

FRANCISCO BULLRICH

Y LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

Anotaciones en tres momentos

CLAUDIA SHMIDT¹

«...Yo no acordaba [con Max Bill] en una cosa. Yo reconocía que la arquitectura moderna brasilera había sido apoyada por el Estado... independientemente de una curva más o menos caprichosa. No era esa la cuestión. El Ministerio era una obra de primera categoría. El Yacht Club de Pampulha era una obra de primera categoría y el Casino, también. Más allá de todo eso, lo que Bill no podía ver, no veía, era porque él venía de un mundo otro [...]. No pasamos por Bahía, sino hasta años más tarde, pero qué pasado, qué tradición! [...] Y bueno claro, si vos estabas en el arte concreto, no ibas a seguir las líneas que allí estaban expresadas».

Francisco Bullrich, 2001²

¿Era posible conciliar a Oscar Niemeyer o a Lúcio Costa con Max Bill? Había que hacerlo, de todos modos. Así parecía resumir Francisco Bullrich (1929-2011), en sus últimos días, su postura frente a la cultura arquitectónica contemporánea que fue articulando sostenidamente en su múltiple producción, como si intentara hacer equilibrio en ese inestable andarivel. Es que esta tensión lo acompañó desde sus inicios. Si bien el impacto de las visitas de Pier Luigi Nervi y Bruno Zevi provocó «una reevaluación de toda la arquitectura moderna», a comienzos de la década de 1950, cuando era estudiante, sus intereses estaban en otras referencias. Más bien fueron las teorías del diseño, la visión y el espacio de László Moholy-Nagy las ideas iniciales que sentaron las bases de una matriz temprana en la configuración de sus puntos de vista. Apenas ingresó a la Universidad de Buenos Aires a cursar la carrera de arquitectura en 1947, compartió junto con un grupo de estudiantes y artistas el impulso que los motivaba a difundir, conocer y practicar

1. El presente artículo es parte de la investigación para un libro en preparación con Jorge Francisco Liernur sobre la figura de Francisco Bullrich, con el auspicio de Bettina Ferrajoli de Bullrich y la Universidad Torcuato Di Tella.

2. Ante una pregunta a propósito de Max Bill, Bullrich recorría su experiencia respecto de Brasil, tensada por las pregnantes ideas del suizo, desde su primer viaje a la Segunda Bienal de San Pablo, en 1954, y sus posteriores visitas a diversas ciudades de ese país. Noemí Adagio y Claudia Shmidt, «Dos horas con Francisco Bullrich a sus 81 años», en *La biblioteca de la arquitectura moderna. Escritos. Imágenes. Diálogos. Argentina 1929-1963*, ed. Noemí Adagio (Rosario: CURDIUR. FAPYD. UNR, 2013), 352-360.

los principios artísticos y técnicos que mejor enseñen a comprender el fenómeno de la arquitectura moderna. [...] En nuestra época se presentan nuevos problemas que requieren nuevas soluciones. Los adelantos técnicos han modificado la fisonomía de nuestro tiempo, pero los intereses creados y la falta de visión han obstaculizado su desarrollo progresista, desaprovechando tanto los materiales manufacturables como las preciosas energías humanas.³

Esa «época» –fines de la década de 1940– consistía para ellos en la mezcla entre la convulsión de la Guerra Fría, la potencia incipiente del desarrollismo a nivel internacional y la plenitud del gobierno de Juan Perón en la Argentina.

Sólo tres años mayor que Bullrich, pero con una trayectoria provocativa ya desplegada, la figura que al comienzo movilizaba el interés de estos jóvenes era la del entonces pintor y diseñador gráfico Tomás Maldonado. El afán colectivo «antiacadémico», en términos institucionales, encontró a varios de ellos enrolados en las acciones, posturas y manifiestos de un conjunto de artistas que ya estaban nucleados alrededor del llamado arte-concreto-invencción.⁴ Desde entonces, conceptos y teorías de Max Bill, Georges Vantongerloo, Wilhelm Worringer, Geoffrey Scott o Mies van der Rohe, junto a un abanico de interpretaciones del marxismo en sus versiones más humanistas, pasaron a ser parte de los hilos de una trama básica de principios que, particularmente, Bullrich no abandonaría. Técnica, arte, arquitectura y política: una combinación que, a través del eje de la historia y la crítica, fue pergeñando, en ocasiones, no sin desconcierto.

Involucrado en ese amplio espectro que implicó la convicción de posguerra en torno a la «integración de las artes», Bullrich fue consecuente con la búsqueda de una mirada crítica basada en la historia planteada en el marco de un horizonte cultural, como la herramienta para la configuración de una posición activa respecto del presente. Y si bien se lo reconoce someramente como el constructor del primer canon de la arquitectura moderna en Argentina y de la primera historia contemporánea de la arquitectura en América Latina, uno de los rasgos que lo distinguen es su particular enfoque analítico desde su condición de arquitecto, historiador y crítico. Hay en la base de su pen-

3. «Editorial», *Boletín del CEA* n° 2 (octubre–noviembre 1949). Integraban el Comité de Redacción Juan Manuel Borthagaray, Gerardo Clusellas, Carlos Méndez Mosquera y Pino Sívori.

4. Nelly Perazzo, *El arte concreto en la Argentina en la década del 40* (Buenos Aires: Gaglianone, 1983). María Amalia García, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2010).

samiento un sustrato inquieto que se desplaza entre las continuidades, límites y contradicciones que ofrecían las tensiones y fusiones entre lo «abstracto» y lo «concreto». En el cruce entre las acepciones políticas y culturales, el problema del espacio y la técnica recorren tanto sus obras proyectadas y construidas como sus escritos histórico-críticos. Las siguientes anotaciones en tres momentos –antes de Ulm, en Rosario y después de New Haven– señalan inflexiones y alinean este aspecto del denso derrotero de su pensamiento.

Antes de Ulm

Tenía 17 años cuando dio su examen de ingreso a la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires (UBA), en diciembre de 1946. En ese momento conoció a Alberto Casares Ocampo (que resultó ser pariente lejano; hay que recordar que Francisco era primo de Victoria Ocampo) y en marzo de 1947, al inicio de sus estudios, hizo amistad con Eduardo Polledo (a quien conocía del Tennis Club) y con Jorge Grisetti. Horacio Baliero cursaba el segundo año y «estaba al tanto de todo lo referente a la arquitectura moderna y sus maestros de preguerra, como así también de quién era quién en el panorama argentino».⁵ Por intermedio de él conoció a Alicia Cazzaniga (primero novia de Baliero y luego esposa de Bullrich) y a la compañera de mesa y amiga Nelly Ruvira (quien poco después se casaría con el ingeniero Guido Di Tella). La mayor parte de aquel grupo formó, hacia 1948, la Organización de Arquitectura Moderna (OAM).⁶ La tía de Baliero, Graciela,

tenía una relación con Pedro Henríquez Ureña, el conocido polígrafo dominicano que residió muchos años [en Buenos Aires] exiliado y que acababa de morir.⁷ También era muy amiga de Cora [Rato] y Manuel Sadosky, matemáticos que en 1948 regresaron de Francia a Buenos Aires, habiendo sido él secretario de cultura del Partido Comunista hasta su expulsión en 1946.⁸

Sadosky «me sugirió la lectura de [Antonio] Gramsci y la traducción de *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*.

5. Francisco Bullrich, «OAM. Un relato» (sf. ca 2007). Manuscrito inédito. Archivo Francisco Bullrich. Universidad Torcuato Di Tella (en adelante, AFB-UTDT).

6. Sobre OAM ver en especial Jorge Francisco Liernur, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2001).

7. Pedro Henríquez Ureña murió en Buenos Aires en 1946. Su hija Sonia se casó con el pintor Alfredo Hlito.

8. Bullrich, «OAM».

Cosa que comencé pero no pude concluir».⁹ Esta breve trama ilustra apenas la riqueza cultural e intelectual que rodeaba a este conjunto de jóvenes, además del propio mundo familiar de Bullrich.¹⁰

En esos años formó parte del Centro de Estudiantes de Arquitectura (CEA) y se ocupó de la edición de dos boletines. En 1948, mientras realizaba una práctica en el atelier de Amancio Williams, Bullrich le mostró al maestro el impreso del primer número que él mismo había realizado. Williams no prestó atención al contenido, sino al diseño gráfico, y le recomendó visitar a Maldonado, ocasión por la que lo conoció. El segundo boletín, ya con diseño de Maldonado, contó con un editorial (sin firma, pero escrito por Bullrich de común acuerdo) que criticaba al arquitecto del poder, Alejandro Bustillo, bajo el título «Un arquitecto en berlina», tildándolo de retrógrado por preferir los órdenes clásicos. Promovían desde esas líneas, en cambio, a «creadores» como Le Corbusier, Walter Gropius, Van der Rohe, Marcel Breuer, Alvar Aalto y Richard Neutra.¹¹ La anécdota marca desde el inicio dos aspectos clave de la trayectoria de Bullrich: el interés por las dimensiones estéticas y políticas del arte y el ejercicio de la crítica. Eran los años del primer gobierno de Perón. Grandes obras públicas estaban en marcha en todo el país. En el ámbito cultural y educativo se iniciaba la construcción del megaproyecto de la Ciudad Universitaria de Tucumán mientras, por ejemplo, en Buenos Aires se impulsaba el EPBA (Estudio para el Plan para Buenos Aires). En este clima vinieron al país Enrico Tedeschi (1948), quien se quedó, Ernesto Rogers (1947-1948), Pier Luigi Nervi (1950) y Bruno Zevi (1951).

Sin embargo, los jóvenes de OAM estaban en una sintonía desplazada respecto de los discursos de los italianos. En el manuscrito de una clase titulada «Acerca de la evolución histórica del espacio en arquitectura. 1951»,¹² Bullrich iba desde las cavernas prehistóricas hasta la arquitectura contemporánea aplicando las clasificaciones de Moholy-Nagy tomadas de *The New Vision*. El comienzo desbordaba arrogancia juvenil: «La obra de Geoffrey Scott, *La arquitectura del Humanismo*, es el primer ensayo crítico-arquitectónico que exalta el carácter esencial y definidor del espacio –del vacío a la configuración arquitectónica». Wright y Van der Rohe eran, según Bullrich, los primeros arquitectos que en sus escritos reconocían el hecho espacial y

9. Adagio y Shmidt, «Dos horas con Francisco Bullrich».

10. Ver Jorge Francisco Liernur y Claudia Shmidt, «Adiós a un teórico y crítico brillante», *ARQ Clarín* (23 de agosto 2011).

11. «Un arquitecto en berlina», *Boletín del CEA*.

12. Francisco Bullrich, «Acerca de la evolución histórica del espacio en arquitectura. 1951» (Manuscrito mecanografiado inédito. AFB-UTDT). Esta clase posiblemente haya formado parte de un ciclo organizado por el grupo OAM como actividad reactiva a las ideas y la visita de Zevi. Eran dictadas en el edificio de la calle Alsina 671, donde funcionaban algunas dependencias de la Facultad de Arquitectura, entre ellas, el Instituto de Arte Americano. Agradezco el dato a Ana Cravino.

la necesidad de superar la concepción volumétrica en la ideación de las obras arquitectónicas –y digo volumétrica y no escultórica pues en estos años los constructivistas han superado en el dominio escultórico la concepción de la imagen volumen-masa y se han lanzado a la creación de esculturas cinéticas-espaciales que generan volúmenes virtuales no corpóreos.

En busca de una metodología básica se dedicó aquí a desplegar el «esquema Moholineano», que si bien era a su juicio «un tanto unilateral y hasta se podría decir abstracto», tenía «un gran valor pedagógico introductorio».

La clase partía de la enunciación de los ocho puntos de Moholy-Nagy¹³ y se desarrollaba a través de una exposición de ejemplos ilustrados con *slides*. Se distanciaba de la cerrada acepción zeviana de que la arquitectura es sólo espacio interior. El conciso repaso de los principales edificios históricos lo llevaba, por ejemplo, a subrayar –citando a Oswald Spengler en *La decadencia de Occidente*– que «el número antiguo no es el pensamiento de relaciones espaciales sino de unidades tangibles, limitadas para los ojos del cuerpo». Recién en el Erecteion se encontraba el inicio de un «tratamiento espacial de interpenetración» que se asentará definitivamente en Roma. En relación con la arquitectura del cristianismo, nuevamente citaba a Spengler: «[...] la representación de los números irracionales o, como decimos nosotros, fracciones decimales infinitas, ha sido siempre irrealizable para el espíritu del mundo antiguo». Aunque el punto máximo de la interpenetración se daba entre los siglos XVI y XVII: «[...] la espacialidad barroca es, en realidad, la antítesis de la concepción numérica y espacial del mundo griego». Bullrich disponía así la antesala de la arquitectura contemporánea articulando esta larga antigüedad con el quiebre producido con la Revolución Francesa. Decía con Moholy-Nagy que para la «reunión del exterior y del interior» fue necesaria una nueva conciencia que redujera contradicciones: lo que había que comprender era el espacio hueco y no la forma llena. Y creía que una organización social más mancomunada, interrelacionada e internacional había hecho nacer en el hombre un mayor deseo de entrelazamiento social, haciendo posible integrar más estrechamente el interior con el exterior social y natural: «el hierro, el hormigón y el vi-

13. Traducido literalmente de László Moholy-Nagy, *The New Vision* (New York: Wittenborn, 1946). Así lo punteaba Bullrich: «1) Cuerpos unicelulares cerrados (varios); 2) Cuerpos unicelulares con un lado abierto; 3) Aparición de las estructuras triliticas; 4) Cuerpos multicelulares que se extienden horizontal y luego verticalmente tratados en forma compacta y cerrada; 5) Células inter-penetradas; arcos, bóvedas, cúpulas, verticalidad; (6) Perforación de lo más general en forma horizontal –interrelación del espacio exterior e interior (Wright); 7) Lo mismo pero realizándose además la perforación en el sentido vertical; 8) Los distintos espacios superpuestos son diferentes y células espaciales se suspenden desde el techo».

drio posibilitaron técnicamente este ideal en cierta medida». Compartía la preocupación del propio Moholy-Nagy respecto del problema que acarreaban los grandes paños de vidrio al producir reflejos, constituyendo un límite para la interpenetración. Concluía con dos ejemplos, la casa suspendida de Paul Nelson (1936) y la fábrica Van Nelle en Róterdam (1925), de Brinkman & Van der Vlugt, y advertía que «son llamados urgentes para resolver esta contradicción entre la técnica contemporánea y el pensamiento teórico contemporáneo que se aventura más allá de los estrechos límites actuales».

En diciembre de ese mismo año, 1951, salía el primer número de *Nueva Visión. Revista de cultura visual*, emprendida con integrantes de OAM y otros protagonistas del ambiente artístico e intelectual. La figura más fuerte era la de Maldonado, en particular, por el liderazgo que ejercía en términos teóricos en torno al arte concreto y al invencionismo, así como por las innovaciones por él introducidas mediante el diseño gráfico. En aquel primer número, su artículo resonaba como una arenga de refundación: «tenemos que superar de una vez por todas la contradicción todavía flagrante entre nuestro modo de inventar el arte y nuestro modo de explicarlo».¹⁴ Enfrentando todas las críticas recibidas, reclamando un lugar en la cultura, pues había sido tildado de no-arte, Maldonado alineaba a los concretos en la genealogía original a partir de la formulación fundante «acuñada en 1930 por el holandés Theo van Doesburg, utilizada por Max Bill en sus primeros escritos en 1936, por [Jean] Arp [y] por [Vasili] Kandinsky en 1938». Ponía sobre la mesa, una vez más, la cita definitoria de Van Doesburg: «una mujer, un árbol, una vaca, son concretos en su estado natural, pero en su estado de pintura son abstractos, ilusorios, vagos, especulativos, mientras que un plano es un plano, una línea es una línea; nada más ni nada menos».

Ahora bien, varios de los jóvenes de OAM aún eran estudiantes. Bullrich se graduaría al año siguiente, en 1952, Baliero en 1953 y Carlos Méndez Mosquera, el secretario de la revista, en 1954. Ese primer número ya acusaba recibo, sin embargo, de una preocupación candente en ellos: la relación entre el discurso vinculado al arte concreto proveniente de los artistas plásticos y la arquitectura sin más. Es decir, si era realizable el «propósito ambicioso en un dominio limitado», el de propiciar la síntesis de

14. Tomás Maldonado, «Actualidad y porvenir del arte concreto», *Nueva Visión*, n° 1 (1951): 5.

todas las artes en un sentido de objetividad y funcionalidad, como rezaba el editorial. Parte de la diferencia estaba en la noción de espacio. ¿Puede construirse un «espacio concreto»? ¿Se trataría de una contradicción en sus propios términos? ¿O simplemente era «indecible», como no hacía tanto tiempo había admitido Le Corbusier, parafraseando a Ludwig Wittgenstein, en un artículo en el que corregía su propia primera visión negativa del cubismo para reivindicar la integración de las artes a través del espacio: «[...] no hay, creo yo, obra de arte sin una profundidad inasible, sin arrancamiento de su punto de apoyo. El arte es ciencia espacial por excelencia»?¹⁵

En aquel primer número de *Nueva Visión*, fue César Janello quien planteó el tema. En «Pintura, escultura, arquitectura» postulaba que la pintura era la «articulación estética de “espacios” bidimensionales coloreados [...] no hay superficie que no se “tridimensionalice” al yuxtaponer en ella dos colores. Este es uno de los problemas del arte concreto». La escultura era la «articulación estética de espacios tridimensionales». Por lo tanto, «pintura, escultura y “construcción habitable” son tres partes de una sola unidad. El resultado puede ser la arquitectura». La ilustración del proyecto para el pabellón suizo de la exposición de Nueva York de Max Bill daba cuenta del problema.

En Bullrich, la importancia de esta relación aparece en las primeras obras. Con Juan Manuel Borthagaray, de OAM, hicieron los Talleres Metalúrgicos EMSI en San Isidro (provincia de Buenos Aires) en 1952, y en 1953 construyó el pabellón para la empresa textil Dandolo & Primi en la Feria de las Américas, en Mendoza. La casi literalidad de la articulación entre las ideas de Moholy-Nagy –respecto de la interpenetración espacial en sus múltiples gradaciones– y la preocupación que tenían respecto de la arquitectura industrial anuncian el dilema entre lo abstracto y lo concreto, representación o construcción.¹⁶ En enero de 1954, Bullrich visitó la Segunda Bienal de San Pablo (con Alicia Cazzaniga, Horacio Baliero y Carmen Córdoba) y recibió el impacto directo, fundamentalmente, de la obra de Bill. Pero al volver, su desazón por la situación que se vivía en Argentina lo decidió a emprender un viaje a Europa en junio. Durante ese recorrido conoció en Londres a Nikolaus Pevsner¹⁷ y desde setiembre a junio del año siguiente cursó sus estudios en

15. Elaborado en setiembre de 1945, apenas terminada la Segunda Guerra Mundial, apareció en un número especial de *L'Architecture d'Aujourd'hui* de enero de 1946. Fue traducido y publicado como Le Corbusier, «El espacio indecible», *Revista de Arquitectura*, n° 321 (setiembre 1947): 317–327. Cfr. Claudia Shmidt, «De la práctica a la teoría. Espacio y arquitectura moderna antes del “espacialismo”». Argentina 1908–1947», en *Arquitectura: teorías y proyecto. 1901–1962. Argentina, Brasil, Chile, Uruguay*, eds. Noemí Adagio, Luis Müller, Claudia Shmidt (Rosario: Universidad Nacional de Rosario, digital 2009).

16. Jorge Francisco Liernur, «Aporías de OAM. Segmentos del debate sobre técnica y sociedad en la cultura arquitectónica de vanguardia en la Argentina. 1945–1963», *Coloquio «La Biblioteca de la Arquitectura Moderna»* (Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2009), mimeo.

17. Claudia Shmidt, «A propósito de la “Posdata americana” de Pevsner», *Block* n° 8 (marzo 2011): 42–47.

la Hochschule für Gestaltung, en Ulm, invitado por Maldonado. El regreso se produjo cuando recibió la noticia de la caída del gobierno de Perón y la liberación de su hermano, que había sido un preso político.

En Rosario

Los gobiernos sucesivos –algunos *de facto* y otros elegidos bajo democracias débiles, con proscripciones– promovieron la apertura hacia los mercados internacionales y las políticas desarrollistas. Se ponía en juego un debate por la industrialización y el lugar que debían ocupar el arte, la técnica, los profesionales y las inversiones de capitales extranjeros. En una coyuntura tensa, tanto por el peso de los militares como por la división social que implicaba la proscripción del peronismo, se dio un impulso inédito a la reforma integral de la educación en todos sus niveles. El ámbito universitario se destacó especialmente,¹⁸ y, en el caso de la arquitectura, las principales escuelas cambiaron sus planes de estudio.

A fines de 1955, en medio de la convulsión inicial por el abrupto desenlace del gobierno anterior y la irrupción de la llamada «Revolución Libertadora», Bullrich se encontraba nuevamente en Buenos Aires. Poco después, a comienzos de 1956 Jorge Ferrari Hardoy lo invitó a formar parte de la transformación de la Escuela de Arquitectura de la Universidad del Litoral, con sede en Rosario, de la que Bullrich sería director entre 1958 y 1959 y profesor hasta 1965. Se trató de un emprendimiento promovido por los estudiantes quienes, nucleados en el Centro de Estudiantes de la Facultad de Ciencias Matemáticas, convocaron a Hardoy a hacerse cargo de la reestructuración y organización de una escuela de arquitectura independiente.¹⁹

La clave estaba en el acento técnico y constructivo del aprendizaje y del proyecto y en la vinculación más directa con «el marco socio-económico en el que se insertaba». Recordaba Borthagaray que «[Atilio] Gallo era el que traía la nueva estructura. Era un creador auténtico. Podía pensar estructuras de manera fresca».²⁰ El aporte de Bullrich en esta experiencia colectiva se verifica en la puesta en práctica de programas tomados del modelo conocido durante su posgrado en Ulm. El nuevo plan de estudios contemplaba

18. Pablo Buchbinder, *Historia de las Universidades Argentinas* (Buenos Aires: Sudamericana, 2005).

19. Francisco Bullrich, «Reseña de la actividad de la escuela de arquitectura y planeamiento en el período 1956-1958» (sf. ca. 1959). Manuscrito mecanografiado inédito. AFB-UTDT.

20. Entrevista de la autora a Juan Manuel Borthagaray, en Buenos Aires, el 23 de agosto de 2011.

la supresión de «Teoría de la Arquitectura», por considerar su dictado oscuro y antipedagógico. Esos conocimientos debían impartirse directamente en los cursos de Arquitectura. Se dejó de lado la tradicional asignatura «Plástica» y junto a Méndez Mosquera (quien la dictaba al mismo tiempo en Rosario y en Buenos Aires) crearon «Visión». Decía Bullrich que los «antecedentes más lejanos deben buscarse en el Grundlehre creado por Albers y Moholy en el viejo Bauhaus y tendrían por función la de promover en el alumno la capacidad para analizar los fenómenos visuales y las cualidades de los materiales». La otra transformación significativa fue la reducción de los cursos de historia a dos: el primero estaba dedicado exclusivamente a la historia de la arquitectura «moderna», cuyos contenidos debían estar a tono con los aportes de la crítica contemporánea de la arquitectura; el segundo fue «Integración cultural», que debía situar al alumno con claridad frente a la problemática cultural de su tiempo. En este clima de ideas, creó y fundó en 1957 el Instituto Interuniversitario de Especialización en Historia de la Arquitectura (IIDEHA) para la formación de profesores, con sede en la Universidad Católica de Córdoba.²¹

En los artículos que publicó durante ese lapso, de intensa participación en Rosario, se ve la importancia que Bullrich adjudicaba a la relación entre lo abstracto y lo concreto en las aplicaciones directas profesionales y la historia como herramienta crítica. En sus cursos dedicaba varias clases a la pintura moderna, presentando por medio de las vanguardias el amplio arco que abarcaba desde el realismo y la abstracción hasta el concretismo, no con afán cronológico sino «conceptual espacial»: para entender la arquitectura hay que conocer la pintura, sostenía.²² En «Algunos problemas del diseño» (1957), al criticar el «formalismo convencional» del *American design*, afirmaba que Moholy-Nagy fue quien mejor analizó la situación contemporánea del diseño en Estados Unidos. Pero lo importante era la necesidad de crear nuevas condiciones históricas de producción para el desarrollo del principio de «unidad de forma, función y técnica». Cinco notas al pie, con la sola mención de los autores, muestran la matriz fundante de su pensamiento: Karl Marx, Max Bill, László Moholy-Nagy, Antonio Gramsci y Tomás Maldonado.²³

En «Arte y sociedad» (1959) cuestionaba la idea del artista como *expresión de la sociedad*. A cambio, proponía pensar a la inversa:

21. AA VV, *Historia de la arquitectura en la Argentina. Reflexiones de medio siglo. 1957-2007*. IIDEHA (Tucumán: Cedodal, 2007).

22. Más tarde sus cursos se editaron como apuntes de clase en copias mimeográficas.

23. Francisco Bullrich, «Algunos problemas del diseño», *Nueva Visión*, n° 9 (1957): 20-23. Respecto del debate entre lo abstracto y lo concreto desde las variantes del marxismo en este contexto, ver Alejandro Crispiani, *Objetos para transformar el mundo* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2010).

24. Gaëtan Picon era el flamante *Directeur Général des Arts et des Lettres*, nombrado por André Malraux, ministro de Cultura de Charles de Gaulle en Francia. Poco antes había publicado la compilación Gaëtan Picon, *Panorama des idées contemporaines* (Paris: Gallimard, 1957).

cómo el arte da contenido a la época. Retomando las ideas de Gaëtan Picon²⁴ y en contra de Henri Lefebvre, «sostenedor del marxismo vulgar», Bullrich reivindicaba una crítica que pudiera mostrar

de qué manera el arte nos propone imágenes cuya significación tiende a modificar modos de acción de la humanidad, es decir de qué manera modifica la *naturaleza humana*. El arte es fundamentalmente trabajo, humano; el trabajo no produce meramente objetos que el hombre usa indiferentemente –neutralmente–, produce por encima de todo el mundo humano, la *naturaleza humana*. Marx ha expuesto esto con suma claridad; *la historia no es otra cosa que la producción del hombre por el trabajo humano*, es la modificación de su naturaleza a través del trabajo.²⁵

A estas postulaciones teóricas se le sumará una preocupación explícita y creciente respecto de la industria de la construcción, en el sentido del equilibrio entre la mano de obra de oficio y de aplicación *in situ* y la prefabricación.²⁶ En «Contribución de la arquitectura al mundo actual» (1961) decía: «Nuestra época tiene ya su expresión arquitectónica definida, un mundo de símbolos significativos puros y geométricos que atestiguan e invitan a recorrer la experiencia vital de nuestra cultura en cuyos confines se gestan los viajes interplanetarios y las concepciones del nuevo humanismo». Al final advertía que

25. Francisco Bullrich, «Arte y sociedad», *Nuestra Arquitectura* n° 352 (marzo 1959): 17–24.

26. El tema es retomado en sus siguientes libros y en «Comentarios sobre el concurso Peugeot», *Summa* n° 1 (abril 1963): 93–95; «Arquitectura industrial argentina», *Summa* n° 5 (julio 1966): 23–24; «Arte-Vivienda-Hábitat», *Summa* n° 9 (agosto 1967): 79–81.

27. Francisco Bullrich, «Contribución de la arquitectura al mundo actual», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, n° 2 (V Época, Año VI, 1961): 289–296.

Brasilia y Chandigarh son los dos nuevos ensayos de pasar del remiendo y del diseño de avenidas a lo Haussmann, a la configuración de un *hábitat* integral. Debemos aceptar que la limitación de conocimientos y de experiencia ha conducido a cometer errores de importancia, pero no se debe olvidar que en un mundo sometido al temor abren un camino de esperanza, por su significado y trascendencia.²⁷

Si antes de Ulm el espacio parecía pasar hacia una condición «concreta», como afirmaba Janello, y la arquitectura debía tender hacia una «construcción habitable», su experiencia en Rosario atraviesa un desplazamiento hacia la aceptación de una abstracción, si bien claramente no naturalista, que muestra ya una distancia de la radicalidad de Maldonado o Bill. Abierto, en cambio, hacia los «símbolos significativos puros y geométricos»,

lo abstracto y lo concreto parecen articularse en un norte que trasciende la difícil meta de una «integración de las artes».

Cabe, a esta altura, preguntarse, entonces, para alguien que hasta aquí observaba directamente «el mundo», ¿cuándo se interpuso el carácter particular en la mirada de Bullrich? ¿Por qué fue reenfocando su concentración hacia Argentina y hacia América Latina? ¿Cuál sería el nuevo lugar de la Historia? Impulsado por sus colegas de OAM, en 1960 comenzaba a preparar el libro sobre arquitectura argentina que publicaría Nueva Visión en 1963.²⁸ Es importante entenderlo como un trabajo de consenso colectivo y lejos del formato del manifiesto. El subtítulo, *Panorama de la arquitectura argentina 1950-1963*, era explícito. El problema estaba en los adjetivos del título: *Arquitectura argentina contemporánea*. «¿Existe una arquitectura argentina?», se preguntaba en el primer número de *Summa*.²⁹ Para ello la cotejaba con la de otros países latinoamericanos. Además, la arquitectura que hasta ese momento se naturalizaba como «moderna» pasaba a ser «contemporánea», descentrada del enfoque estilístico, orientada hacia otra dimensión.

Bullrich comenzó a preparar ese libro apenas dejó la gestión en el Litoral. Se ocupaba de curar la colección Estética con Alfredo Hlito, en pleno auge de la editorial Nueva Visión.³⁰ A mediados de 1961 se difundió el llamado a concurso para la Biblioteca Nacional, y junto con Cazzaniga invitaron a Clorindo Testa, quien hacía pocos meses había ganado con la oficina de Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini (SEPRA) el concurso cerrado para el Banco de Londres. En 1962 obtuvieron el primer premio.

Es en ese clima en el que construye el canon de la arquitectura argentina. «Una cierta sequedad y parquedad expresiva que rehúye lo espectacular y busca el equilibrio sin entregarse al puro espontaneísmo, parecería ser el sello que distingue a lo mejor de lo que se produce entre nosotros». Esta definición le permitía albergar bajo un mismo paraguas el fenómeno que más tarde se dio en llamar de las «casas blancas». En 1959 se había inaugurado la Iglesia de Fátima, una arquitectura que, según Bullrich, pretendía encontrar un camino por medio de la «humildad», opuesto al de Testa, que era «brutalista» en el sentido corbusierano, audaz e imaginativo. Sin embargo, Bullrich abrazó las dos líneas en su propia arquitectura: en sociedad con Testa, hacía esa arquitectura de «vigor plástico»; sin él y con Cazzaniga, en cambio, transitó

28. Francisco Bullrich, *Arquitectura argentina contemporánea* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1963).

29. Francisco Bullrich, «Arquitectura argentina, hoy», *Summa* n° 1 (abril 1963): 55. Reseña con el libro aún en prensa.

30. Verónica Devalle, *La travesía de la forma* (Buenos Aires: Paidós, 2009).

las «casas blancas». Pero estas no «pretendían humildad» o renunciar a la tecnología (y, por lo tanto, «renunciar al programa de una arquitectura progresista»), sino «reconsiderar el problema tecnológico en el contexto de las realidades nacionales».³¹ Se separaba tajantemente de la versión vernacular (hay que recordar que la exposición de Bernard Rudofsky *Architecture without architects*, en el MoMA, sería entre noviembre de 1964 y febrero de 1965). Por otra parte, debido a la publicación de este libro, la editorial Sudamericana le encargó preparar uno sobre arquitectura latinoamericana contemporánea, lo que le permitió tempranamente comenzar a viajar primero por Chile y por México.³²

Para alguien que tenía expectativas en Brasilia —aun conociendo las tempranas reacciones de Max Bill— y Chandigarh, sin duda el impacto de la Revolución Cubana y la contrariedad que producía la promesa desarrollista con la realidad tercermundista ampliaban la pregunta a una dimensión política. Para Bullrich, el eje se tensa en torno al parámetro de la industrialización. Ese tránsito entre el «mundo», la «Argentina» e, inmediatamente, «América Latina» lo mantendrá atento aunque cada vez más escéptico. Tal vez el hecho definitivo de la salida de la revista *Summa* con proyección latinoamericana lo recentra inevitablemente. El editorial-manifiesto lo compromete con una construcción cultural inicial que pueda poner en consideración el problema de la tecnología y el diseño, y lo involucra con «un grupo de técnicos que construyen un mundo futuro»: y ese grupo estaba en América Latina.³³

31. Francisco Bullrich, «La arquitectura moderna», en José Luis Romero y Luis Alberto Romero, *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos* (Buenos Aires: abril 1983), 473.

32. Finalmente resultó ser Francisco Bullrich, *Arquitectura latinoamericana 1930/1970* (Buenos Aires: Sudamericana, 1969).

33. Carlos Méndez Mosquera, «Introducción», *Summa* n° 1, abril (1963): 11.

34. Adagio y Shmidt, C. «Dos horas con Francisco Bullrich a sus 81 años», *op. cit.*, 357.

Después de New Haven

En 1965, Vincent Scully, invitado a la Argentina desde el IIDEHA, introdujo un punto de inflexión. Impactado por la figura de Bullrich y secundado por las recomendaciones de Richard Morse y Jorge Enrique Hardoy, lo convoca a dictar un seminario en su universidad. La estadía de Bullrich en Yale se extendió entre agosto de 1966 y enero de 1967: «Una editorial de Nueva York se enteró que estaba allí y me pidió que escribiera *New Directions in Latin American Architecture*».³⁴ Las extensas notas de sus clases preparadas en inglés fueron la base del manuscrito del libro que salió en enero de 1969, casi en simultáneo con la edición de Blume en español

—que se mandó traducir—. El libro formó parte de una colección coordinada por Udo Kultermann y publicada por George Braziller.³⁵

En el prólogo, firmado en diciembre de 1968, Bullrich explica los criterios adoptados ante el encargo de un libro de extensión limitada. Optó por presentar a los arquitectos y sus obras, no en función de su nacionalidad, sino en relación con los problemas que debían afrontarse en ese momento en «esta área del mundo». De todos modos, «los caracteres nacionales son importantes y no deberían ser totalmente sacrificados».

Pero el índice del libro trasluce la dificultad —¿imposibilidad?— de conformar una unidad. América Latina tiene grandes diferencias entre países, admitía, y lo que parece haber intentado con bastante acierto es buscar ejes culturales no necesariamente geográficos. Tal vez porque aquellas ideas construidas por buena parte del colectivo que integró OAM al inicio, luego Nueva Visión, Infinito y la revista *Summa*, entendían, en efecto, otra cosa por América Latina: tal vez aquello que Max Bill «no podía ver».³⁶ Los largos párrafos —más que capítulos— mixturán criterios diversos. La introducción, «Pasado y presente», lleva el mismo título del primer capítulo del *Esquema de la arquitectura europea* de Pevsner (en cuya última revisión en español Bullrich estaba trabajando al mismo tiempo) y confirma el rol de la historia en la crítica contemporánea. Continúa con tres apartados dedicados a Brasil, México y Argentina. Luego, «Utopía urbana y realidad» lo consagra críticamente a Brasilia advirtiendo los peligros de las nacientes «*shanty towns*» como la amenaza de las ciudades de la región, contraponiendo como buenos resultados los conjuntos de vivienda social en Caracas realizados por Villanueva, y, en Santiago de Chile, el barrio Diego Portales. El siguiente tramo se titula «Townscape architecture», en alusión directa al término acuñado por Gordon Cullen y Kevin Lynch, ligados a las políticas de renovación urbana en la Inglaterra de la segunda posguerra.³⁷ En la presentación del edificio para el Banco de Londres y América del Sud en Buenos Aires, es tajante:

Le Corbusier nunca aceptó la calle. Testa y sus asociados intentaron preservarla como una experiencia urbana cotidiana. La calle es, después de todo, un espacio longitudinal creado por edificios. Se destruye cuando se comienza a articular su espacio longitudinal con plazas abiertas transversales.³⁸

35. Bullrich, Francisco, *New Directions in Latin American Architecture* (New York: George Braziller, 1969).

36. Ver acápite.

37. Clément Orillard, «Tracing Urban Design's. "Townscape" origins: Some Relationships between a British Editorial Policy and an American Academic Field in the 1950s», *Urban History*, 2, vol. 36 (2009).

38. Bullrich, *New Directions*, 49.

Finaliza con «Tecnología y arquitectura». Aquí pone el acento en la forma y la estructura –anticipando el registro tectónico que mucho más tarde otros, no él, derivarán en el «carácter latinoamericano»– con obras de distintas materialidades (el ladrillo con la plasticidad de Eladio Dieste en Uruguay; las experiencias en *curtain wall* de Enrique de la Mora y las cáscaras de hormigón armado de Félix Candela, ambos en México; las bóvedas y cúpulas en estructuras mixtas de Ricardo Porro en Cuba; los plegados de Claudio Caveri en Argentina, entre muchas otras). Las páginas especialmente dedicadas a Villanueva son el paso obligado si se quiere marcar los «nuevos caminos» que deberían transitar las arquitecturas latinoamericanas. Una sección dedicada a cierta extrañeza que provoca la arquitectura monumental para concluir con los interrogantes que se les presentan a las «nuevas generaciones», en los cuales siempre debe figurar el pasado. A pesar de su especificidad, «la arquitectura latinoamericana es parte de la arquitectura mundial. Prueba de ello es que los arquitectos al sur del Río Grande han intercambiado ideas con arquitectos de otros continentes...».³⁹ Como si resonara una tardía respuesta a Henry-Russell Hitchcock.⁴⁰

Bullrich lograba romper y rearmar un canon latinoamericano compuesto ahora no sólo de figuras y obras, sino de temas y problemas. Desprendido de la presión de la búsqueda del *Zeitgeist*, en cambio, está más atento al pasado en términos de tradiciones culturales que, lejos de la nostalgia o de la confirmación de la existencia de caracteres particulares, pudieran propiciar la «invención» en condiciones de posibilidad técnica de acuerdo al sitio. Si alguna parte de *New Directions...* puede atribuirse a su reciente adscripción a las ideas de Robert Venturi, con quien compartió muchos encuentros junto a sus respectivas esposas durante su estadía en Estados Unidos –recordemos que *Complexity and Contradiction in Architecture* acababa de salir publicado por el MoMA en 1966–, subyace en la agudeza de los análisis de las obras y de los enfoques culturales aquella raíz teórica dentro de las ideas del arte concreto. Sólo que ese concretismo es posible ahora, no en la oposición, sino en su reunión –aunque sea contradictoria– con la abstracción. Estos tres momentos –antes de Ulm, en Rosario y después de New Haven– permiten señalar que, para Francisco Bullrich, la historia de la arquitectura toda es, sin dudas, contemporánea.

39. Bullrich, *New Directions*, 117.

40. En alusión al comienzo de la introducción del libro de la exposición del MoMA, Hitchcock, Henry Russel, *Latin American Architecture Since 1945* (New York: The Museum of Modern Art, 1954).