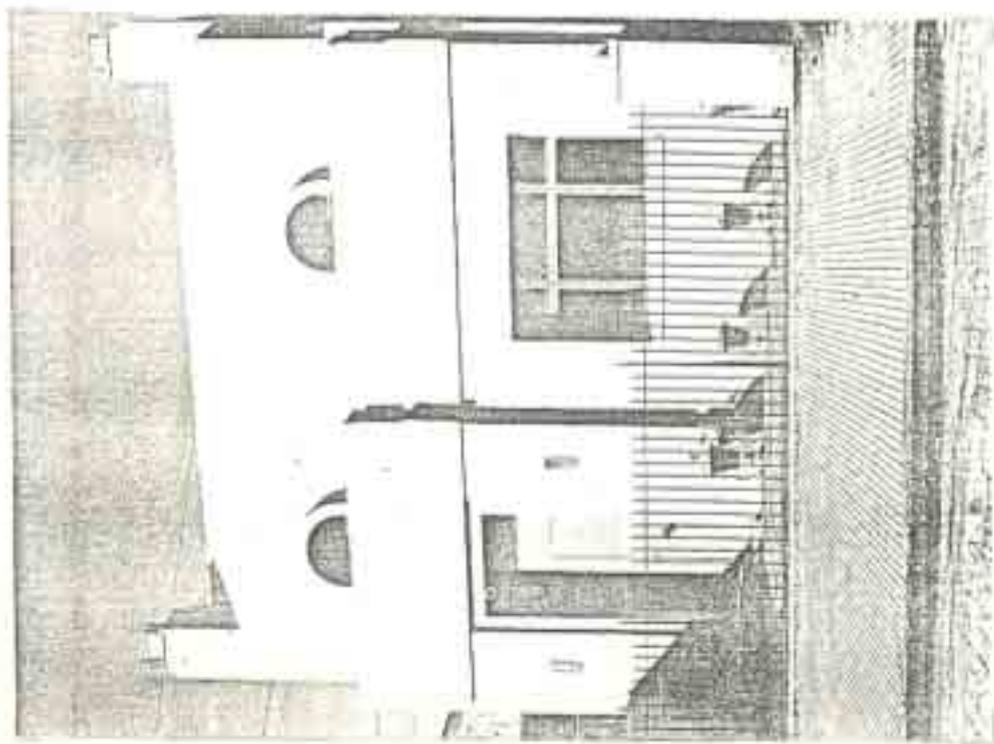
Banco Tornquist, Bartolomé Mitre 553, Bs. As., 1925.



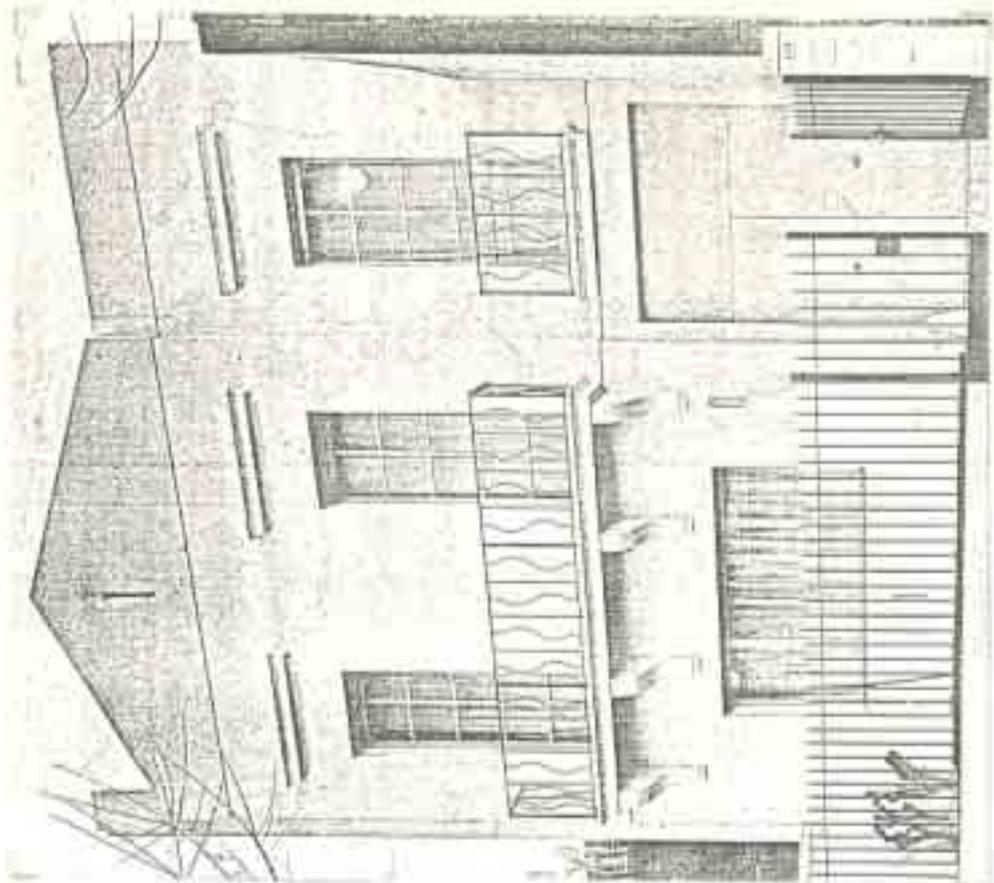
Hotel Continental, Av. Roque Sáenz Peña/Maipú/Perón, Bs. As., 1927.



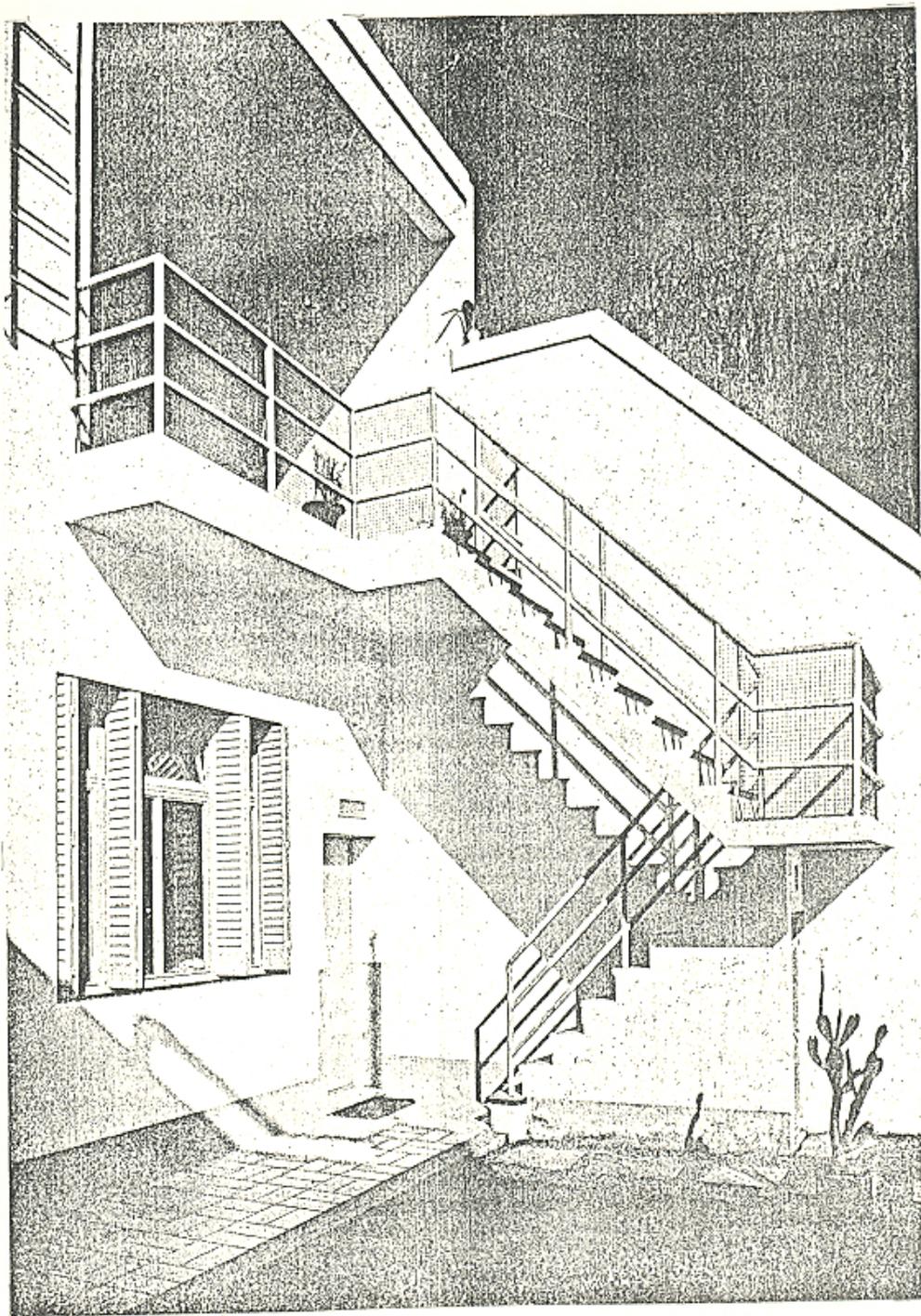
Casa de Alberto Ramos Mejía, Seguí 3963, Bs. As., 1930 (demolida).



Casa de José Fioravanti, Acayte 741,
28. An., 1930.



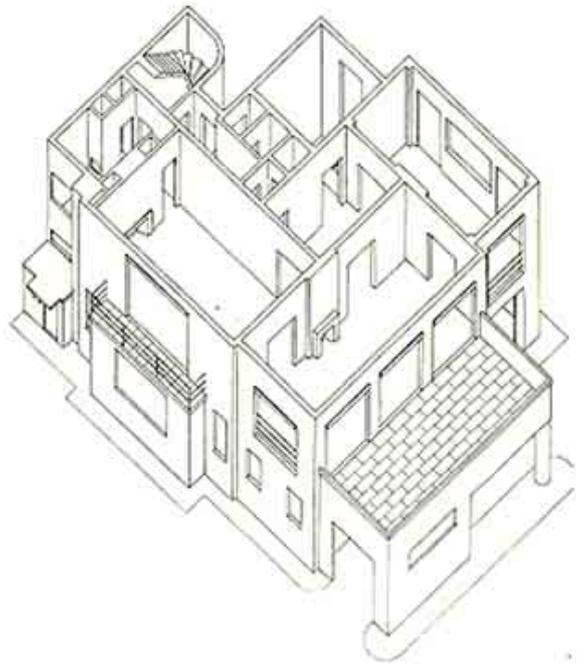
Casa de Manuel Gómez, Olambal 4779, Bn. An., 1931.



Casa de Manuel Gómez, Olazabal 4779, Bs. As., 1931.
Contrafrente.



Edificio Volta (CHADE), Av. Roque Sáenz Peña y Esmeralda, Bs. As., 1930.

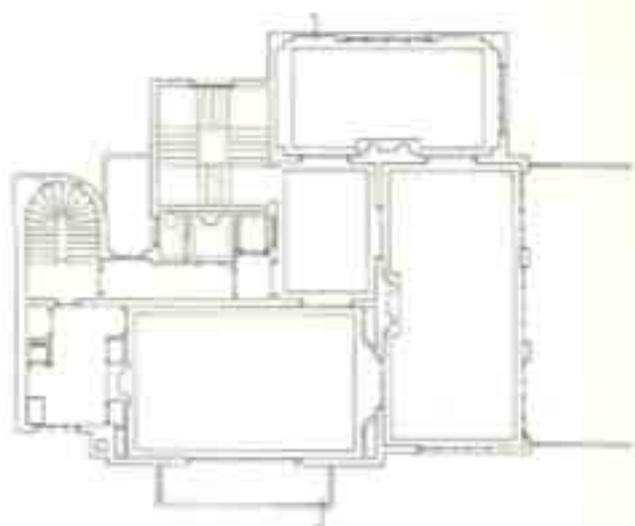


AVONHUTEDIA

Casa de Victoria Ocampo, Rufino de Elizalde y Mariscal Ramón Castilla, Bs. As., 1928.



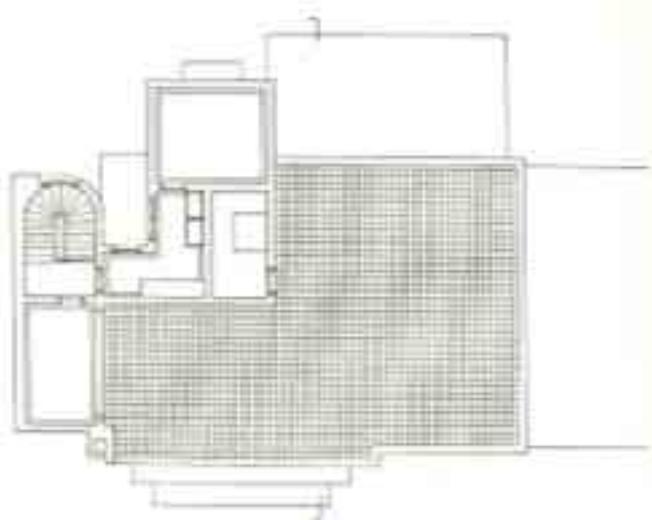
PLANO 1º



PLANO 2º

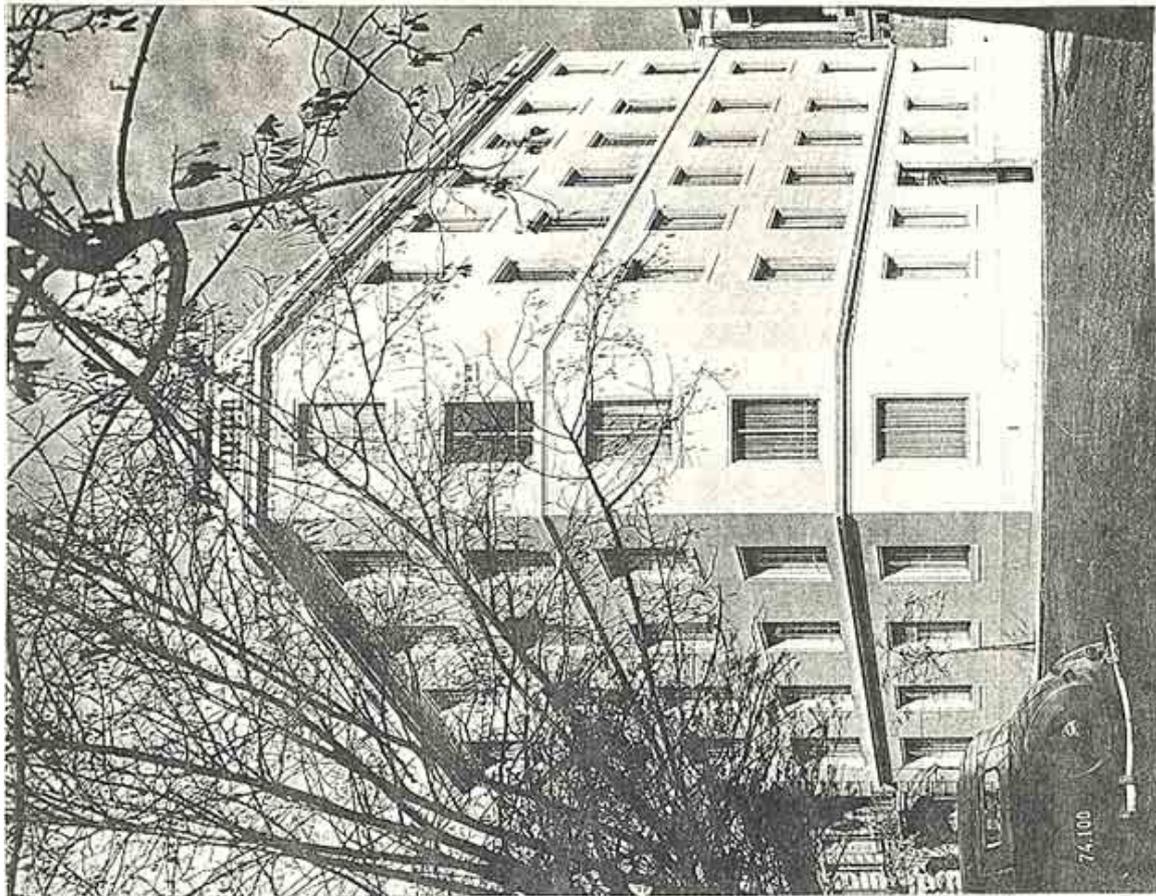


PLANO 3º



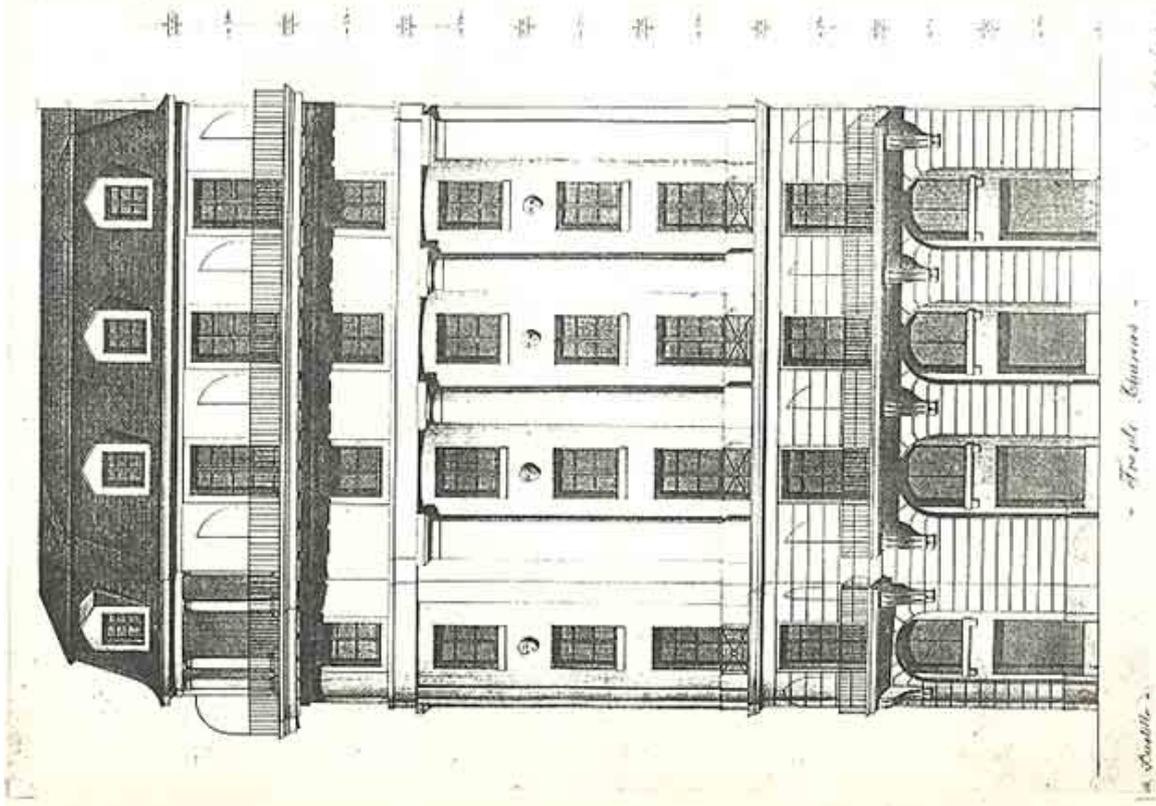
PLANO 4º

Casa de Victoria Ocampo, Rufino de Elizalde y Mariscal
Bamón Castilla, Bs. As., 1928.

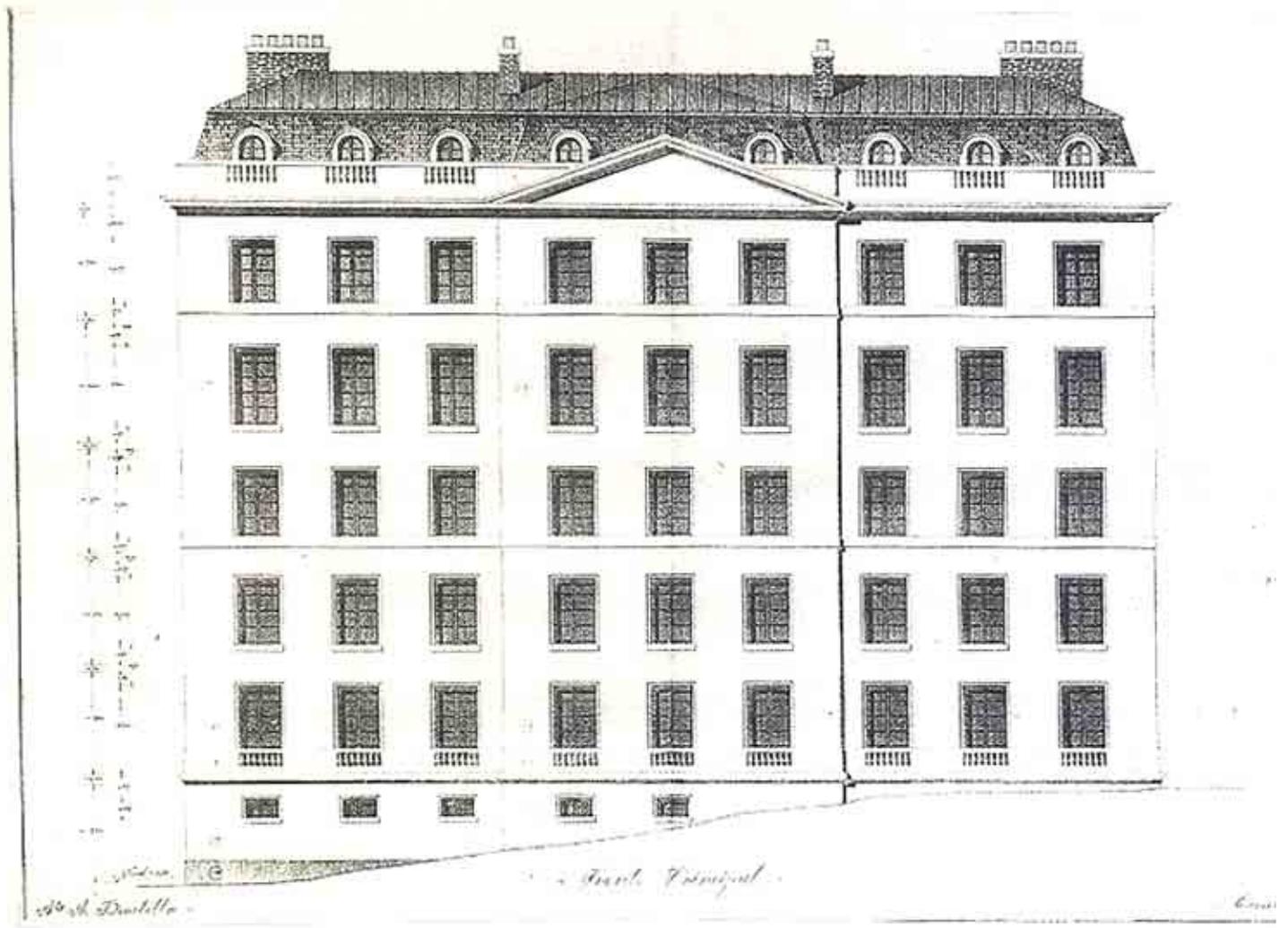


Casa de renta para José Manuel Jorge, Francisco de Vittoria y Guido, Bs. As., 1933.

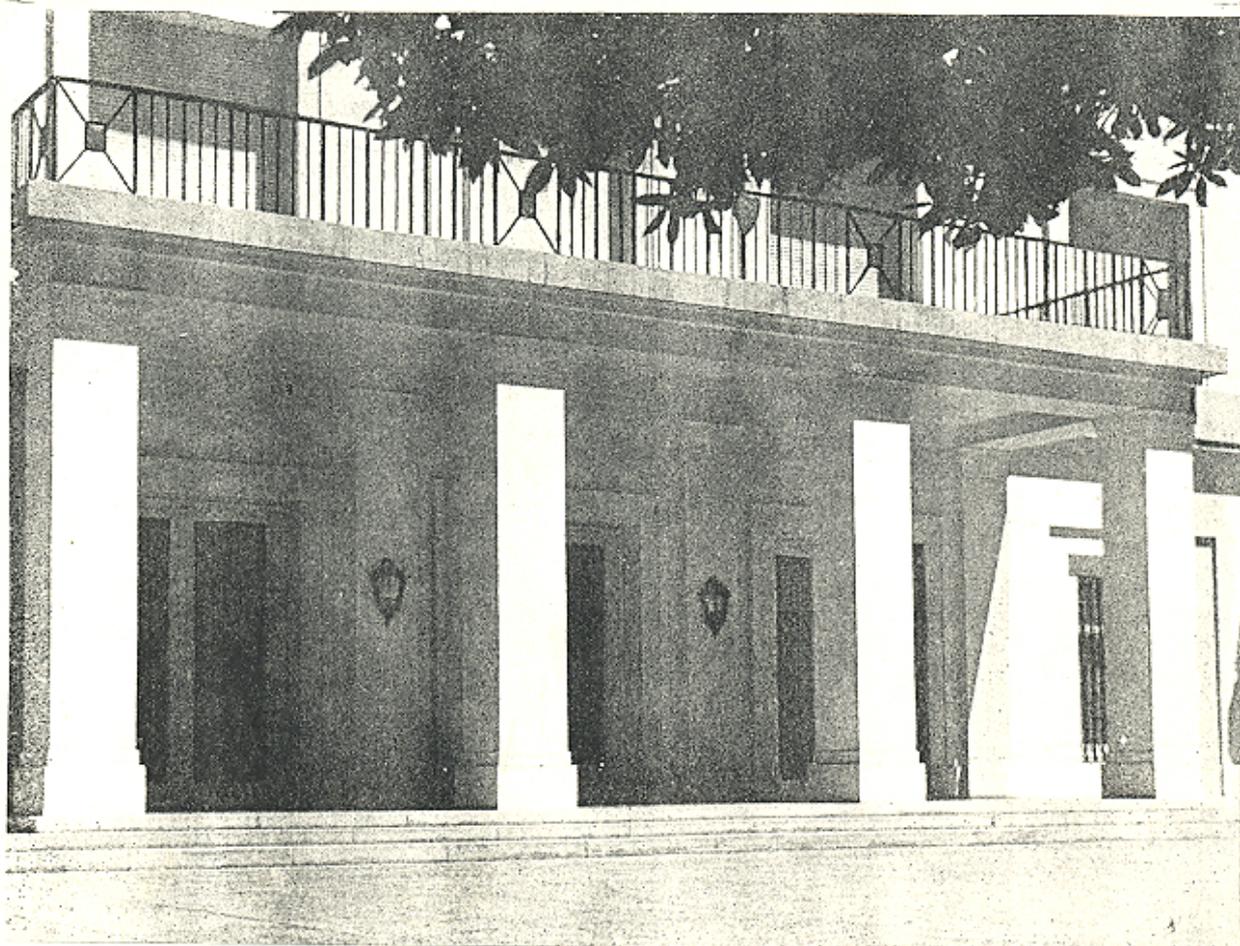
I



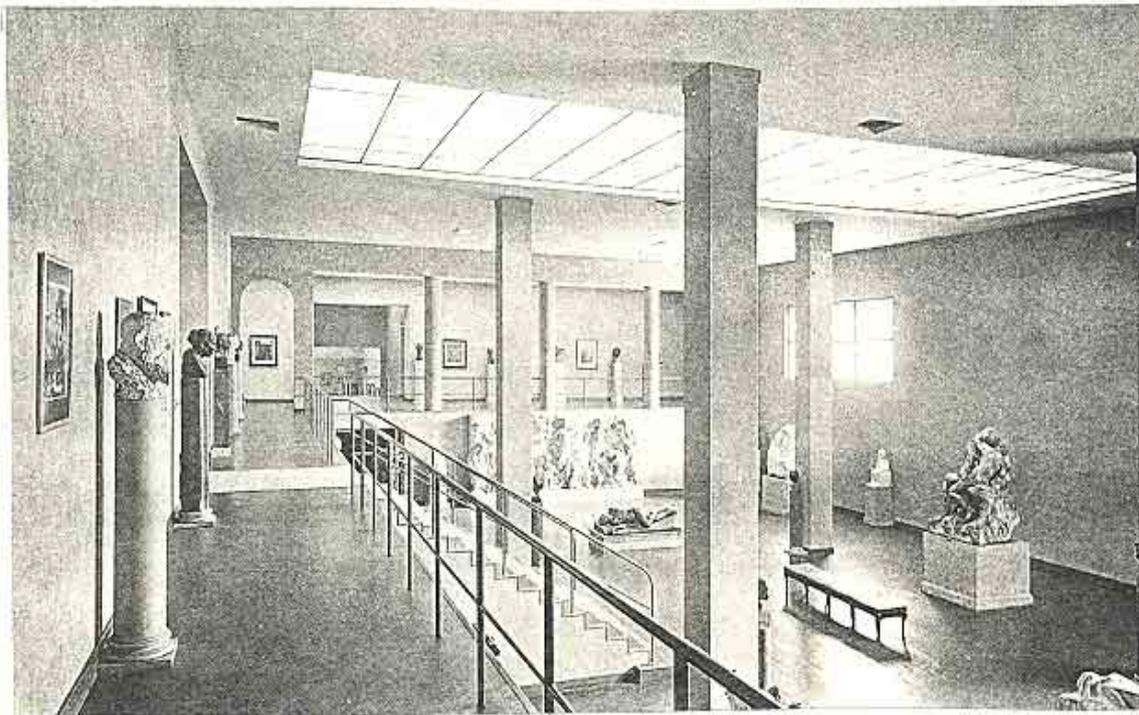
Casa de renta para Sara W. de Marsengo, Florida y Marcelo T. de Alvear, Bs. As., 1931.



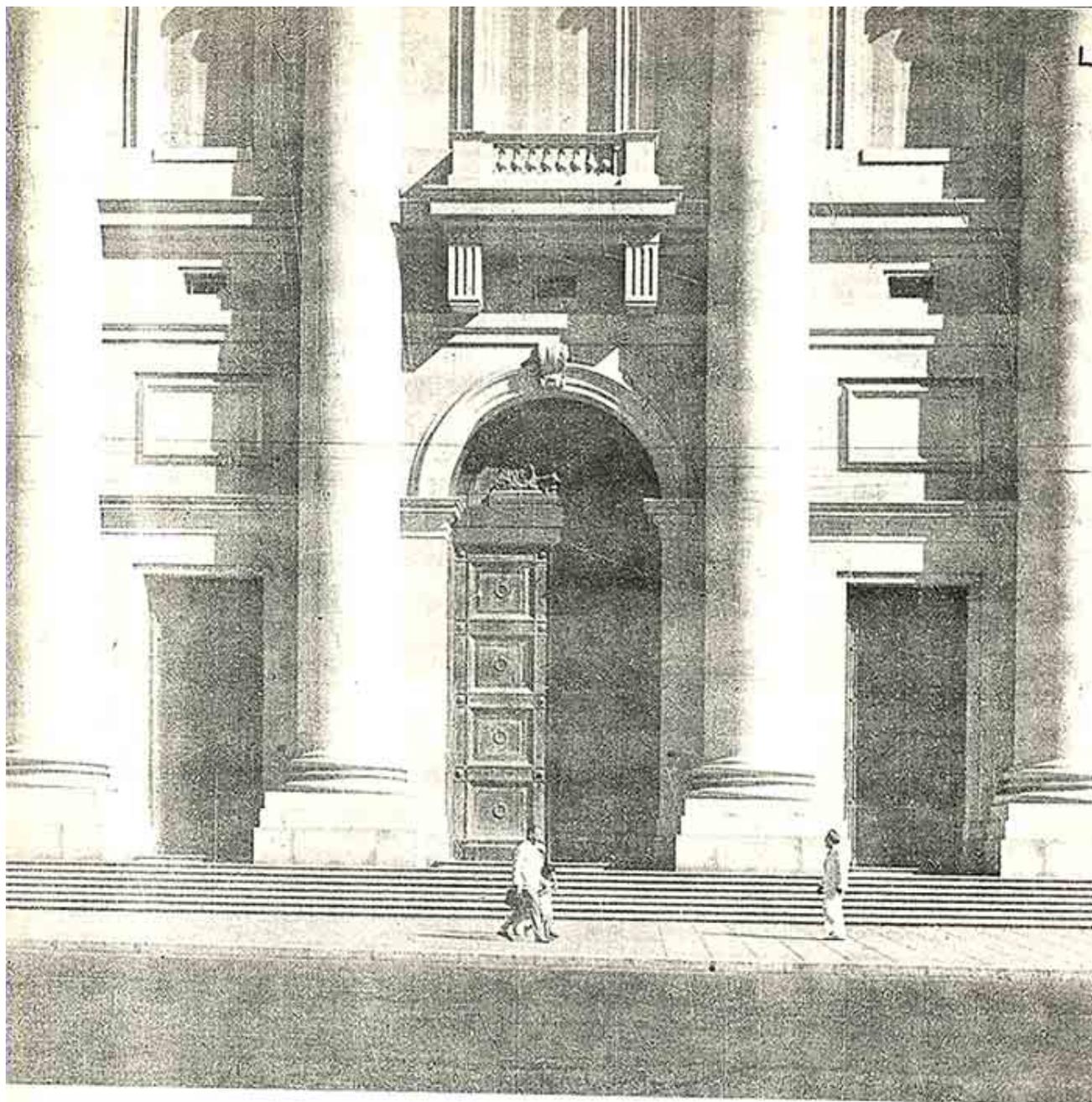
Casa de renta para Ramona A. de Ocampo, Posadas y Schiaffino, Bs. As., 1931.



Casa de renta para Juana G. de Devoto, Av. del Libertador 2882,
Bs. As., 1935.



Museo Nacional de Bellas Artes, Av. del Libertador 1473, Bs.
1933.



Banco de la Nación Argentina, Plaza de Mayo, Bs. As., 1940-1955.

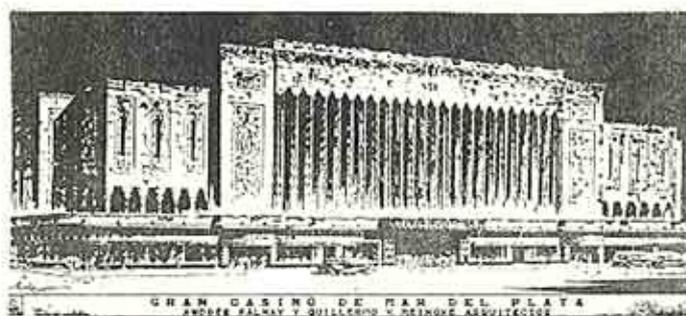


M

Banco de la Nación Argentina,
Plaza de Mayo, Bs. As.,
1940-1955.



Municipalidad de General
Pueyrredón, Mar del Plata,
1938.

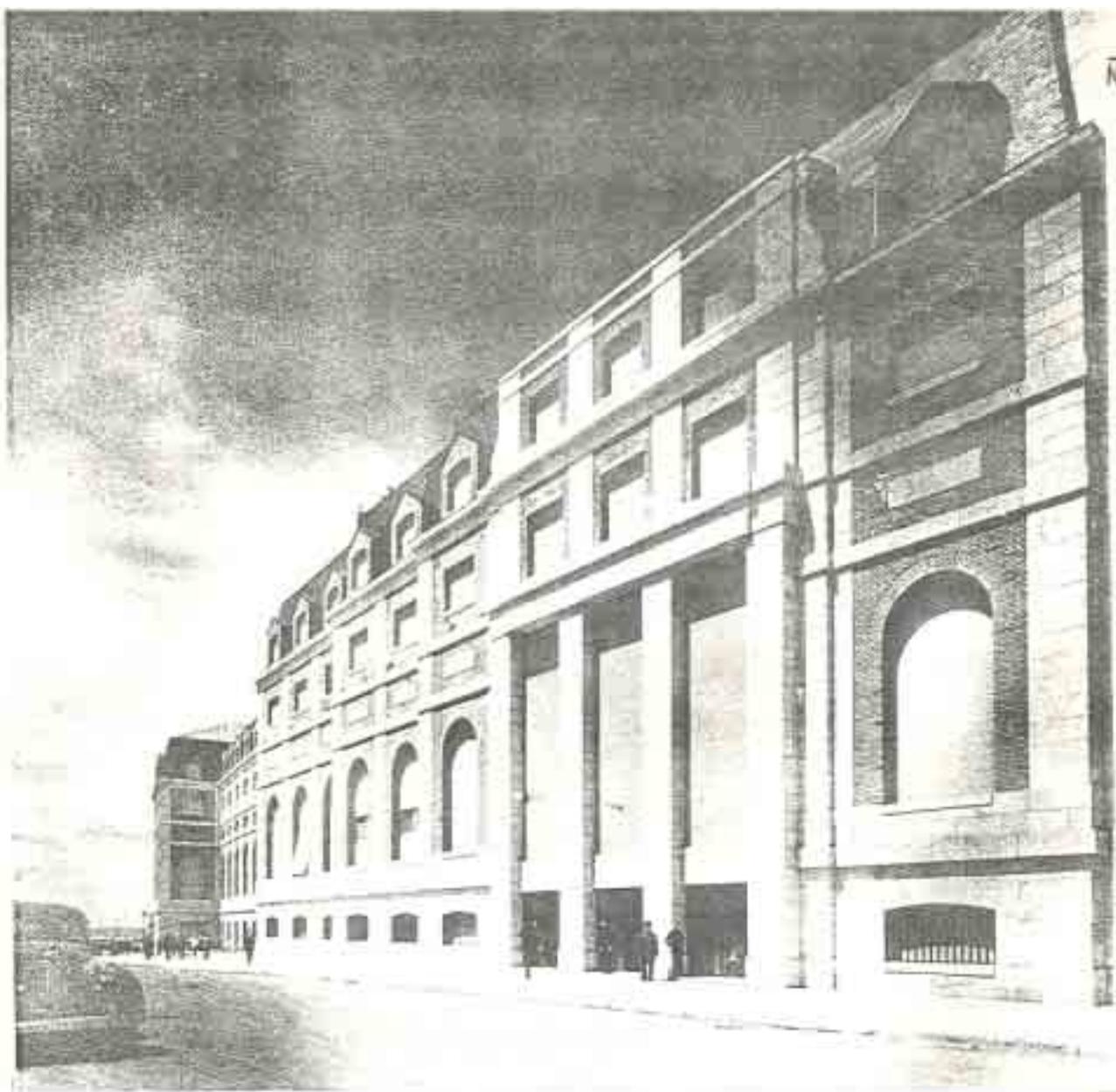


Andrés Kalnay y Guillermo V.
Meincke, concurso para el
Gran Casino, Mar del Plata,
1928.

GRAN CASINO DE MAR DEL PLATA
ANDRÉS KALNAY Y GUILLERMO V. MEINCKE, ARQUITECTOS

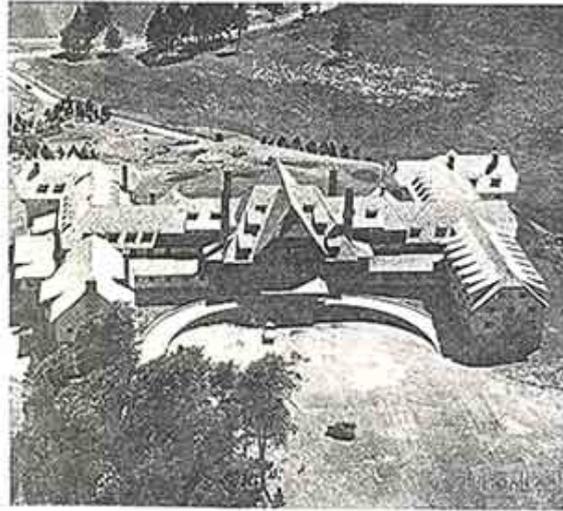
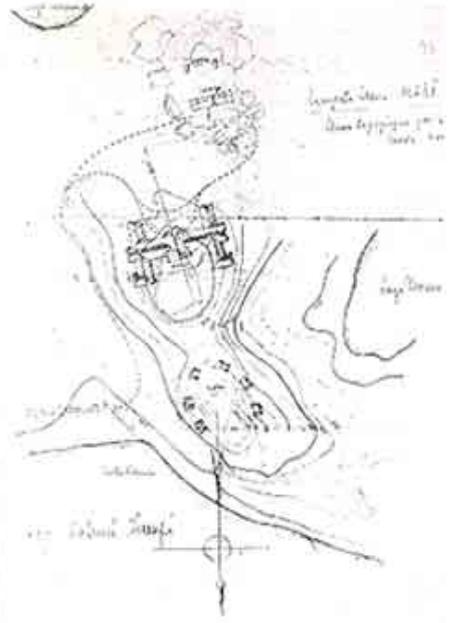
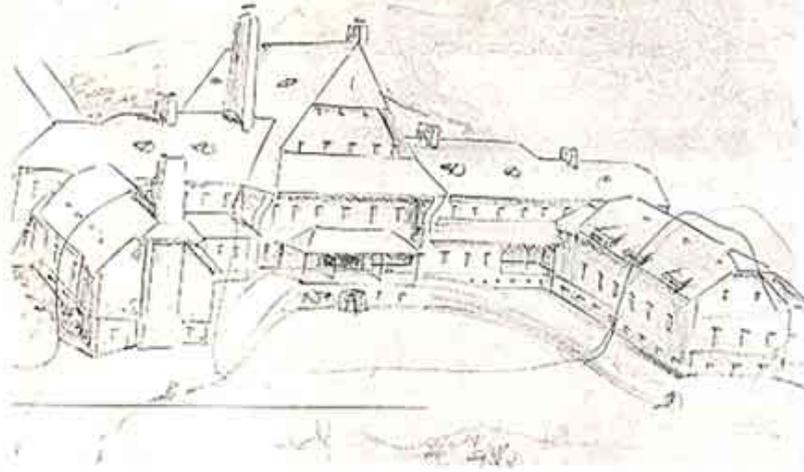


Casino y Hotel Provincial, Mar del Plata, 1939-1946.

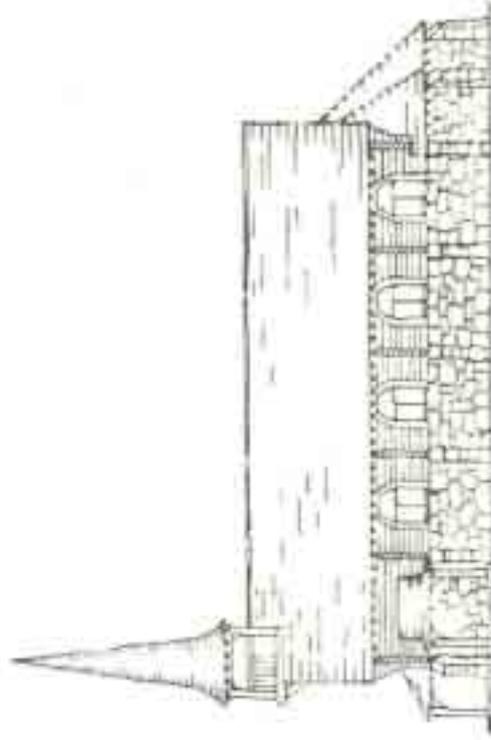
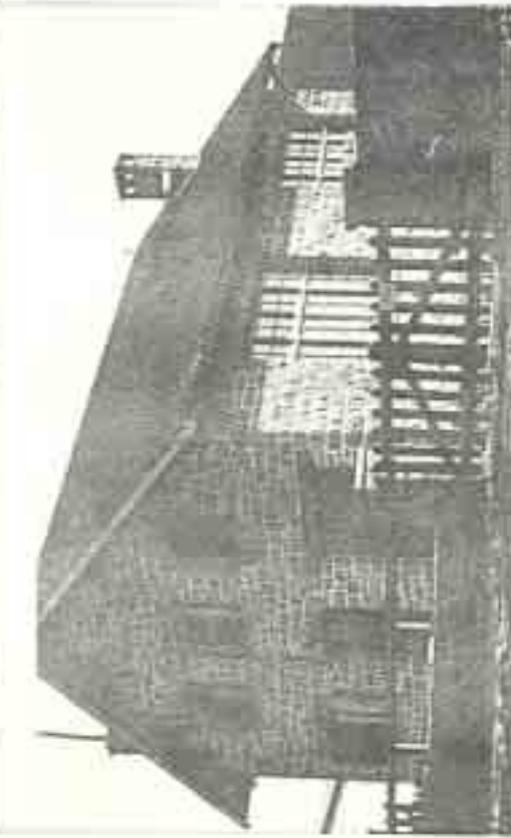
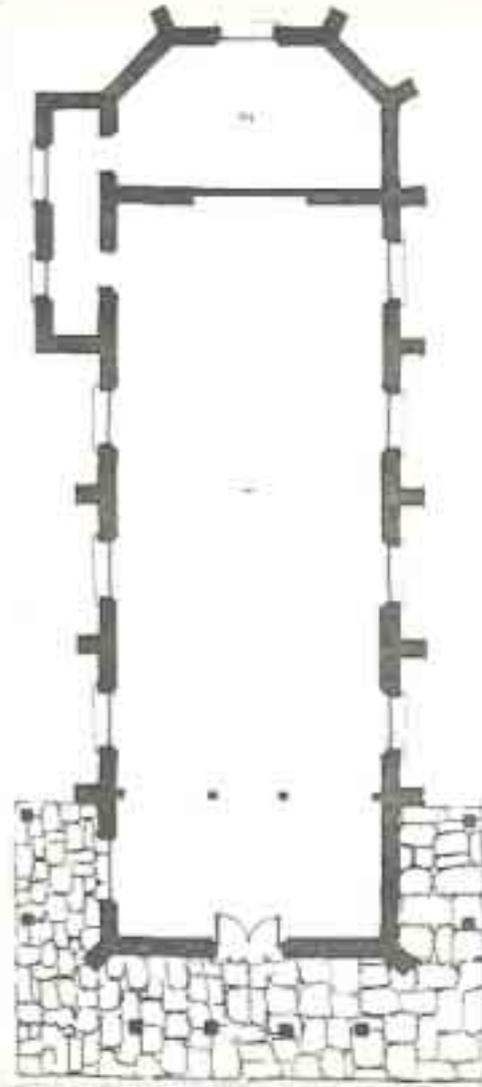
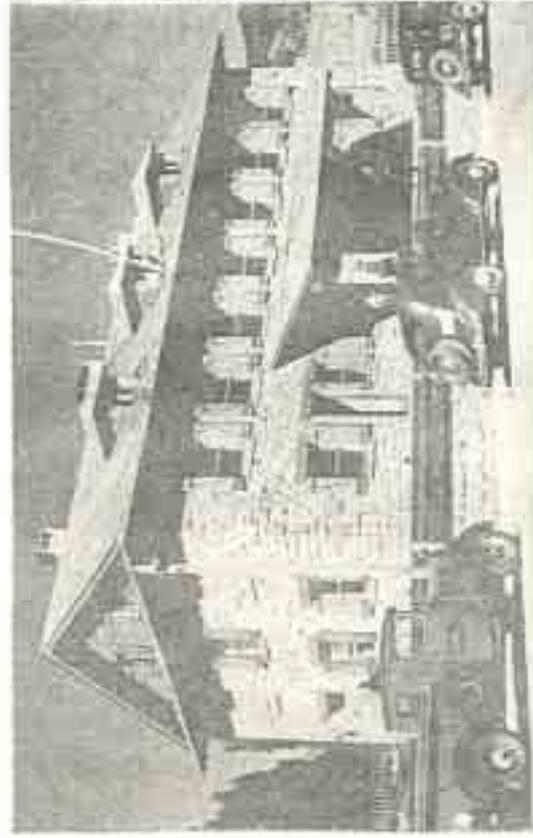


Casino, Mar del Plata, 1939.

Proyección sobre
el plano de la naturaleza



Hotel Llao-Llao, Río Negro, 1938-1940.



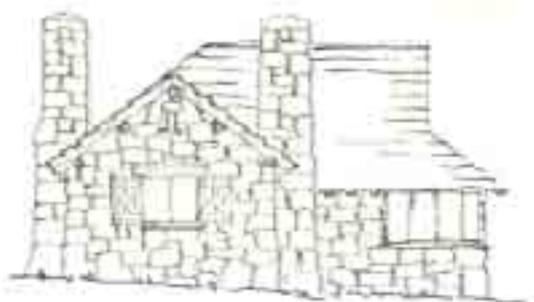
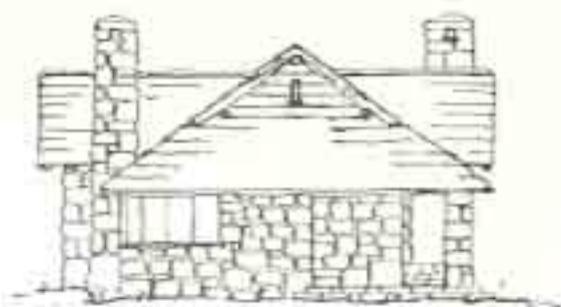
Arriba: Intendencia.
Abajo: Edificio de Movilidad.
Parque Nacional Nahuel Huapi, San Carlos de Bariloche, c. 1936.

Capilla San Eduardo, Llao-Llao, 1936.



Casa de guardaparque. Planta

1. Living
2. Dormitorio
3. Cocina
4. Baño



Casa de guardaparque. Vistas



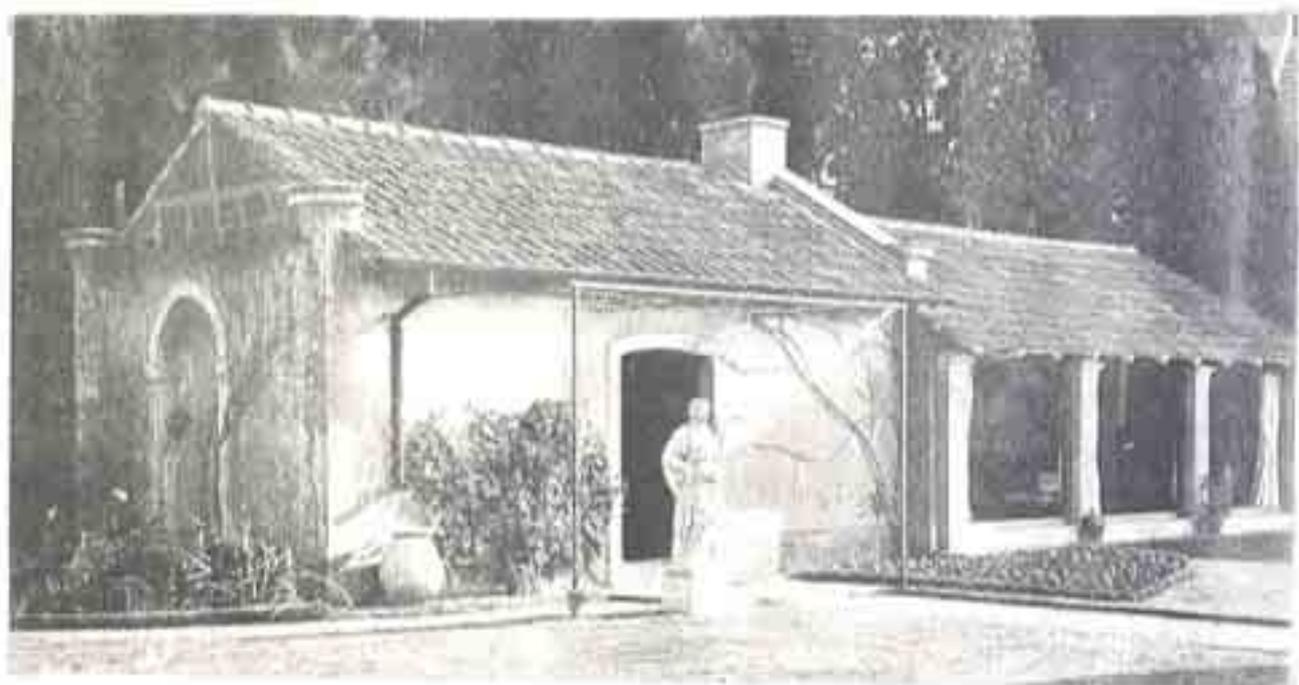
Casa de guardaparque, Parque Nacional Nahuel Huapi, 1930.



Casa de campo para Santiago Rocca, Estación Pila, 1916.



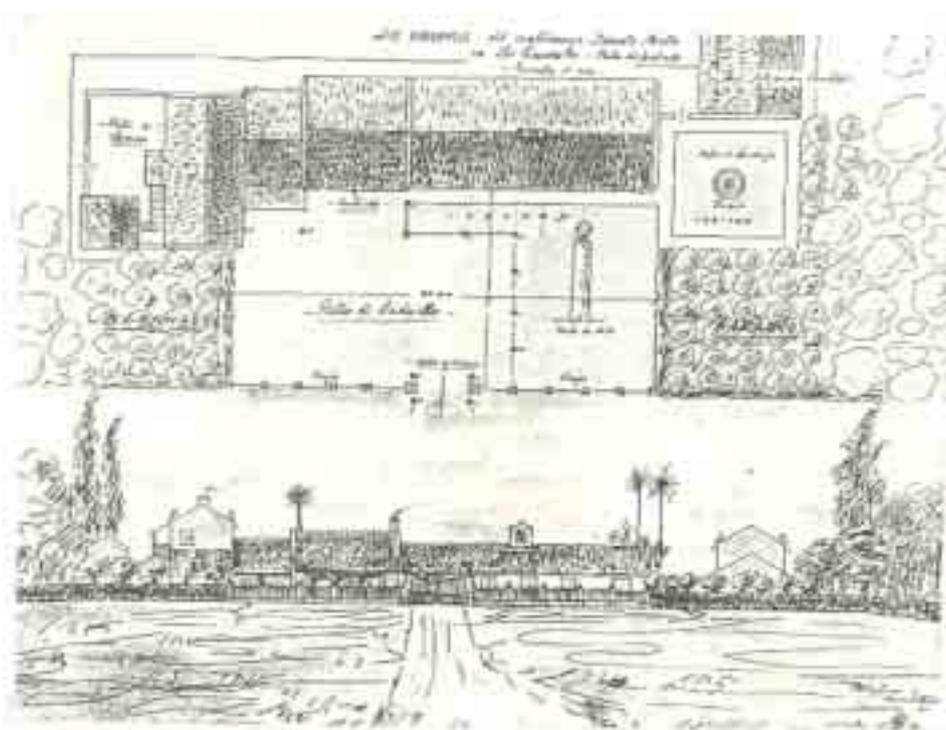
"La Cascada", para Julio Perkins, Curumalán, 1929.



"Los Plátanos", Estación Plátanos, 1931.



"Los Plátanos", Estación Plátanos, 1931.
(Casa del arquitecto).



"La Serena", para María E. Mitre de Larreta,
Los Cardales, 1977.