

Universidad Torcuato Di Tella

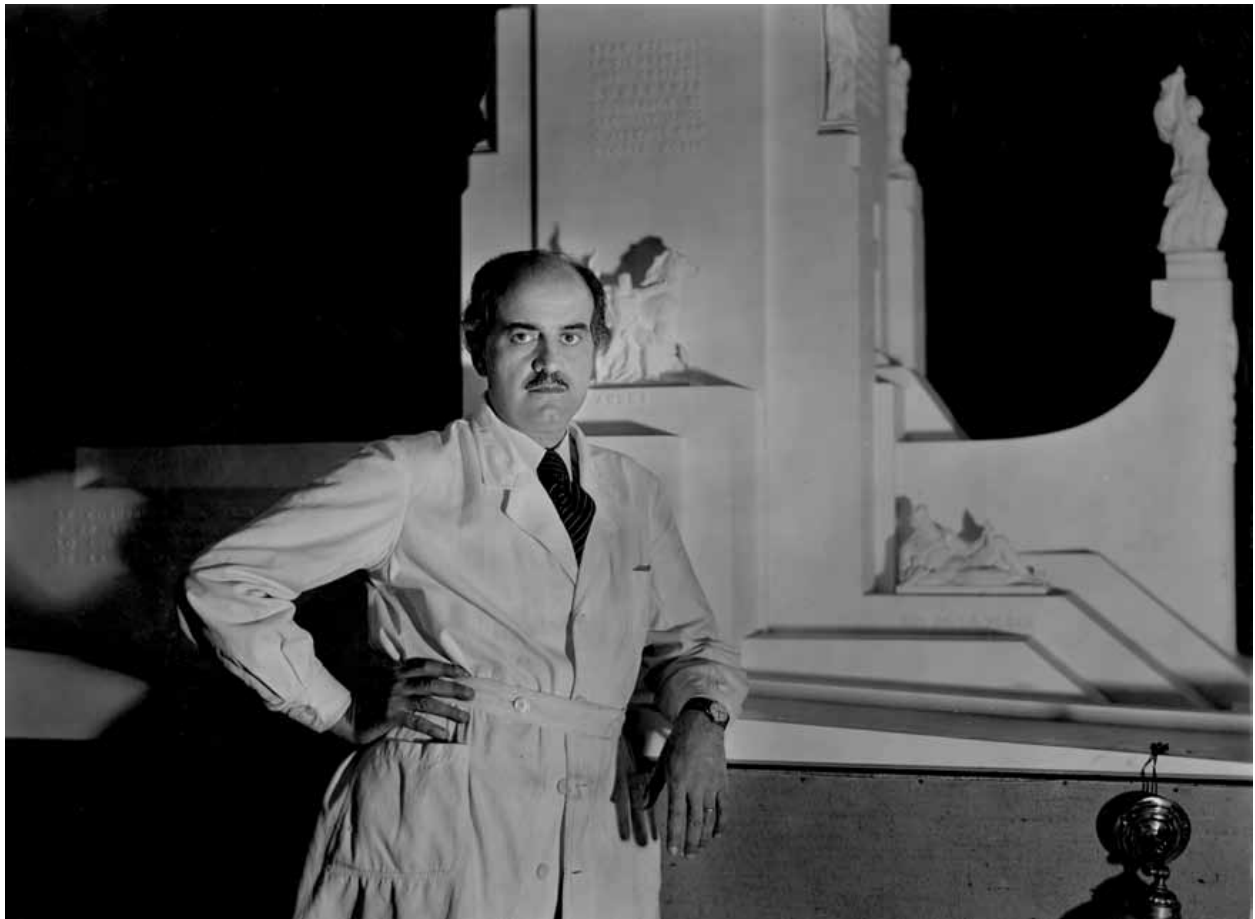
Primeras Jornadas de Historia y Cultura de la Arquitectura y la ciudad

Grandes obras de la arquitectura en la Argentina (1910-1980)

12 al 14 octubre 2011

## **Monumento a la Bandera en Rosario. Síntesis de búsquedas excéntricas en la modernidad argentina<sup>1</sup>**

Ana María Rigotti (CURDIUR - CONICET)



El Monumento a la Bandera (concurso 1940, construcción 1943/1957) es un edificio emblemático no sólo de la ciudad de Rosario, sino pretendidamente de la Nación. También lo es de un momento singular en la arquitectura moderna en Argentina donde se entrecruzaban la voluntad de seguir el ritmo de los debates contemporáneos, sintetizado en el *rappel a l'ordre* de

---

<sup>1</sup> Publicado en *Actas de las Primeras Jornadas de Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad: Grandes obras de la arquitectura en la Argentina (1910-1980). Historia, estética y teorías de la arquitectura*, Buenos Aires, UTDT, 2011 (30/39)

Jean Cocteau, la certeza de estar frente a nuevo fenómeno de masas y los reclamos de una declinación monumental, todo esto atravesado por la pretensión de una acepción nacional y/o americana del arte. A pesar de su relevancia icónica y su extendido reconocimiento, ha sido poco estimado por la historiografía y la crítica, seguramente por su asimilación al monumentalismo de los años 30, particularmente al *stile littorio*, tan despreciado por una asociación lineal con los regímenes totalitarios.

El monumento es fruto del cuarto intento de dar a la ciudad de Rosario -nueva, crecida al impulso de la Constitución de 1853 y la conquista del mercado mundial de cereales- un lugar en la historia nacional como sede de la temprana, incluso atrevida, creación de la Bandera por Manuel Belgrano en febrero de 1812.<sup>2</sup>

Se trata del insólito montaje de un rascacielos, una capilla de indios, una fuente, un teatro griego y un propileo- en una resolución que pretendía lograr la condición de “monumento nunca visto”, superando viejos y probados tipos históricos ensayados y descartados en el concurso previo de 1928.

En la sucesión de construcciones y proyectos, resulta claro el desplazamiento de la voluntad de una composición escultórica a una predominantemente arquitectónica: “el monumento a la Bandera sólo puede ser expresado vigorosa y plenamente por la arquitectura” dice Ramón Araya quien, como presidente del jurado en 1928, se entusiasma con la idea de un menhir de forma vertical y vigorosa para marcar indeleblemente un sitio donde algo grande sucedió.<sup>3</sup> Según el programa, debía proveer un escenario donde las tropas juraran la bandera, el mausoleo de Belgrano y un recinto donde atesorar las banderas comprometidas en hechos gloriosos de la Nación, descartando explícitamente toda connotación guerrera. A esto supo responder el proyecto reconfigurado y construido por Ángel Guido a través de una pieza que pretendió en su momento ser -sin tapujos- moderna, recogiendo sus propias indagaciones sobre una arquitectura

---

<sup>2</sup> El primer intento consistió en la construcción de una pirámide en la isla, en 1872, obra de Nicolás Grondona rápidamente arrasada por una creciente. Luego de un largo debate sobre la ubicación precisa de la batería donde se habría izado la bandera por primera vez, y por iniciativa local, el Congreso Nacional dispuso la construcción de un monumento de 18 m de altura como una de las celebraciones del Centenario, contratando directamente a Lola Mora en mayo de 1909. Más allá de las demoras para la entrega las piezas, en 1925 se rescinde el contrato atendiendo al pedido de la Comisión Municipal de Bellas Artes, cuyo presidente Juan B. Castagnino había manifestado su desacuerdo en forma concluyente en tanto “no constituye una obra de arte en la verdadera acepción de la palabra, sino un conglomerado de figuras de pésima concepción, no ejecutado por artistas sino por ineptos oficiales marmoleros”. En 1928, por impulso de una Comisión Popular se llamó a un concurso internacional para la construcción “del mayor monumento existente hasta el momento en el país”. La sustanciación, plena de conflictos por la presión de una ignota Sociedad de Artistas Argentinos para que no recayera en un extranjero, concluyó declarándolo desierto para desesperación de los locales. El concurso definitivo, a cargo de una nueva comisión local oficializada en junio de 1936, estableció la participación de al menos un arquitecto y un escultor, argentinos o nacionalizados. Entregado el 30 de junio de 1940, fue definido por un jurado de doce miembros, la mitad perteneciente a reparticiones nacionales, que por ocho votos a cuatro la adjudican al lema *Invicta*. Ver Noemí Adagio, “Una historia de ilusiones y prestaciones. Perspectivas encontradas en la prensa en torno al Concurso para el Monumento a la Bandera (1927-1928)” en *Primeras Jornadas de Estudio sobre Rosario y su región. Viejos problemas. Nuevas perspectivas*, Rosario, 2003, publicación digital. Raúl D’Amelio “Avatares de un monumento” en VV. AA. *Ciudad de Rosario*, Ed. Municipal de Rosario, 2010.

<sup>3</sup> Transcripción de los debates en *Edilicia* 8/9, año IV, agosto/septiembre 1940.

americana debida y respondiendo al mismo tiempo a una nostalgia de belleza edilicia y orden urbano esquivos hasta ese momento en nuestro país. Logró un hecho urbano capaz de albergar en sí ceremonias cívicas y de operar como mojón en abierto contrapunto con la masa banal, variada e informe de las construcciones de la ciudad, imponiéndose en el *skyline* del frente representativo sobre la ancha ribera del Paraná, incluso frente a la gran dimensión ingenieril de las infraestructuras portuarias. Se destaca así, limpiamente, de la propuesta de los otros concursantes: el obelisco del segundo premio, la columnata sobre amplias escalinatas de Mario Roberto Álvarez, la placa y templo períptero de Ermete De Lorenzi.

El proyecto ganador estaba firmado también por Alejandro Bustillo, en ese momento concentrado en el inicio de las obras de la sede central del Banco de la Nación, con sus amigos los escultores Alfredo Bigatti y José Fioravanti. Bustillo se lo atribuye en una entrevista con su biógrafa Martha Levisman, dando débiles argumentos a su retiro de la obra ya ganadora de lo que sería el mayor monumento jamás construido en el país y, en su género, pretendidamente del mundo.<sup>4</sup> La única justificación de la sociedad con Guido habría sido sus relaciones locales y la posibilidad que dirigiera luego su ejecución. Varios hechos contradicen esa versión. Guido no sólo transformó, en la maqueta y las tómporas presentadas finalmente al concurso, lo sugerido en los dibujos de Bustillo, aparentemente sin autorización. Suyo era el tema finalmente desarrollado -el rascacielos- de inquietante semejanzas con el obelisco propuesta por Francisco Gianotti en el concurso fallido de 1928. Pero un antecedente más importante es la prefiguración ajustada del monumento como rascacielos sobre la barranca en la maqueta del Plan Regulador de Rosario de 1935. Finalmente de Guido son los ajustes y correcciones finales en obra.<sup>5</sup>

No queremos entrar en una guerra de atribuciones. Acentuar el aporte definitivo de Guido nos permite desplazar el Monumento de las búsquedas de un clasicista confeso, contrariado por las demandas de la modernidad disciplinar en la que hace sólo algunas incursiones desde la matriz de principios universales -el edificio Volta Chade y su cúpula escalonada, único desliz americanista según Claudia Shmidt, sería el más pertinente- y cuya articulación en un pretendido estilo argentino sólo despierta interrogantes. Asignar a Guido el lugar central nos permite considerar el proyecto como el producto de más de quince años de indagación sistemática sobre la arquitectura moderna, descifrando distintos movimientos y expresiones en búsqueda de una declinación “genuinamente” americana que permitiera superar la mala enciclopedia cosmopolita y “decir nuestra palabra con el lenguaje nuevo”. Son las vueltas y revueltas de estas reflexiones de Guido al ritmo de sucesivas lecturas, exploraciones y viajes, indagaciones singulares y solitarias aunque profusamente difundidas en libros, congresos y conferencias en el país y el exterior, las que dan pleno sentido a esta obra enorme en dimensiones y eficacia formal y urbana, permitiéndonos postularla para un revisado canon de lo moderno en Argentina capaz de abrigar búsquedas plurales y apasionadas,

---

<sup>4</sup> Marthe Levisman, Bustillo. *Un proyecto de Arquitectura Nacional* (Buenos Aires, ARCA, 2007). Ver en especial Capítulo IV y “Epílogo” a cargo de Claudia Shmidt.

<sup>5</sup> A pedido de la Comisión se introducen modificaciones en detalles escultóricos y ornamentales, materiales, estatuarias y leyendas y los planos definitivos los presenta sólo Guido en diciembre de 1942.

## La historiografía del arte como brújula

Guido fue multifacético. No sólo reunía el título de arquitecto e ingeniero, que usaba respectivamente según la ocasión. Paralela a su actuación como arquitecto y urbanista, a su tarea como restaurador y sus veleidades literarias, tuvo una sostenida actuación como docente y dirigente universitario y, aún, como reconocido estudioso e investigador de la historia del arte, incluso arqueólogo, que le valió entre otras cosas la beca Guggenheim en 1931 y el doctorado honoris causa en Fine Arts de la Southern California University.

Consideraba que los tiempos de cambio obligaban a una actitud reflexiva, requerían de una teoría que fijara rumbos y estableciera orientaciones para ganar conciencia de la posibilidad de un camino.<sup>6</sup> Sólo se podía ser espontáneo en tiempos donde los criterios artísticos ya estaban consolidados. La cuestión era supeditarse al tipo de evolución estética que descubre la historia del arte -la nueva arquitectura no era sino “una cadencia nueva en el ritmo paciente e ineluctable de la evolución secular de las formas”- y comprender que aún los defensores más firmes de una revolución arquitectónica consideraban a la tradición y el paisaje como influencias poderosas. Por eso, para esta coyuntura clave en la que había que discernir una arquitectura moderna en registro americano, construyó con su verborragia y sus lecturas actualizadas un andamiaje que pretendía no tener fisuras.<sup>7</sup>

Había una historia del arte madura, de base indefectiblemente alemana, que había alcanzado a reunir forma y contenido en sintonía con la filosofía de la época -la comprensión (Dilthey), la intuición (Bergson) y la axiología (Scheller). Dejando atrás las fórmulas sociológicas y genético positivistas, permitía abordar una topografía de las formas enfatizando su autonomía, sintonizar empáticamente con las obras (*Einfühlung*) y reconocer la actitud anímica que las creó (*Kunstwollen*). La conjunción de los pares polares de Wölfflin con las implicancias “espirituales” de la tensión entre abstracción y empatía de Worringer lo autorizaban a una representación de la evolución de las formas análoga a la de los ciclos naturales, llevada al absurdo en gráficos de base estadística que al mismo tiempo usaba con fruición como urbanista “científico”.

Sobre este marco y a través de la información de libros y revistas, Guido discierne la emergencia de una nueva arquitectura con la iglesia en Steinhof de Otto Wagner (1900). Implicaba la vuelta, tras la explosión ecléctica pintoresca, a formas lineales, cerradas, tectónicas, con cualidades de superficie y claridad. De ella habrían derivado dos líneas. La que él llama expresionista y a la que adhiere, que incluye la serena unión de arquitectura y arte de Hofmann y Olbrich, el sentido dinámico del hormigón y el hierro traducido en formas plásticas casadas con la sensación de poder de Behrens, Bonatz, Taut y Tessenow en Alemania y, en Francia, quienes adhieren a un noble sentido de la construcción. La otra vertiente -la maquinista, materialista y utilitarista encarnizada fundada en Semper- es descripta críticamente. Comprende la excesiva sencillez de

---

<sup>6</sup> A Guido. *Orientación espiritual de la arquitectura en América* (Rosario, ed. del autor, 1927).

<sup>7</sup> Domina y publica en francés e italiano, lee en inglés y alemán. Su primer escrito crítico a la figura de Le Corbusier fue publicado en 1927. En algunos casos se apoya en bibliografía secundaria: Miloutine Borissalievitch, Teodoro Anasagasti, Walter Passarge, José Ortega y Gasset, Victor Basch.

Loos, el horizontalismo de volúmenes agresivos del constructivismo de OSA, el funcionalismo técnico genético de Gropius y la iconoclasia de Le Corbusier a quien cuestiona por confundir la búsqueda de la forma con la estandarización industrial y cuya apelación algo contradictoria a los trazados reguladores considera desactivada por la perspectiva óptico fisiológica.<sup>8</sup>

Así comienza una gradual colección de adjetivaciones y una selección de referentes que apuntalan sus exploraciones concurrentes en la versión definitiva del Monumento. Del llamado expresionismo austríaco rescata las masas geométricas manifestadas con agilidad y franqueza, las formas desnudas, los juegos con el cubo a manera de prismas de cristal, la armonía de planos que se cortan. De Carlos Sarrabezolles, el uso del hormigón como materia dúctil para la escultura a gran escala en una nueva síntesis con la arquitectura. De Bonatz admira la grandeza formal de su estación con torre en Stuttgart.

La historia del arte también justifica su búsqueda inflexión nacional aún en el campo de un arte pretendidamente internacionalizado.

La cuestión de los caracteres nacionales de Wölfflin y las disquisiciones de Worringer en *Formprobleme der Gotik*, le resultan pertinentes para su caracterización geopsicológica de lo americano, no como una acepción positivista de la teoría del medio sino subjetiva, vinculada al paisaje y la raza. Se trataría de la capacidad del continente para remodelar, condensando y acomodando, las corrientes estéticas europeas y que Guido se esfuerza en verificar en trabajos comparativos. Usó estas herramientas teóricas para ponderar la diversidad del barroco colonial, no sólo por la introducción arqueológica de elementos sino por diferencias con la voluntad de forma, apasionada y extremista, del hombre español churrigueresco y su atavismo árabe. Le sirven, a su vez, para distinguir la arquitectura criolla del norte y del sur por la incidencia que habría tenido en ellas, por fusión, la voluntad de forma de sendas culturas indígenas.<sup>9</sup> Contrasta un barroquismo tropical de influencia azteca, inclinado hacia lo óptico y lo pintoresco, de otro lineal y háptico, capaz de torcer la dinámica barroca española bajo el imperio de la espacialidad y plasticidad cúbica y geométrica resultante de la contribución incaica, cualidades que la aproximan sugerentemente a rasgos de la arquitectura actual.<sup>10</sup> Claridad en la expresión de volúmenes, alternancias de escalonamiento, continencia de formas, gusto por los espacios limitados, neta superficialidad distinguiendo los planos y una ornamentación subordinada a las estructuras mayores en la que se destacan los elementos astrolátricos estilizados: ¿qué mejor descripción podríamos hacer de la transfiguración final que Guido le imprime al anteproyecto que había sido dibujado por Bustillo?

---

<sup>8</sup> A. Guido *La machinolatrie de Le Corbusier* (Rosario, ed. del autor, 1930)

<sup>9</sup> Estas polaridades estarán desplegadas en su libro A Guido, *Redescubrimiento de América en el Arte* (Buenos Aires, El Ateneo, 3ra edición 1944), una recolección de artículos y conferencias con fotos del autor en contraposición comparativas: ultra barroco español y mejicano, paisaje tropical/estilo maya y paisaje andino/estilo incaico; arte deshumanizado gótico/ humanizado clásico, pintoresco americano/lineal americano, arte mestizo hispanoamericano/arte colonial hispanoamericano.

<sup>10</sup> A. Guido, *Arqueología y estética de la arquitectura criolla* (Buenos Aires, Ed. Cles, 1932)

En sucesivos estudios, Guido hace un desplazamiento de la cuestión racial, válida para la influencia de los artesanos indígenas en la arquitectura de los siglos XVII y XVIII, a las marcas de la geografía, un *pathos* subconsciente de incorporación casi biológica que le permite sostener la validez de sus interpretaciones aún para tiempos posteriores a la inmigración masiva.<sup>11</sup> Más que el elemento humano, sería la naturaleza, la geografía, la que poseería de “emoción vernácula” a artistas y operarios confiriendo un carácter singular al arte importado. Son el altiplano, la costa atlántica, los oasis cuyanos, las ciudades portuarias del litoral, las que marcan su propuesta de una regionalización del Urbanismo diferenciando normativas arquitectónicas para reargentinizar las ciudades de Tucumán, Salta, Mar del Plata, San Juan y Rosario.<sup>12</sup> El viaje a Estados Unidos en 1931/2 y la lectura del *American Vitruvius* de W. Hegemann diferenciando la construcción urbana de la costa este y oeste norteamericanas son referencias incontestables.<sup>13</sup> Así, mientras dictamina para el noroeste argentino la recuperación del funcionalismo real de las recovas, techos de tejas y muros blancos cuya rehabilitación moderna e inteligente síntesis en el *Mission Style* californiano destaca,<sup>14</sup> para las ciudades cosmopolitas del litoral donde lo portuario impulsa la polifonía estética, el modelo evidente será Nueva York y sus rascacielos.

El rascacielos -espectáculo extraordinario de pujanza e impulso dinámico emergiendo temerario sobre la línea horizontal de la ciudad extendida- es para Guido la expresión más ajustada a la era maquinista, comparable con las grandes catedrales del gótico.<sup>15</sup> Ésta, la obra más admirable del arte de su tiempo y ofrecida al mundo por América, habría sido despreciada por la crítica europea incapaz de apreciar este gesto de ruda grandeza, emblema de la voluntad fáustica y la pujanza de estos pueblos jóvenes. Símbolo vivo del clima económico industrial que las vanguardias europeas sólo habían atrapado parcialmente, más allá de su funcionalismo constructivo, distributivo y hasta rentístico, en su abstracción exaltada constituiría una evidencia de la primacía arielista otorgada al espíritu sobre la mera especulación.

Lo vivisecciona como materia viva. Su anatomía resulta de la aplicación radical de la *skeleton construction* que sustituye los muros sostenedores por sostenidos, primero en el interior y luego en la fachada. Su morfología deriva de la capacidad de liberarse de la influencia clasicista a través del verticalismo, dejando atrás las cornisas, dando un nuevo sentido al ritmo de las masas, planos y líneas desde una escala “desantropomórfica”. Su espíritu se eleva por sobre el cálculo

---

<sup>11</sup> A. Guido, *El paisaje en el arte de América*, conferencia en Montevideo 15 mayo 1940.

<sup>12</sup> A. Guido, *Reargentinización edilicia por el Urbanismo* (Rosario, Fenner, 1939).

<sup>13</sup> Las referencias a lo norteamericano ya están presentes en sus proyectos para los concursos del Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires y del Museo Municipal de Bellas Artes en Rosario, como lo ha señalado Silvia Pampinella en “1928, dos concursos. Distribución y carácter en el debate acerca de los museos de arte” en *Primeros arquitectos modernos del cono sur* (Rosario, Laboratorio de Historia Urbana, 2004).

<sup>14</sup> A. Guido “La arquitectura colonial en los Estados Unidos”. *La Prensa* 28 mayo 1933. Su estadía en la Southern California University es para estudiar la aplicación moderna del colonial misionero y mejicano, incluso visita a su teórico Rexford Newcomb en Indiana.

<sup>15</sup> A. Guido, *Catedrales y rascacielos* (Buenos Aires, CLES, 1936) A diferencia de otros “americanistas”, Guido siempre se esforzó por integrar a Estados Unidos en esta construcción, una alianza “entre el norte poderoso y la moneda espiritual del Sur” que considera consolidada durante la Segunda Guerra “reeditando la hermandad de mitad del siglo XVIII” en un panamericanismo que propone sellar a través del arte.

utilitarista de la renta en un homenaje romántico al record y al anuncio, electrizando la atmósfera de la fortaleza del capitalismo. Sus favoritos son la verticalidad ingravida del News Building (1931), el sonado proyecto de Eiel Saarinen para el Chicago Tribune y su reinterpretación por Hugh Ferriss que elige como ilustración de su libro, y no olvidemos el Civic Hall de Los Angeles con una posición aislada y estructurante del centro urbano tal cual va a adjudicar al Monumento.

Hizo ensayos de su figura vertical, facetada y cúbica, en híbridas viñetas para su libro de 1927. Su fusión con las esculturas gigantes inspiradas en Sarrasvalle converge en la figura recargada de su proyecto para el Faro de Colón. En una versión más escueta, pero también más convencional, alimenta su proyecto para el edificio del Correo en Rosario cuya estructura fue mandada a desmontar por presión de la Iglesia, ya que desafiaba el protagonismo de las torres de la Catedral en la esquina germinal de la ciudad. Pretendió resolver este conflicto con su proyecto de ejes monumentales donde concentrar la renovación edilicia de la ciudad en el Plan Regulador de 1935. Una sistematización arquitectónica, adyacente y desplazada del centro histórico, organizada como sucesión de focos funcionales que, partiendo de la estación central, engarzan un centro cívico con espacios para las demostraciones de masa, un centro recreativo *à la* Broadway, un centro de negocios resuelto en cuatro rascacielos y, culminando, en el punto más alto de la barranca y emulando la Estatua de la Libertad, el Monumento a la Bandera con una silueta definida, también, desde la matriz del rascacielos. En su conformación resulta evidente su veneración por el río y la importancia que le adjudica en la vida de una ciudad “acomodada biológicamente a su costa generosa y estética”, cuya presencia dilatada propone contrastar con la verticalidad de la torre faro.<sup>16</sup>

### **Ámbitos monumentales y nostalgia de belleza**

Al retornar “con la retina saturada de las más nobles y dignas sistematizaciones urbanas” de su viaje europeo de 1937, gracias a una beca de la Comisión Nacional de Cultura, su atención se concentra en otorgar a nuestras ciudades ámbitos de plástica armoniosa mediante el ajuste equilibrado de vacíos y arquitecturas capaces de ofrecer la pátina de nobleza y dignidad artística que carecían. Su nuevo objetivo es saciar esta “nostalgia de lo imposable”, es hacer pública una belleza sin tiempo, en recintos debidamente aislados del tráfico y el ruido, para lo cual rescata el principio antiguo de la columnata. Los modelos: San Pedro, San Marcos, la sistematización del Louvre, la avenida Charlotesburg rematando en la Puerta de Brandeburgo, pero también la vía Roma de Torino.<sup>17</sup>

En su viaje había confirmado la emergencia de una nueva fase post expresionista resultante de la falta de fe en la capacidad de la máquina para guiar los destinos del hombre. Respondía a la nueva voz de rehumanizar el arte occidental (asociada a lo griego) y de hacerse cargo de la multitud reconociendo a la “masa imperfilada como personaje real”. Una voz de orden para la

---

<sup>16</sup> Ver Asor Onir (seudónimo de A. Guido) *La ciudad del río petrificado* (Rosario, Ed. Litoral, 1954).

<sup>17</sup> A Guido, *Monumentalización funcional de la avenida 9 de julio* (Rosario, ed del autor, 1941)

cual América, “con su paisaje virgen y hombre limpio que espera”, estaría mejor dotada.<sup>18</sup> No podía ser “el simple columpiarse en la mecedora griega del clasicismo de Perret” u otras trazas del academicismo “corajudamente derribado a principios de siglo”. Wölfflin, Worringer, Dvorak y Pinder le vuelven a servir para decretar no sólo una nueva fase de reacción americana, tras el cosmopolitismo de la segunda conquista europea del siglo XIX, sino la superación del expresionismo del primer tercio del siglo -iconoclasta, individualista, introspectivo- por una suerte de neohumanismo primitivista, con un concepto más orgánico del progreso y la civilización, capaz de sintonizar con la geografía cuyo conocimiento elemental volvía a servir de punto de partida luego de varios lustros de abstracciones y sobresaturación intelectual. Nada tendría que ver con folklorismos y arqueologismos. Los indicios estarían en el verticalismo gallardo del rascacielos, la pintura mural mexicana, la arquitectura *born of the ground* de Wright.<sup>19</sup>

### **Un no copiado y grandioso monumento**

Una de las justificaciones para declarar desierto el concurso de 1928, más allá de la extranjería de los posibles ganadores, fue que “ninguno permite enarbolar la bandera en forma no superada”. Tanto el obelisco exótico y funerario, la columna, la torre, el arco de triunfo guerrero, el mástil ya resuelto por la comunidad italiana, la capilla, el templo, como el poco práctico exceso de escalinatas fueron descartados como tipos conocidos aptos para cualquier otro símbolo, por “no ser original para dar idea de lo no copiado”. Incluso se insinuaron algunas pistas: “un altar patriótico frente al sol y el cielo, visitable en toda su altura, emergiendo sobre la metrópoli como genio tutelar de la ciudad, poderosamente iluminado para ser siempre visible como han hecho los norteamericanos con la estatua de la Libertad y la cúpula del Capitolio”.<sup>20</sup>

Otra coordenada sugerente para explicar la obra es el conocimiento directo que Guido debió tener de la obra de Marcello Piacentini en momentos en que los acuerdos colaborativos para la Ciudad Universitaria en Roma (1936) habían salvado los puentes entre el academicismo modernizador y, al menos, una parte del grupo racionalista. Aún cuando Guido llegó a cuestionar el proyecto para la ciudad universitaria de Rio de Janeiro por su excesiva latinidad, fue receptivo a varias de sus lecciones. Nos referimos a la conformación de nuevas ágoras para perpetuar en forma moderna el espíritu de la civilización occidental; de plazas, en este caso escalonada, definida volumétricamente por la composición de piezas arquitectónicas diversas y en equilibrio, adaptadas a su especificidad, que eluden la rígida simetría aún cuando respondan a un orden planimétrico. Un retorno a formas fundamentales y esquemáticas, una espacialidad construida

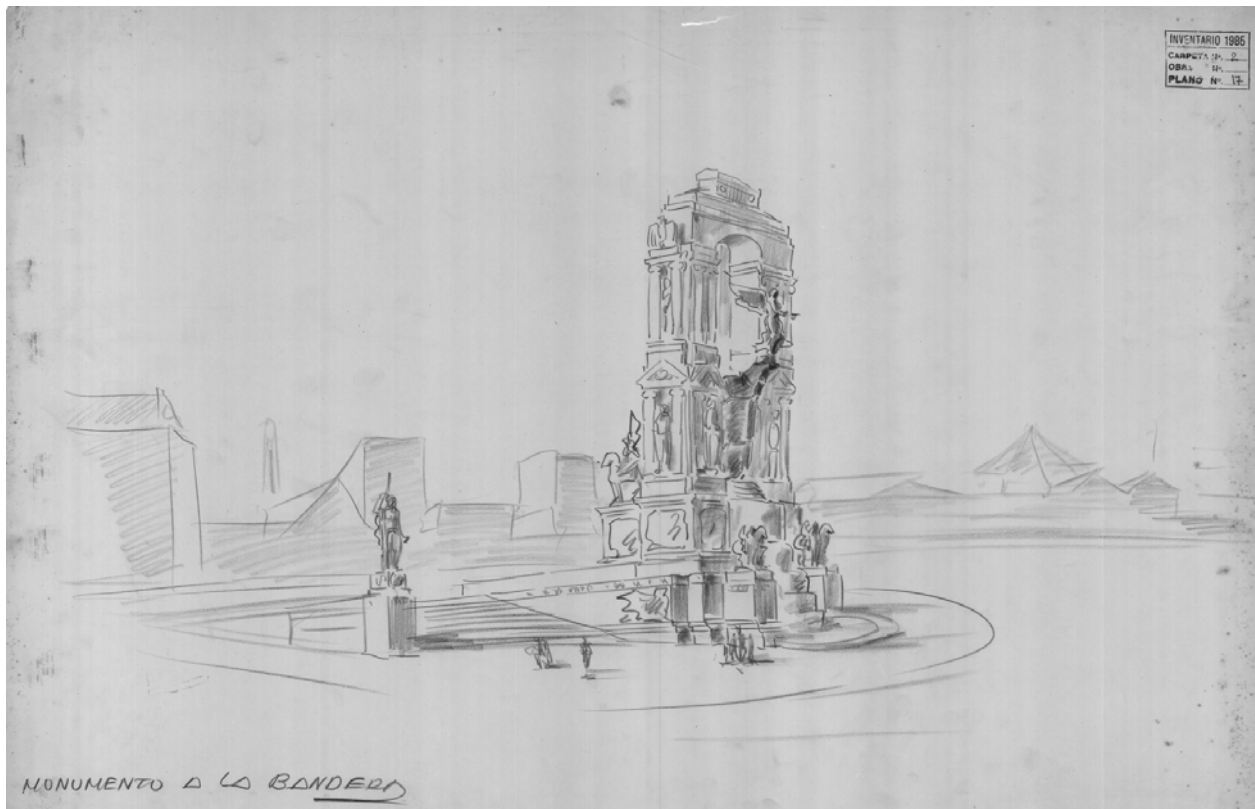
---

<sup>18</sup> Más tarde, en *Latindia. Renacimiento latino en Iberoamérica* (Rosario, Universidad nacional del Litoral, 1950) hablará en defensa de unos valores eternos de la cultura occidental remozados por el magnetismo cósmico del nuevo continente.

<sup>19</sup> A. Guido, “Frank Lloyd Wright. La tragedia intelectual de un gran arquitecto”, *La Prensa*, 22 octubre 1933; *América frente a Europa en el arte, conferencia en la Universidad del Litoral*, 21 marzo 1936

<sup>20</sup> Pertenece al presidente de la Comisión Popular pro-monumento, en algunas de las opiniones recavadas antes de la sustanciación del concurso reproducidas, junto a los dictámenes de los jurados, en *Edilicia* 8/9, año IV de agosto/septiembre 1940.

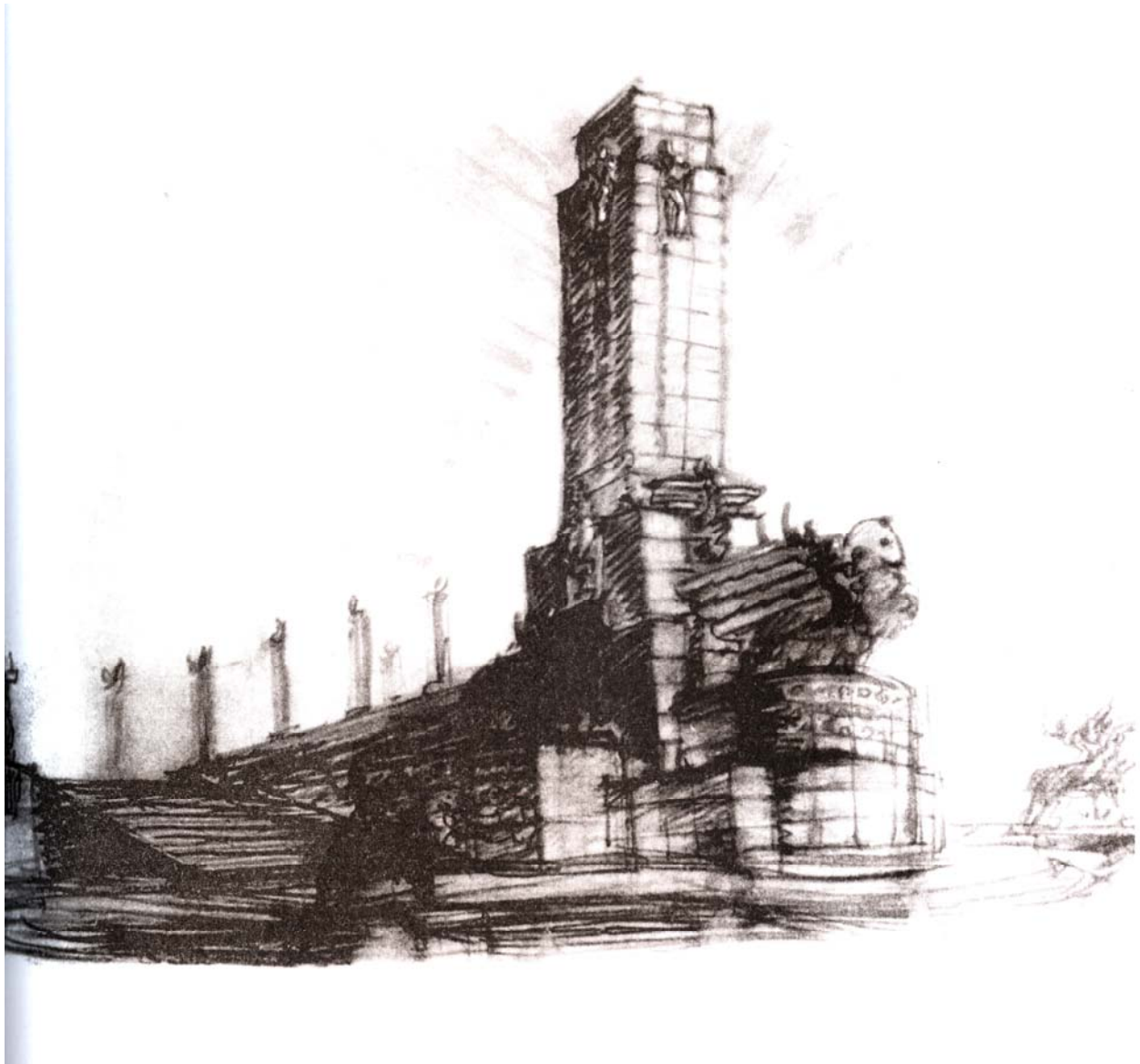
con fragmentos sin tiempo, reinterpretando en clave renovada la herencia europea, y en este caso también americana, a través de una geometría elemental en un proceso de depuración formal hierática.<sup>21</sup> Lo que en Piacentini era una “no renuncia a ningún postulado de la modernidad pero desde una concepción general que nace de un clima clásico mediterráneo” por una búsqueda síntesis entre condiciones del ambiente, tradición latente y vida contemporánea, en Guido se justifica desde las particularidades de la arquitectura criolla del Sur americano: el sentido cúbico de las masas, la claridad y rigidez volumétrica, el dominio de la superficie, el ritmo geométrico, y las ornamentaciones subordinada al plano. A este fin conducen las modificaciones introducidas en la presentación final.



De Bustillo son, aparentemente, los primeros ensayos de arcos de triunfo de mediana altura (venía de cuestionar la desmesura del obelisco de Prebisch) con fuerte carga escultórica. El primer esbozo, pleno de referencias directas a elementos del lenguaje clásico -sucesión de órdenes, frontis y hornacinas, netas cornisas definiendo una composición tripartita que remata en una urna funeraria, flanqueado por escalinatas- es atravesado por un elemento extraño, una suerte de tímida proa como soporte de una patria con alas extendidas como mascarón. En el segundo, más estilizado, los elementos del clásico se disuelven, aunque no la jerarquía compositiva coronada por una urna de mayor escala para equilibrar la presencia de la proa incrustada que gana en protagonismo. Un esquicio de Guido nos presenta la alternativa de la torre rascacielos,

<sup>21</sup> Marcello Piacentini, “Metodi e caratteristiche” en *Architettura: la Città Universitaria di Roma*, XIV, 1935, fasc. speciale, pp. 2-8.

cúbica y apiramidada que absorbe las esculturas, ahora con la proa incorporada a un basamento fuertemente lanzado hacia adelante siguiendo el impulso de la patria alada y donde ya se intuye la importancia del ámbito posterior imaginado para saldar el desnivel desde la plaza germinal al parque donde se había implantado la piedra fundamental. En una versión más elaborada de Bustillo, el cuerpo de la torre está definido por el residuo de pilastras que enfatizan su verticalidad sobre una base de fuerte almohadillado, con pilonos exentos que comprimen los frontis laterales y una cruz gigante y una palabra FE más grande que la inscripción misma de PATRIA. Lo remataba una urna sostenida por las esculturas colosales.



En este proceso, Guido se reserva la maqueta y las dos acuarelas finales. Son las que se presentan al concurso y podemos verificar que muchas cosas han sido alteradas. Ya no una torre sino un más alto y franco rascacielos con los característicos juegos cúbicos que se extienden al remate apiramidado y que, con su nueva escala, ahoga definitivamente los grupos escultóricos

(luego, más reducidos aún en la versión ejecutada). Se ha eliminado todo resabio de composición tripartita, pilastras, frontis o cornisas. Los soles incaicos han suplantado con firmeza la importancia de la cruz, tanto en el cuerpo como en los óculos cuya espectacular proyección de luz resalta en la vista nocturna elegida. Hacia adelante se agrega la fuente y sus juegos de agua, otra de sus obsesiones adquiridas en Roma. Un mismo proceso de depuración formal transfigura al conjunto nutrido de los tipos puestos en juego y actualizando una herencia de referencias temporales múltiples: la proa y sus ecos laterales como olas petrificadas, el teatro griego reducido a escalinata monumental para las ceremonias cívicas, el altar de la patria en el ábside rehundido posterior que alude a la capilla de indios cuyos antecedentes rastrea en el siglo XVII, el atrio que pierde su proporción cuadrada ganando en tensión como antesala a la cripta de Belgrano nunca concretada, el propileo colosal. El efecto de abstracción, de tono eternamente moderno, se perfecciona por el travertino de San Juan que envuelve las masas de hormigón por dentro y por fuera con juntas difuminadas para acusar su condición de revestimiento. Este recurso permite, además, incorporar la ornamentación tipográfica y figurativa plana según la enseñanza incaica, sin menoscabar la geometría volumétrica cuya gravedad descansa en las proporciones remarcadas por aristas nítidas. La horizontalidad del propileo hace más rotunda la verticalidad del rascacielos, mojón erguido al filo del horizonte pampeano. Junto a los parapetos de la escalinata monumental, define un ámbito luego perfeccionado por las treinta y cuatro columnas farolas/mástiles ya sugeridas en la tempera de la presentación y claves para filtrar el ruido y el movimiento de los automóviles. El propileo es también el velo que, aprendiendo de San Pedro, permite jerarquizar la apreciación gradual del monumento desde la plaza germinal: su torre/rascacielos sólo debe presumirse antes de llegar, sacando provecho de la sorpresa y lo imprevisto. Filtrando las vistas a través de la regularidad de la columnata colosal, la gran composición sólo debía ofrecerse luego de este rito de pasaje, impresionando al espectador cuando alcanzara la escalinata monumental.

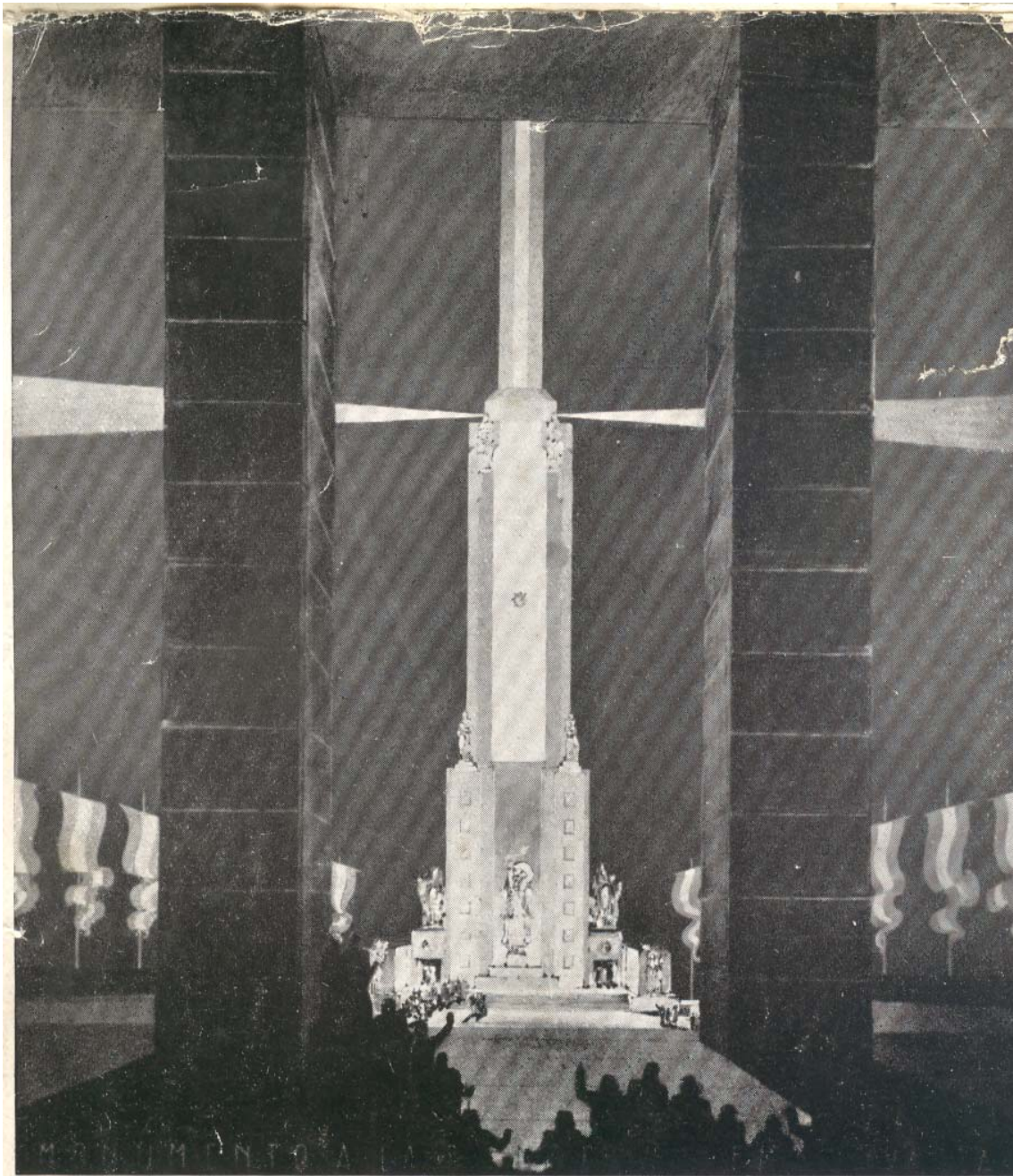
A diferencia de los otros esquicios, la propuesta final hace un uso estratégico de la topografía y opta por una “sistematización general de la zona”, que más tarde un proyecto del mismo Guido se buscará extienda todo el perímetro de un ampliado Parque de la Bandera.<sup>22</sup>

Clasicismo modernizado, modernismo conservador... De poco vale seguir con poco más que un juego de palabras. Las búsquedas de un lenguaje para resolver los temas áulicos relativos al Estado en los años 30 marcaron el paisaje de las ciudades europeas y norteamericanas, y aún el de Buenos Aires con el Obelisco o el de Rosario a través el Museo Histórico, el Museo de Bellas Artes y los nuevos Tribunales Provinciales. Conformaron los distintos matices de una modernidad que accede a glorificar, conmovir y honrar para responder al dilema de lo

---

<sup>22</sup> El símbolo elegido es la Patria como carabela ideal, de Europa siempre liberada, surcando ágil los océanos de América llevando ideales de heroica libertad y justicia humana. Las escultura del coronamiento, que luego habrían de desaparecer, representaban los cuatro puntos cardinales de la Patria; las subsumidas en la base, las actividades económicas; en la proa la patria liberada, dinámica y flameante llama con un grito a los hombres de buena voluntad; la del patio de ceremonias, consciente de su poderío, mira serena hacia un horizonte/destino claro a través de la ciudad; en los flancos, la representación de los dos océanos, en el pecho del Atlántico, viejo dios naval, descansa el Paraná personificado como un niño.

monumental. Reconocen las lecciones de serena belleza en el clásico, pero sin renunciar a responder a los desafíos de la contemporaneidad, en este caso, la nostalgia de dignidad estética en estas ciudades nuevas.



El concurso del Monumento a la Bandera cierra esa década de los treinta en Argentina caracterizada por un modernismo mayoritariamente superficial en obras formalmente vinculables a las experiencias europeas que inventaban un presente para clausurar el pasado. Considerando la escasez de tradiciones fuertes que era preciso superar, Guido -como otros- opta por un camino diferente: hacer el presente inventando un pasado.