

**Menos era aburrido:
León Dourge como ejemplo de las complejidades y contradicciones
en la arquitectura argentina, 1920-1960.¹**

Fernando Luis Martínez Nespral²

Resumen

Existe una posición en la narrativa historiográfica argentina por la que, haciéndose eco de las periodizaciones europeas y asumiendo a las propuestas arquitectónicas locales como “ecos” o “reflejos” de movimientos o corrientes nacidas en Europa, se ha tradicionalmente afirmado que, luego de una “llegada” del movimiento moderno a estas costas representada simbólicamente en el viaje de Le Corbusier en 1929, las jóvenes generaciones tomaron esta arquitectura como bandera y, tras una década de “transición”, lograron vencer al academicismo antes imperante para entronizar al racionalismo hacia fines de los años ‘30.³

Nuestra posición reside en plantear que todos los supuestos establecidos en el párrafo precedente constituyen una simplificación que omite numerosas complejidades y contradicciones⁴ que caracterizaron el período. Dedicaremos este texto a explicar el porqué de esta idea y lo ejemplificaremos a través de la obra de León Dourge, arquitecto

¹ Este texto es el resultado de una presentación en el ciclo de conferencias "ROUNDRIP: From the Seine to the Rio de La Plata and vice-versa. Le Corbusier and the members of the Argentinean Modern Movement" disponible online en: <https://www.youtube.com/watch?v=i3eSKTxXPo>

² Arquitecto, Especialista en Historia y Crítica de la Arquitectura y el Urbanismo y Doctor en Historia. Se desempeña como co-director del Grupo de Investigación ex-MoMo/FAU/UB y como profesor Titular regular de Introducción a la Arquitectura Contemporánea e Historia de la Arquitectura. Es Director del Archivo Histórico DAR, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires e Investigador Principal del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzi".

³ Esta posición, con diversos matices se encuentra muy difundida y son muchos los autores que se han hecho eco de estas ideas, seleccionamos aquí como ejemplo un caso reciente: "Invitado por Amigos del Arte, fuera de la Escuela de Arquitectura que oficialmente lo ignoró, nos visita Le Corbusier en 1929 y da célebres conferencias que abarcan la modernidad como cuestión general de la cultura. Allí lo escuchan y admiran Eduardo Sacriste y otros jóvenes, que llevarán adelante sus ideas en los años 30..." Molina y Vedia, J. (2018) El Cese de 1955 en la Universidad Nacional de Buenos Aires. Quiebre del conocimiento clásico. En: AAVV: De Alumnos y arquitectos: Una historia de la enseñanza de arquitectura a través de sus protagonistas, 1930-2000, Buenos Aires, FADU/UBA (p. 39)

⁴ Partimos de la convicción de que el célebre texto de Venturi, "Complejidad y contradicción en la arquitectura contemporánea" trata sobre una problemática que excede ampliamente a la arquitectura conocida como "posmoderna". Por el contrario, esta condición "compleja y contradictoria" explica a nuestro criterio de forma mucho más acabada distintos períodos y corrientes arquitectónicas que han sido erróneamente simplificados a través de criterios que interpretación que se focalizan en las ideas de simplicidad y la coherencia.

francés radicado en Argentina a comienzos de siglo y especialmente activo entre las décadas de 1920 a 1950.

Palabras clave: León Dourge – Modernización – Modernidad – Modernismo

Abstract

There is a position in the Argentine historiographic narrative whereby, echoing European periodizations and assuming local architectural proposals as "echoes" or "reflections" of movements born in Europe, it has traditionally been affirmed that, after the "Arrival" of the modern movement to Argentina symbolically represented in Le Corbusier's trip in 1929, the young generations took this architecture as their flag and, after a decade of "transition", they defeated the previously prevailing academicism to enthrone rationalism towards the end of the 30s.

Our position is based on proposing that all the assumptions established in the preceding paragraph constitute a simplification that omits numerous complexities and contradictions that characterized the period. We will dedicate this text to explain the reason for this idea and we will exemplify it through the work of León Dourge, a French architect based in Argentina at the beginning of the century and especially active between the decades from 1920 to 1950.

Keywords: León Dourge – Modernization – Modernity – Modernism

Redes versus ecos

Los estudios decoloniales cuentan con al menos medio siglo de trayectoria en las ciencias sociales, pero en la arquitectura su introducción es mucho más reciente. Aún así

numerosos colegas como Ruth Verde Zein en San Pablo o Fernando Luiz Lara en Austin llevan ya más de una década transitando este camino.⁵

Desde esta posición decolonial se ha podido demostrar como la idea por la cual las corrientes de pensamiento en general y las arquitectónicas en particular se generaron en Europa de la mano de los “grandes maestros” para luego replicarse en otros continentes de la mano de discípulos o seguidores locales que se hacían eco de las propuestas de estos “adelantados” es una falacia construida a partir de la subalternización colonial.

Si, despojados de esta perspectiva analizamos las obras, podremos ver cómo es falso que la arquitectura racionalista se haya impuesto en Europa en el período entreguerras, sino que hasta avanzada la década de 1930 existían otras variantes con plena vigencia como el art decó e incluso hasta finales de la segunda guerra, propuestas con rasgos academicistas siguieron presentes en el viejo continente.⁶

El mismo análisis revela como a la inversa, arquitectos latinoamericanos como Juan O’Gorman, Alberto Prebisch o Ernesto Vautier estaban decididamente volcados al funcionalismo desde los ’20.

Esta perspectiva decolonial de la historia arquitectónica tiende pues a desmitificar la idea de transmisión unidireccional desde unos pocos creadores europeos a una extensa pléyade de discípulos en todo el mundo para apuntar hacia el entendimiento de las diferentes propuestas arquitectónicas como una construcción conjunta⁷, entendiendo estas corrientes como movimientos globales donde desde todas partes simultáneamente se está construyendo pensamiento en un sistema multidireccional caracterizado por intercambios recíprocos entre los diversos polos.

Así entendido el problema, se construyen redes a escala global donde actores antes considerados secundarios pasan a tener un papel central. En este sentido América cobra un rol fundamental en la postulación de una nueva arquitectura moderna.

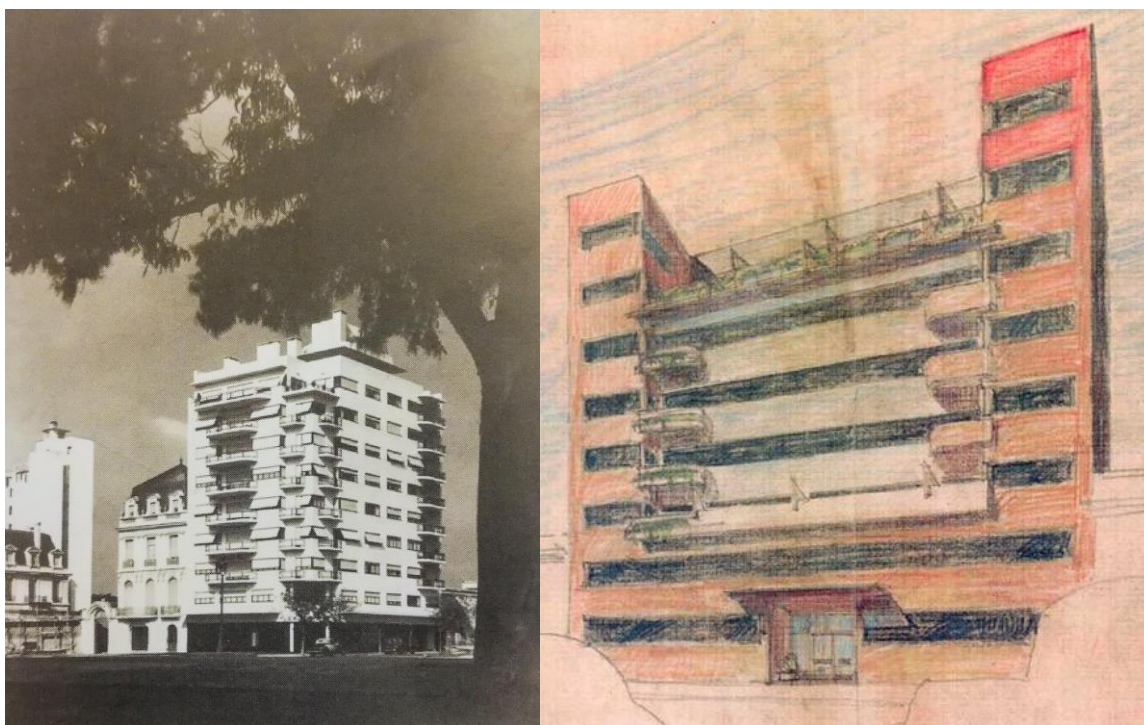
⁵ En este sentido podemos destacar el reciente libro “Decolonizing the Spatial History of the Americas” (2021- University of Texas at Austin) Compilado por Fernando Luiz Lara y Felipe Hernández que reúne textos de quince autores en torno a la Temática. En el caso de Ruth Verde Zein se puede mencionar el libro: “Brutalist Connections: a refreshed approach to debates and buildings” (2014, Editorial Altamira, San Pablo, Brasil)

⁶ Basta ver la arquitectura de la Exposición Universal de París en 1937, plena de edificios monumentalistas, ornamentados y simétricos. Por otra parte, en la América del Norte, los tradicionales rascacielos Art Deco neoyorquinos provienen de la década de 1930.

⁷ Esta es la principal motivación del grupo eX-momo, dedicado a estudiar los intercambios multidireccionales en la arquitectura del denominado Movimiento Moderno.

La América anglosajona a través de la canonización global de los maestros europeos en las exposiciones del MoMA y el espacio que brindaron para que los exiliados como Mies van der Rohe o Josep Lluís Sert desarrollaran nuevas formas en contacto con una sociedad muy distinta a la europea. Pero también Latinoamérica, que aportará pasos decisivos a la modernidad a través de las tempranas propuestas de O'Gorman o Oscar Niemeyer quienes, a raíz de su conexión con movimientos políticos locales lograron materializar en sus países proyectos que fuera de la región hubieran sido imposibles.⁸

En este sentido, el personaje que utilizaremos como ejemplo, León Dourge, estaba proyectando ya en 1928 el edificio de renta de líneas racionalistas en Avenida Alvear (hoy del Libertador) y Malabia para la familia Duhau, mientras que para los mismos comitentes realizara también con una estética modernista otros dos edificios de departamentos destinados a renta, el de la calle Urquiza 41 en 1930 y el complejo "Maison Solaire" en la calle México 1050 concretado en 1932.



⁸ O'Gorman pudo desarrollar en el contexto de la reciente Revolución Mexicana de 1910 una intensa labor proyectual en temas profundamente ligados a la transformación social y urbana como la vivienda social o la arquitectura escolar. Por su parte, la fructífera relación entre Niemeyer y Juscelino Kubitschek (primero Alcalde de Belo Horizonte entre 1940 y 1945, luego Gobernador de Minas Gerais entre 1951 y 1955 y finalmente Presidente de Brasil entre 1956 y 1961).

Fig. 1. Fotografía del Edificio de renta ubicado en Avenida Alvear (hoy del Libertador) y Malabia, Buenos Aires, obra de León Dourge, 1928 (Archivo Dourge, IAA-FDU-UBA)

Fig. 2. Dibujo de proyecto del Edificio de renta ubicado en la calle Urquiza 41, Buenos Aires, obra de León Dourge, 1930 (Archivo Dourge, IAA-FADU-UBA)

Así podemos ver como el primero de los casos es contemporáneo a la Ville Savoye y la casa Tugendhat y todos ellos anteriores a la difusión global de ambas obras en la exposición “Modern Architecture” de 1932 en el MoMA.

La simple datación de las obras de Dourge pone de manifiesto hasta qué punto no hay fundamentos para entender la arquitectura argentina en particular y latinoamericana en general como “ecos” o “secuelas” locales de supuestos paradigmas que recién por entonces estaban viendo la luz. Por ello, obras de este tipo adquieren un nuevo valor entendidas desde su posición de paridad, como contribución sudamericana a una construcción global que efectivamente se estaba desarrollando paralelamente en los cinco continentes en torno a la década de 1920.

Continuando con el análisis del caso argentino, la obra de Dourge demuestra como no tiene sentido pensar que la estética modernista arribó a esta tierra con el viaje de Le Corbusier, pues obras con lineamientos afines se estaban desarrollando aquí ya antes de la llegada del suizo-francés.

Tampoco es cierto que el racionalismo haya sido especialmente hecho propio por los jóvenes, pues el Dourge que proyecta el edificio de Avenida del Libertador y Malabia para 1929 era un arquitecto ya maduro de 39 años (había nacido en 1890 y por lo tanto contemporáneo al propio Le Corbusier) que llevaba ya décadas en el país, mientras que algunos de los “jóvenes”, como el caso de Amancio Williams, nacido en 1913, diseñaba, incluso seis años más tarde (1935), la primera casa de su padre en Mar del Plata en estilo acabadamente pintoresquista.

Todo lo expuesto pone de manifiesto como el panorama era mucho más complejo que la simple idea de un racionalismo de los grandes maestros europeos apropiado por los jóvenes locales que depone a un academicismo representado por los mayores.

El racionalismo como estilo

Mi maestro, Rafael Iglesia, explicaba sabiamente las diferencias entre tres procesos paralelos pero independientes que erróneamente se suelen interpretar como sinónimos o como facetas independientes que necesariamente van de la mano. Nos referimos a lo que Iglesia definía como la tríada de: “modernización”, “modernidad” y “modernismo”.⁹

Según esta explicación, se entiende por “modernización” arquitectónica a la incorporación de elementos técnicos y de confort sin que ello implique transformaciones estéticas, sino que, por el contrario, los artilugios de la tecnología pueden “enmascararse” bajo una apariencia totalmente diferente.

Esta independencia entre la dimensión técnico-estructural y la apariencia de los edificios que, con diferentes matices puede observarse a lo largo de toda la historia de la arquitectura, había alcanzado una notoria magnitud a partir del siglo XIX con la llamada “arquitectura de la ingeniería” y continuó desarrollándose con total soltura en las arquitecturas academicista, eclecticista, pintoresquista y en la que, muchas décadas más tarde, se dio en llamar “neocolonial”.

De esta forma, podemos afirmar que, en el período que nos ocupa, existía un amplio consenso en cuanto a las virtudes de la modernización de la arquitectura en lo referente a las ventajas tecnológicas y de confort juntamente con una antigua tradición acerca de que su aplicación no implicaba en absoluto la necesidad de transformaciones estéticas.

Esta línea de pensamiento se encontraba especialmente vigente entre los arquitectos de Argentina, un país que por sus procesos históricos vivió un singular crecimiento hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX lo que implicó un significativo y muy destacado desarrollo de las arquitecturas academicistas, contemporáneas a dicho período de crecimiento.

Pero paralelamente, existieron arquitectos a lo ancho del mundo como Prebisch o Wladimiro Acosta que pugnaban por lo que Iglesia definía como “modernidad”, es decir una postura por la cual las innovaciones tecnológicas precedentemente mencionadas requerían la incorporación de una también nueva estética acorde, y además una serie de transformaciones en la dimensión compositiva que también se hicieran eco de esos tiempos que veían signados por la técnica.

⁹ Rafael Eliseo José Iglesia es un destacado historiador de la arquitectura argentino, nacido en 1930. Es el fundador de la Maestría en Historia y Crítica de la Arquitectura, el Diseño y el Urbanismo, en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.

Por otra parte, los defensores de esta “modernidad” proponían entenderla como un fenómeno integral que no solamente generara un cambio en el diseño arquitectónico sino, y fundamentalmente, representara una transformación de la ciudad y el territorio y a través de ellos el declarado objetivo último implicaba una voluntad renovadora de la sociedad con mayor acceso a espacios que brindaran una mejor calidad de vida para la mayoría de la población.

Esto último tuvo en Europa una dimensión mucho más declamativa pues los principales representantes europeos de esta corriente como Le Corbusier o Mies van der Rohe hicieron sus obras emblemáticas para millonarios excéntricos o artistas involucrados en la misma corriente. Por el contrario, en América algunos arquitectos como los ya mencionados O’Gorman o Niemeyer de la mano de movimientos políticos si tuvieron espacio para plasmar esta dimensión social de la modernidad.

Por último, Iglesia mencionaba una tercera opción, lo que él denominaba “modernismo” en la cual las formas de la “modernidad” eran tomadas como una variante estilística más, dentro del amplio repertorio estético del eclecticismismo y pintoresquismo.

Desde esta tercera posición, la voluntad política de transformar la sociedad a través de la arquitectura y la ciudad estaba ausente, e incluso la composición de las plantas, si bien se amoldaba a esquemas asimétricos y volúmenes quebrados, lo hacía en base a los ya bien conocidos criterios del pintoresquismo.

Por todo ello, los seguidores de esta corriente “modernista” hacían una adopción de la estética racionalista desde una postura ideológica esencialmente opuesta a los objetivos de la modernidad, simplemente como un estilo más en la paleta del eclecticismismo.

Ahora bien, ¿cuál era el criterio para determinar si este nuevo estilo racionalista era el apropiado para una obra? Básicamente los mismos que se venían utilizando, es decir, en primer término, la preferencia del comitente, y luego la lógica eclecticismista por la cual cada estilo era especialmente apropiado para ciertos usos que se asociaban al destino del edificio, como las iglesias neogóticas por la asociación Edad Media-religión.

En este contexto, el nuevo estilo racionalista, o mejor dicho “modernista” siguiendo el criterio de Iglesia resultaba óptimo para los nuevos programas como fábricas, aeropuertos, terminales marítimas o los edificios de renta que los ricos hacían como inversión.

Y aquí viene nuevamente el ejemplo de Dourge, pues sus obras de estética moderna ya mencionadas están limitadas a los edificios de rentas con departamentos de alquiler para sectores medios.

Estamos convencidos de que esta posición “modernista” que Dourge ejemplifica a las claras, tuvo una presencia mucho más significativa en la historia arquitectónica del siglo XX en referencia a la que la historiografía le ha asignado. Es más, postulamos que era la imperante en la matrícula argentina hasta pasada la primera mitad del siglo XX.

León Dourge y la subversión de las fechas

Operaciones sencillas, realizadas sistemáticamente, sobre un corpus determinado pueden brindar conclusiones reveladoras que subvierten, desde la inobjetabilidad de los hechos, ideas consuetudinariamente establecidas.

En este sentido, Fernando Lara simplemente marcando en un mapamundi un punto para cada obra mencionada en las historias “universales” de la arquitectura moderna demostró que estas historias, lejos de representar el universo como sus títulos declaman, ni siquiera representan a nuestro planeta pues casi la totalidad están ubicadas en Europa y la costa atlántica de los Estados Unidos.¹⁰

Continuando con este criterio, Ruth Verde Zein propone que, simplemente indicando la fecha en la que fueron proyectadas obras emblemáticas de arquitectura en los cinco continentes, podremos ver como los roles de supuestos “pioneros” y “seguidores”, muchas veces se invierten.¹¹

En nuestra investigación sobre Dourge, basada en el archivo que su familia donó al Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la FADU/UBA, pudimos observar como la simple datación de la obra de Dourge resulta profundamente reveladora

¹⁰ Se puede observar en mapa de Fernando Lara en el reciente artículo “El otro del otro: cómo las historias canónicas de la arquitectura borrarán las Américas” disponible en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/373>

¹¹ “Um recurso capaz de estabelecer o que é o cânon, ou pelo menos, o que ele contém, é a documentação sistemática de todos os “exemplos” canônicos que tenham sido repetidamente incluídos em toda as fontes escritas disponíveis. Isso pode ser feito simplesmente registrando todos os edifícios mencionados, suas datas de projeto/construção, seus locais e programas, seus autores, com que frequência eles aparecem, em que parte da cronologia e periodização adotada por cada texto os edifícios e seus autores são considerados, etc.” Verde, R. (2020) O Vazio significativo do canon. En: Revista Virus, Nro 20, Julio de 2020.

Disponible en: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus20/?sec=4&item=1&lang=pt>

de un panorama mucho más complejo y contradictorio que el que la historiografía de la arquitectura argentina ha construido para la primera mitad del siglo XX.

Dourge como dijimos, había nacido en Francia en 1890 y se radica definitivamente en Argentina a partir de 1914. En los primeros años trabajó como dibujante en un estudio cinematográfico y luego en el estudio de Alejandro Bustillo. Recién en la década de 1920 comienza su labor profesional independiente y la mayor parte de sus obras se incluyen en el período 1920-1950.¹²

A lo largo de su carrera pueden distinguirse dos grupos de obras: Las que desarrollara en Córdoba, provincia que le reconociera su formación profesional en Francia por lo cual podía tener un desempeño verdaderamente independiente y las que proyectara en diferentes lugares para la familia Duhau, una de las más acaudaladas en el Buenos Aires de entonces.

En cuanto a los estilos utilizados en sus obras existe una amplia gama de todas las opciones vigentes en su tiempo e incluye desde el academicismo al racionalismo, pasando por una variedad de pintoresquismos, especialmente el hispano-andaluz y el normando.



¹² Existe una completa reseña biográfica en: Hendlin, C. (2006) León Paul Dourge, un recorrido por su vida y sus obras. En: AAVV (2006) León Dourge, obras y proyectos, Buenos Aires, IAA.



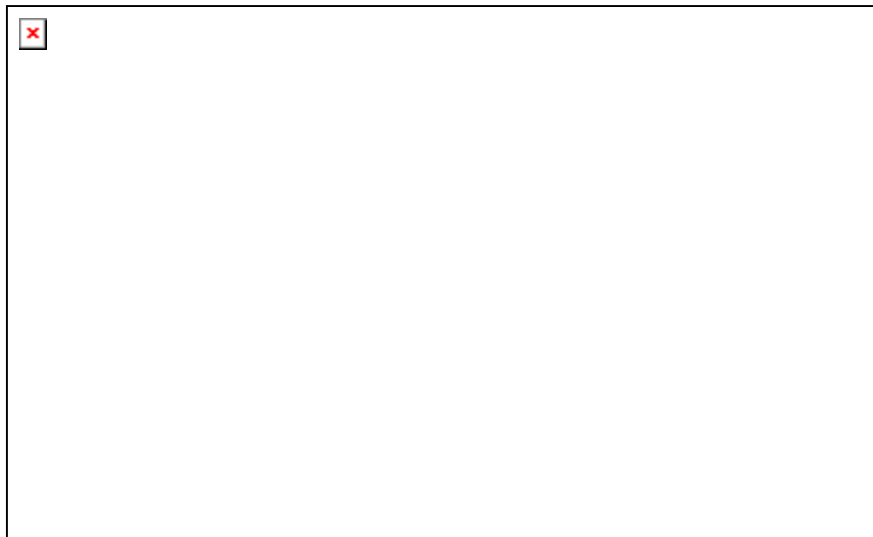


Fig. 3. Dibujo de proyecto del Palacio Duahu, Buenos Aires, obra de León Dourge, 1934 (Archivo Dourge, IAA-FDU-UBA)

Fig. 4. Dibujo de proyecto de la residencia suburbana "Ivry", Tortugas, Provincia de Buenos Aires, obra de León Dourge, 1936 (Archivo Dourge, IAA-FDU-UBA)

Fig. 5. Dibujo de proyecto de la casa veraniega, Punta del Este, Uruguay, obra de León Dourge, 1948 (Archivo Dourge, IAA-FDU-UBA)

Fig. 6. Fotografía de la casa "Toledo", Cruz Chica, La Cumbre, Provincia de Córdoba, obra de León Dourge, 1925-1930 (Archivo Dourge, IAA-FADU-UBA)

Ahora bien, la simple datación de su obra demuestra que no existe una secuencialidad por la cual se parte del academicismo en el que se había formado para llegar al racionalismo, sino que claramente Dourge desarrolla formas racionalistas muy tempranamente y mientras que el academicismo y el pintoresquismo lo acompañan paralelamente hasta el final de su carrera.

Por el contrario, la selección de los estilos en Dourge se basa en las lógicas eclecticismas antes mencionadas y así él propone el hispano-andaluz para las casas de veraneo en las Sierras de Córdoba, cuyo paisaje asoció al de Andalucía, sin influir la fecha de su construcción pues las hay a lo largo de toda la década de 1920, en paralelo a los edificios de renta racionalistas.

Pero a la vez el imponente academicismo se reserva para los grandes palacios de la familia Duhau, mientras que el normando se destina para las casas en la playa y el racionalismo para los edificios de renta destinados a la clase media.

De este modo, entre 1928 y 1932 proyectó los tres edificios de renta de estética racionalista para los Duhau y recién más tarde, entre 1934 y 1936 diseña en estilo academicista el palacio urbano y la residencia suburbana de la misma familia.

E incluso mucho más adelante, ya casi entre sus últimas obras, en 1948 proyecta una casa de playa en Punta del Este en estilo normando.

Vemos como entonces el racionalismo para Dourge no era en si la variante más “moderna” sino que, por sus líneas depuradas y por ende más austeras era la más apropiada para los edificios de departamentos que alquilaban los sectores medios, mientras que el lujo y la carga ornamental del academicismo era ideal para los palacios de los *landlords* y los pintoresquismos aportaban una dimensión lúdica en las residencias veraniegas ya fueran estas serranas o de playa.

No hay un camino del pasado academicista al futuro racionalista, sino que en el mismo presente coexisten bajo una lógica eclecticista en la cual ambos son válidos, dependiendo del destino, presupuesto y ubicación de los edificios.

Conclusión: Los estrechos límites de la modernidad arquitectónica en Argentina

El escenario que acabamos de desarrollar a través del caso de Dourge, estuvo, al igual que su obra, vigente en Argentina hasta avanzada la década de 1950. Un excelente ejemplo es la arquitectura realizada durante las presidencias de Juan Domingo Perón que entre 1946 y 1955 hizo uso indistinto de formas racionalistas, californianas e incluso con una monumentalidad muy cercana al academicismo como la sede de la Fundación Eva Perón (hoy Facultad de Ingeniería de la UBA)¹³

Esto nos lleva a la posición que postulaba Francisco Liernur cuando afirmó que la arquitectura moderna se impuso plenamente en Argentina recién para la década de 1960.¹⁴

¹³ A estos efectos puede verse el reciente artículo: Amado Silvero, F. (2021) La estética mediante el peronismo y el antiperonismo. Una aproximación a la obra de la Fundación Eva Perón (1948-1952) disponible en: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/382>

¹⁴ “En el campo de la disciplina puede decirse que en torno de 1960 había concluido el período de su aceptación plena de la modernidad, lo que en términos de normativas significaba un generalizado reconocimiento de la liquidación de los fundamentos, las instituciones y las formas heredadas de la tradición...Puede decirse entonces que el conglomerado de comportamientos, discursos, mitos, fórmulas y formas que venimos identificando como la “arquitectura moderna” alcanzó con el comienzo de la séptima década del siglo el constantiniano, pleno, reconocimiento y adopción por parte del *Imperium*,

Ahora bien, ya antes de esto, desde 1954 Claudio Caveri, Eduardo Ellis y los arquitectos que luego se conocerían como “casablanquistas” estaban proponiendo una revisión crítica de la arquitectura racionalista, en una suerte de posmodernismo “avant la lettre” que cuestionaba al movimiento moderno y pugnaba por una recuperación de formas tradicionales más de una década antes de la publicación de *Complejidad y contradicción en la arquitectura contemporánea* de Robert Venturi.¹⁵

Esto pone en crisis los límites de la modernidad arquitectónica como propuesta integral en Argentina, pues recién logró consolidarse cuando ya comenzaba su indefectible ocaso. Por el contrario, si hubo un modernismo muy temprano y difundido, pero entendido como una variante más de los estilos de un eclecticismo que se mantuvo vigente mucho más tiempo que el que la crítica le asigna.

Los archivos, las obras y sus fechas, demuestran que en la Argentina entre 1920 y 1960 hubo una activa modernización y una ecléctica actitud modernista, pero la modernidad como propuesta integral fue fuertemente resistida y muy tardíamente aceptada por lo que nos permitimos afirmar hoy que ya para los arquitectos argentinos de entonces, menos era aburrido.

(texto en inglés)

Less was a bore.

**León Dourge as an example of the complexities and contradictions
of Argentine architecture, 1920-1960.**

Networks versus echoes

del Estado.” Liernur, J. F. (2008) *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes. (p. 296)

¹⁵ “La arquitectura moderna fue en sus comienzos un intento de imaginar un mundo mecánico, esquemático y esquematizable; ese intento debe ser aprovechado para superarlo en la proporción de un mundo de intrincadas relaciones, en el que habita un hombre que para alcanzar la plenitud de su condición humana debe habitar viviendas que reconozcan y posibiliten su pluridimensionalidad.” Iglesia, R. (1965) *La reacción antirracionalista en Argentina*. En *Zodiac*, Nro 14, Milan (p. 161)

Decolonial studies have at least half a century of history in the social sciences, but in architecture their introduction is much more recent. Even so, numerous colleagues such as Ruth Verde Zein in San Pablo or Fernando Luiz Lara in Austin have been walking this path for more than a decade.

From this decolonial position it has been possible to demonstrate how the idea by which the architectural movements were generated in Europe by the "great masters" and then replicated in other continents by the hand of disciples or local followers who echoed the proposals of these masters is a fallacy built from colonial subalternization.

If, outside of this perspective we analyze the works, we can see how it is false that rationalist architecture was imposed in Europe in the interwar period, but that until the late 1930s there were other variants such as art deco and even up to the end of the second World War, proposals with academic features continued to be present in the old continent. The same analysis reveals how, conversely, Latin American architects such as Juan O'Gorman, Alberto Prebisch or Ernesto Vautier were decidedly focused on functionalism since the 1920s.

This decolonial perspective of architectural history tends therefore to demystify the idea of unidirectional transmission from a few European creators to an extensive plethora of disciples around the world to point towards the understanding of the different architectural proposals as a joint construction, understanding these currents as global movements where thought is being built simultaneously from everywhere in a multidirectional system characterized by reciprocal exchanges between the various poles.

If we understand the problem in this way, networks are built on a global scale where actors previously considered secondary come to play a central role. In this sense, the Americas play a fundamental role in the postulation of a new modern architecture.

Anglo-Saxon North America through the global canonization of European masters in MoMA exhibitions and because the place they provided for exiled architects such as Mies van der Rohe or Josep Lluís Sert to develop new forms in contact with a very different society.

But also, Latin America, which will contribute decisive steps to modernity through the early proposals of O'Gorman or Oscar Niemeyer who, because of their connection with local

political movements, materialized in their countries projects that would have been impossible outside the region.

In this sense, the character that we will use as an example, León Dourge, was already planning in 1929 the rental building with rationalist lines on Avenida Alvear (today del Libertador) and Malabia for the Duhau family, while for the same clients he also carried out with a modernist aesthetic other two apartment buildings destined for rent, one on Urquiza 41 street in 1930, and the “Maison Solaire” complex on 1050 México Street, completed in 1932.

Thus, we can see how the first of the cases is contemporary to the Ville Savoye and the Tugendhat house and all of them predate the global diffusion of both works in the 1932 exhibition “Modern Architecture” at MoMA.

The simple dating of Dourge's works reveals the extent to which there is no basis for understanding Argentine and Latin American architectures as local “echoes” or “sequels” of European paradigms. For this reason, works of this type acquire a new value understood from their new position of parity, as a South American contribution to a global construction that was effectively developing in parallel on the five continents around the 1920s.

Continuing with the analysis of the Argentine case, Dourge's work shows how it makes no sense to think that modernist aesthetics arrived in this land with Le Corbusier's trip, since works with similar guidelines were being developed here before the arrival of the Swiss-French architect.

Nor is it true that rationalism has been specially made their own by young people, since Dourge in 1929 was a 39-year-old already mature architect (he was born in 1890 and therefore contemporary to Le Corbusier) who had already been in the country for decades, while some of the “young people”, such as the case of Amancio Williams, born in 1913, designed, even six years later (1935), his father's first house in Mar del Plata in a highly picturesque style.

All the above shows how the panorama was much more complex than the simple idea of a rationalism of the great European masters appropriated by the local young people that deposed an academicism represented by the elders.

Rationalism as a style

My teacher, Rafael Iglesia, wisely explained the differences between three parallel but independent processes that are erroneously often interpreted as synonyms or as independent facets. We refer to what Iglesia defined as: "modernization", "modernity" and "modernism".

According to this explanation, architectural "modernization" is understood as the incorporation of technical and comfort elements without implying aesthetic transformations, but, on the contrary, the gadgets of technology can be "masked" under a totally different appearance.

This independence between the technical-structural dimension and the appearance of buildings that, with different nuances can be observed throughout the history of architecture, had reached a notorious magnitude from the 19th century with the so-called "engineering architecture" and continued to develop in academic, eclectic, picturesque, and Spanish revival architecture.

In this way, we can affirm that, in this period, there was a broad consensus regarding the virtues of the modernization of architecture in terms of technological and comfort advantages together with an ancient tradition that its application it did not imply at all the need for aesthetic transformations.

This line of thought was especially visible among the architects of Argentina, a country that, due to its historical processes, experienced a singular growth towards the end of the 19th century and the beginning of the 20th, which implied a significant and very outstanding development of academic architecture, contemporary to that growth period.

But in parallel, there were architects all over the world such as Prebisch or Wladimiro Acosta who fought for what Iglesia defined as "modernity", a position by which the previously mentioned technological innovations required the incorporation of a new consistent aesthetic, and a series of transformations in the project composition that also echoed those times that were marked by technique.

The defenders of this "modernity" proposed to understand it as an integral phenomenon that not only generated a change in the architectural design but, and fundamentally, represented a transformation of the city and the territory and through them the declared

ultimate objective implied a renewal will of society with greater access to spaces that will provide a better quality of life for most of the population.

The latter had a much more declarative dimension in Europe as the main European representatives of this trend such as Le Corbusier or Mies van der Rohe made their emblematic works for eccentric millionaires or artists involved in the same trend. On the contrary, in America some architects such as O'Gorman or Niemeyer that being part of political movements did have space to develop this social dimension of modernity.

Finally, Iglesia mentioned a third option, what he called "modernism" in which the forms of "modernity" were taken as a stylistic variant, within the broad aesthetic repertoire of eclecticism and picturesque.

From this third position, the political will to transform society through architecture and the city was absent, and even the composition of the plants, although it conformed to asymmetric schemes and broken volumes, did so based on those already well known criteria of picturesqueness.

For all these reasons, the followers of this "modernist" idea adopted the rationalist aesthetic from an ideological stance essentially opposed to the objectives of modernity, simply as one more style in the palette of eclecticism.

What was the criterion to determine if this new rationalist style was appropriate for a work? Basically, the same ones that had been used, that is, in the first place, the client's preference, and then the eclecticist logic by which each style was especially appropriate for certain uses that were associated with the building's destiny, such as neo-Gothic churches for the Middle Ages-religion association.

In this context, the new rationalist style, or rather "modernist" following the Iglesia's criteria, was optimal for new programs such as factories, airports, maritime terminals, or the rental buildings that the rich made as investment.

And here comes the example of Dourge again, because his already mentioned modern aesthetic works are limited to rental buildings with apartments for middle sectors.

We are convinced that this "modernist" position that Dourge clearly exemplifies, had a much more significant presence in the architectural history of the twentieth century in reference to that assigned to it by historiography. Moreover, we postulate that it was the prevailing in Argentina until after the first half of the 20th century.

León Dourge and the subversion of dates

Simple operations, carried out systematically, on a determined corpus can provide revealing conclusions that subvert, from the unobjectionable facts, customarily established ideas.

In this sense, Fernando Lara simply marking a point on a world map for each work mentioned in the "universal" stories of modern architecture showed that these stories, far from representing the universe as their titles declaim, do not even represent our planet, since they almost all are in Central Europe and the Atlantic coast of the United States.

Continuing with this criterion, Ruth Verde Zein proposes that, simply by indicating the date on which emblematic works of architecture were projected on the five continents, we can see how the roles of supposed "pioneers" and "followers" are often reversed.

In our research on Dourge, based on the archive that his family donated to the Institute of American Art and Aesthetic Research of the FADU / UBA, we were able to observe how the simple dating of Dourge's work is profoundly revealing of a much more complex and contradictory panorama than the one that the historiography of Argentine architecture has built for the first half of the 20th century.

Dourge, as we said, was born in France in 1890 and settled permanently in Argentina as of 1914. In the early years he worked as a draftsman in a film studio and later in Alejandro Bustillo's studio. It was only in the 1920s that he began his independent professional work and most of his works were included in the period 1920-1950.

Throughout his career, two groups of works can be distinguished: Those that he developed in Córdoba, a province that recognized his professional training in France for which he could have a truly independent performance and those that he projected in different places for the Duhau family, a one of the wealthiest in Buenos Aires at that time.

As for the styles used in his works, there is a wide range of all the options in force in his time and includes from academicism to rationalism, passing through a variety of painters, especially the Spanish-Andalusian and Norman.

The simple dating of his work shows that there is not sequentially by which one starts from the academicism in which he had been formed to arrive at rationalism, but clearly Dourge

develops rationalist forms very early and while academicism and picturesque they accompany him in parallel until the end of his career.

On the contrary, the selection of styles in Dourge is based on the eclecticist logics and thus he proposes the Hispano-Andalusian for the summer houses in the Sierras of Córdoba, whose landscape he associated with that of Andalusia, without influencing the date of its construction, as projected them throughout the entire 1920s, in parallel to the rationalist rental buildings.

But at the same time the imposing academicism is reserved for the great palaces of the Duhau family, while the Norman Revival is destined for the houses on the beach and the rationalism for the rental buildings destined for the middle class.

In this way, between 1928 and 1932 he designed the three rental buildings of rationalist aesthetics for the Duhau and later, between 1934 and 1936, he designed the urban palace and the suburban residence of the same family in academic style.

And even much later, already almost among his last works, in 1948 he designed a beach house in Punta del Este in a Norman Revival style.

We see how then, for Dourge, rationalism was not the most "modern" variant, but rather, due to its refined and therefore more austere lines, it was the most appropriate for the apartment buildings that were rented by the middle sectors, while luxury and The ornamental load of academicism was ideal for the palaces of the landlords and the picturesque ones provided a playful dimension in the summer residences, whether they were mountain or beach.

There is no path from the academic past to the rationalist future, but in the same present they coexist under an eclecticist logic in which both are valid, depending on the destination, budget, and location of the buildings.

Conclusion. The narrow limits of architectural modernity in Argentina

The scenario that we have just developed through the case of Dourge, was, like his work, in force in Argentina until the late 1950s. An excellent example is the Peronist architecture that between 1946 and 1955 made indistinct use of rationalist forms, Californian and even

with a monumentality very close to academicism such as the headquarters of the Eva Perón Foundation (today the Engineering School of the UBA)

This brings us to the idea that Francisco Liernur proposed when he affirmed that modern architecture was effectively imposed in Argentina only in the 1960s.

However, even before this, since 1954 Claudio Caveri, Eduardo Ellis and the architects who later became known as “casablanquistas” were proposing a critical revision of rationalist architecture, in a kind of “avant la lettre” postmodernism that questioned the modern movement and it was fighting for a recovery of traditional forms more than a decade before of the publication of *Complexity and Contradiction in Contemporary Architecture* by Robert Venturi.

This puts in crisis the limits of architectural modernity as an integral proposal in Argentina since it only managed to consolidate when it was already beginning its unfailing decline. On the contrary, if there was a very early and widespread modernism, but understood as one more variant of the styles of an eclecticism that remained in force much longer than the criticism assigns it.

The archives, the works and their dates show that in Argentina between 1920 and 1960 there was an active modernization and an eclectic modernist attitude, but modernity as an integral proposal was strongly resisted and very belatedly accepted. Today we can say that, for the Argentine architects of those times, less was a bore.