

“Arte y decoración en la obra de Andrés Kálnay”. En: *El arquitecto Andrés Kálnay*. Buenos Aires, CEDODAL, 2002, pp. 59-72. ISBN: 987 - 1033- 04- 4

ARTE Y DECORACIÓN EN LA OBRA DE ANDRES KÁLNAY

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

El presente capítulo tiene necesariamente un carácter de complemento de los que conforman la parte central del presente libro, basado en las obras arquitectónicas y el pensamiento de Andrés Kálnay. A diferencia de trabajos anteriores incluidos en los libros realizados con motivo de las exposiciones de Alberto Prebisch (1999) y Francisco Gianotti (2000), en donde no resultó complicado armar un discurso sobre las actividades de ambos arquitectos en el ámbito de las artes plásticas, en el caso de Kálnay sí se presenta con más obstáculos ya que las referencias documentales con las que contamos sobre arte y decoración en su obra, son escasas.

Dadas estas limitaciones de archivo, tomamos como opción elaborar un discurso de carácter más teórico, un campo conceptual en el cual insertar estas manifestaciones de carácter disperso, de tal manera que al menos podamos brindar unas reflexiones y apuntes que sirvan para entender aun más los parámetros ideológicos y estéticos entre los cuales navegó Kálnay en su vinculación a las artes.

El material recogido se integra básicamente por tres facetas bien distinguidas: en primer término, aquellas que vinculan al artista con la pintura; en segundo lugar, aspectos que atañen a la integración de la decoración en sus obras arquitectónicas, vinculadas esencialmente a las líneas del *art déco*; y en tercer lugar, un conjunto de diseños previos para carteles publicitarios de los cuales desconocemos su fortuna posterior, pero que al menos nos dan una pauta más para entender al Kálnay “artista”.

A la vista de estos elementos, y tal como se aprecia en su obra arquitectónica de los años veinte y treinta, es evidente que un momento fundamental de cambio lo supone el viaje a Europa en los años 1925 y 1926, que le pone en contacto con el arte que se estaba realizando entonces en países como Alemania y Francia. Esto quedará perfectamente marcado en la diferencia estética que suponen las pinturas que realiza en años previos a dicho periplo, y las decoraciones y carteles que corresponden a finales de los veinte y principios de la década siguiente.

Organizaremos pues este pequeño ensayo ordenando los tres temas centrales que señalamos como objeto de estudio, planteándolos dentro de un panorama que nos sirva para comprender mejor, insistimos, la obra y le pensamiento artístico de Andrés Kálnay.

Kálnay pintor. Un aficionado comprometido con Buenos Aires

En el apartado correspondiente al Kálnay pintor, dos sucesos son los que deben reseñarse indudablemente: en primer lugar el más importante, la participación del arquitecto húngaro en la exposición colectiva de artistas alemanes y austríacos, llevada a cabo por el marchante Federico C. Müller en su Salón de la calle Florida 935, uno de los más reputados de Buenos Aires, en noviembre de 1920. En segundo lugar, la exposición colectiva organizada en 1923 por los hermanos Jorge y Andrés Kálnay en su estudio de la calle Corrientes 552. En dicha ocasión, exhibieron paisajes campestres y urbanos, retratos, etc., ambientando el estudio con elementos decorativos como los tapices con decoraciones indígenas que se aprecian en una de las fotografías conservadas que testimonian el acontecimiento.

Sin embargo, debemos tomar como antecedentes de estas actividades pictóricas de Kálnay datos que figuran en su biografía, vinculados a esta manifestación, de cuándo aun se encontraba en Europa, antes de su primer viaje a la Argentina. Los mismos se vinculan a los años de la primera guerra mundial, durante los cuales Kálnay estuvo incorporado al ejército austro-húngaro y combatiendo en varios frentes. En aquellos años, y de forma esporádica, tuvo estancias en Viena donde realizó estudios de arte y arquitectura. Ejecutó Kálnay una serie de dibujos y pinturas con escenas inspiradas en sus propias vivencias en el frente; algunas de estas obras se conservan en el Museo de la Guerra, en Viena, según señala su hijo Esteban. En los años 1918 y 1919, poco antes de su partida hacia la Argentina (1920), vende parte de la serie a beneficio de los mutilados de guerra; algunas de éstas serán incorporadas mucho después, en 1961, a la Magyar Nemzeti Galéria, Museo Nacional de Bellas Artes, en Budapest.

Tras establecerse en la Argentina es evidente que uno de sus primeros valedores lo tendrá en el ámbito de las artes: Federico C. Müller. Nacido en Weisbaden (Alemania), en 1878, Müller aspiró desde joven a seguir la carrera de director de museos. Antes de marcharse a América a tentar fortuna, permaneció temporadas en centros artísticos de relevancia como París, Londres y Barcelona. Llegado a Buenos Aires, comenzó para Müller una etapa totalmente distinta; conocedor ahora de lo concerniente a los negocios del arte, se asoció a un anticuario y luego instaló un local por cuenta propia, en la calle Florida 361¹. Este hecho se produjo en 1909, planeando Müller a partir de allí, dedicarse de lleno a las exposiciones de pinturas y esculturas, deseo que comienza a hacerse realidad en los sótanos del local. Reconocido por sus connacionales, fue nombrado, en 1910, comisario del Gobierno Alemán en la Exposición Internacional de Arte del Centenario².

El renombre alcanzado y una posición económica algo más sólida, le permitieron a Müller trasladarse a un local más adecuado para montar una galería, situado en Florida 935³. Será en este local donde realice la exposición de artistas alemanes y austríacos que es objeto de nuestro interés. Para entonces, Müller había afirmado notablemente su posición en el mercado artístico argentino al convertirse en el marchante del primer pintor “nacional” a la sazón, Fernando Fader, quien anualmente realizaba sus exposiciones en el citado salón, por lo general en el mes de septiembre, coincidiendo con la celebración del Salón Nacional. La amistad entre Müller y Fader, y sobre todo el hecho de que viviesen lejos el uno del otro, el primero en Buenos Aires y el segundo en diversas localidades de las serranías de Córdoba siendo la definitiva Loza Corral, cerca de Ischilín, derivó en una amplísima relación epistolar que permitió conocer a través de estas cartas no solamente los sucesos específicos de las exposiciones que realizaban juntos, sino también numerosas visiones y comentarios acerca del campo artístico argentino de la época⁴.

Gracias a la conservación de estos archivos, pudimos conocer que la exposición de artistas alemanes y austríacos fue objeto de consideraciones de ambos, y más aun saber que la misma no obtuvo el éxito esperado en público y ventas. Para entonces, aun cuando la pintura europea (sobre todo la española) había mantenido importantes niveles de interés en el mercado, es cierto que ya la pintura argentina, denostada hasta hacía no

¹. MUÑOZ, Andrés. “Federico Carlos Müller”. *Mundo Argentino*, Buenos Aires, 25 de diciembre de 1946.

². PALOMAR, Francisco A.. *Primeros salones de arte en Buenos Aires*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad, 1962, p. 125.

³. Para más referencias sobre la vida de Federico C. Müller remitimos a: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*. Santa Fe (Granada)-Buenos Aires, Instituto de América-CEDODAL, 1998, pp. 188-191.

⁴. Cfr.: LASCANO GONZÁLEZ, Antonio. *Fernando Fader*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1966; y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, ob. cit.

mucho, había ganado importante terreno en el mismo y ya era objeto de culto para el incipiente coleccionismo de arte nacional. Así reflexionaba Fader al respecto: “*no hay que cerrar los ojos a un hecho que ya se define francamente y que es la inundación del mercado de Bs. As. con mercadería artística extranjera mala de buena gana; cuya venta a cualquier precio resultará para sus marchantes un gran negocio mientras el cambio del franco y del marco se mantengan tan bajo. Y será, también, imposible, querer colocar buenas producciones a un precio legítimo. (...) ...Se había advertido en el público una cierta reacción contra las cosas mediocres de afuera; pero desde que el precio bajo viene de nuevo a ser un estímulo para los no entendidos, no hay más remedio que agachar la cabeza. La recaída no ha de durar mucho*”⁵.

La exposición de artistas alemanes y austríacos no escapó sin embargo a la crisis a la que se refería Fader. “*Lamento de veras -le escribe a Müller- el poco éxito financiero de la exposición alemana, que no sólo merecía todo lo contrario en el sentido material sino que debía haber sido para ud. un estímulo para seguir trayendo cosas buenas de su país. Pero está visto que no les interesa. ¿Las razones? ¿Acaso alguna vez se conocen las razones de la chusma? Ni debe haber razones, tampoco, desde que no son capaces siquiera de razonar*”⁶.

La exposición en lo de Müller, presentada bajo el rótulo “*Verkaufsausstellung. Moderner Deutscher u. Oesterreich. Bilder. Aus Privatbesitz*”, incluyó creaciones de un total de 37 artistas, siendo M. Scrottenbach, de Viena, con 20 obras, mayoritariamente acuarelas, el más representado. Kálnay fue el único procedente de Buenos Aires, según consta en el catálogo; suponemos pues, que este carácter distintivo dentro de la muestra habrá significado para el arquitecto húngaro una vinculación estrecha con Müller, no solamente en lo que atañe al montaje de la muestra sino también como factor integrador de un público seguramente distinto al que visitaba habitualmente el salón.

Kálnay participó a la sazón con dos pasteles, “*La estrella federalis*” (Nº 27 de la muestra) y “*El 9 de julio de noche*” (Nº 28), obra esta última representativa dentro del conjunto de escasas pinturas que le conocemos, en donde las vistas urbanas en días festivos parecen demostrar que fue uno de sus intereses, sobre todo aprovechando el acceso privilegiado a la terraza del Edificio Cabildo, en la Plaza de Mayo, que le brindaba unas panorámicas muy diferentes a las que se podían ver en obras de otros artistas locales. En efecto, otra de las obras conocidas de Kálnay narra un desfile militar típico de día patrio, teniendo como elementos centrales el edificio de la Catedral y un ángulo de la Plaza de Mayo. En cuanto al nocturno del 9 de julio, el artista se sitúa en uno de los balcones de la Casa Rosada, teniendo en primer plano el monumento a Manuel Belgrano, y ocupando la Plaza prácticamente la mitad de la composición.

Estas obras pueden enmarcarse dentro de la línea de paisaje urbano que, aun sin el arraigo y el éxito de que gozaban los del campo argentino, tenía para entonces importantes cultores en nuestro país, entre ellos Augusto Marteau, Alberto María Rossi, Héctor Nava y Pío Collivadino. El paisaje rural como motivo gozaba de mayor tradición y estaba experimentando desde hacía varios años una fortuna sin precedentes, éxito de público, críticas y ventas al que acompañaba un sólido bagaje ideológico sustentado en los múltiples debates sobre el “arte nacional”. Había quienes defendían la idea de que el “alma nacional”, “incontaminada” por los avatares que habían supuesto la inmigración y la fiebre industrializadora especialmente en las ciudades, se guardaba “intacta” en el interior, en la “pampa”, entendida esta como concepto genérico. Aquí se explica en parte el auge de pintores como Fader, Atilio Malinverno, Ceferino Carnacini, Carlos De

⁵ . Archivo Federico C. Müller (en adelante AFCM). Carta de Fernando Fader a Federico C. Müller, 3 de noviembre de 1920. Cit.: LASCANO GONZÁLEZ, ob. cit., p. 86.

⁶ . *Ibidem*.

la Torre, Luis Isabelino Aquino, José Malanca, entre muchos otros. El interés de Kálnay por las vistas urbanas, que, como vimos, radicó esencialmente en las de Plaza de Mayo, integró también alguna escena de patio interior de vivienda, según testimonia una fotografía hallada en su archivo, aunque no le fue tampoco ajena la pintura *au plain air* en zonas extraurbanas como el Tigre, donde le vemos pintando un paisaje a la vera del río, en agosto de 1924.

Los paisajes urbanos no gozaban en el mercado argentino de la misma ventura que los de campo. Puede haber incidido en ello por una parte el hecho de que estos últimos propiciaban una cierta evasión al habitante de la ciudad, al que quizá no le interesase en demasía decorar sus espacios privados con escenas que podía ver en directo todos los días. De cualquier manera la presencia de los panoramas urbanos comenzaba a ser cada vez más frecuente en los salones y a ganar adeptos. Una de las parcelas más relevantes de este arte urbano porteño fueron las escenas del puerto, en especial las producidas en la Boca por Benito Quinquela Martín, una de las amistades reconocidas de Kálnay en el ámbito de las artes plásticas.

Otro de los artistas que gozó de la amistad de Kálnay fue Luis Perloti, el prolífico escultor de “Eurindia” como lo denominara Ricardo Rojas a principios de los años veinte. Perloti fue uno de los artistas más relevantes en el llamado “nacionalismo” en las artes, con sus esculturas de raigambre indigenista, que lo llevaron al éxito tanto dentro de Argentina como en el exterior. Perloti tuvo una vinculación estrechísima con Quinquela, primero como parte integrante de la Agrupación de Gente de Arte y Letras “La Peña” que, desde finales de los veinte y en los treinta se reunía en los sótanos del Café Tortoni, y posteriormente colaborando con él en la conformación del Museo de Bellas Artes de la Boca, inaugurado en 1938. Calculamos que es hacia estas fechas cuando Kálnay comienza a relacionarse más asiduamente con ambos artistas, con los que debe haber habido un entendimiento basado en conceptos e intereses artísticos similares, con Quinquela por su implicación con la ciudad y con Perloti por la afición mutua, que más adelante reseñaremos, en la utilización de motivos y lenguajes prehispánicos en sus obras respectivas.

De estos años, concretamente de la primavera de 1937, data una invitación que se conserva en el archivo de Kálnay, para asistir a una “Fiesta Oriental” organizada por la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos en el Príncipe George’s Hall de la calle Sarmiento 1236, en la cual se espetaba a los asistentes a “no olvidar el disfraz”. Este documento es demostrativo de que el arquitecto participaba en ciertos círculos de las artes plásticas, aunque lamentablemente no nos quedan muchos más testimonios de ello, que de contar con estos, nos hubiera permitido trazar un muestreo más completo y aseveraciones más exactas. La impresión que queda es que, tras el viaje europeo de 1925 y 1926, Kálnay se centró fundamentalmente en sus obras arquitectónicas, dejando un poco de lado sus actividades pictóricas, afición que retomará en los años de madurez, entre 1960 y 1975.

Kálnay decorador. La integración de las artes con la arquitectura

“Hay que pensar que la historia de todos los estilos, desde los tiempos más remotos hasta nuestros días, siempre es el fiel reflejo de la vida de una época determinada y al mismo tiempo cada estilo saca sus raíces de la eterna renovación del alma humana que, como la misma naturaleza, nunca cesa de evolucionar.

La divina misión de los grandes maestros de arte ha sido la de hacer vibrar las aspiraciones del alma universal en completa armonía con la suya propia”.

(KÁLNAY, Andrés. “Algunas ideas sobre la arquitectura moderna”. *La Crítica*, Buenos Aires, 15 de enero de 1930).

En las líneas formativas de Andrés Kálnay tenemos las claves para entender sus obras arquitectónicas como una concepción integradora de factores vinculados no solamente a la arquitectura sino a la escultura y las artes decorativas. Indudablemente sus estudios en la “Escuela Superior Real Estatal Húngara de Arquitectura”, en Budapest, y los conocimientos que pudo ir adquiriendo en forma paralela de la Werkbund y de la Sezession, influyeron en el joven Kálnay para entender la creación artística como un todo integrador, tal como potenciaban estos movimientos y otros similares en Europa, donde la unión de arte con artesanado, experimentado a través de las escuelas de artes y oficios, estaba a la orden del día.

Cuando Kálnay afirmaba que la arquitectura era “*la más social de las artes*” no solamente hacía referencia a su implicación personal en los años de la guerra europea, sino también a ese pensamiento por él asimilado de que un artista, para ser tal, no debía centrarse en un único aspecto de la creación (en su caso la arquitectura) y marginar otras manifestaciones como la pintura, la escultura y las llamadas artes decorativas. Sostenía que éstas debían también ser experimentadas, siendo éste el camino que eligió seguir. Para Kálnay la arquitectura y el arte eran “*una sola cosa, sin otra razón de ser que la originalidad, el crear en el origen o ‘Ursprung’*”⁷.

De cualquier manera, también manifestaba el húngaro su parecer acerca del papel que le cabía a la decoración en la obra arquitectónica: “*La decoración debe tener sólo una importancia secundaria, siendo su objeto el de acentuar la modalidad de la construcción, subordinándola siempre a las necesidades de la estructura sin que jamás el encanto de los detalles comprometa la clara significación del conjunto. La esencia de la belleza surge de esta rítmica correlación*”⁸.

Ejemplos harto significativos de esta conciencia integradora y socializadora de Kálnay son, entre otras, obras señeras como el edificio de la Cervecería “Munich” en la Costanera Sur (1927), y el Cine-Teatro Suipacha (1928). Dado que ambos edificios son reseñados detalladamente en otras páginas de este libro, nos limitaremos a recalcar la importancia que le cupo a la faceta decorativa en ambas obras.

En cuanto a la Munich, señalar que la misma no puede tomarse como una veleidad imaginativa por parte del autor, sino que es una obra que parte de un conocimiento conceptual y cultural absorbido vitalmente por Kálnay en sus años de formación y estancias en la ciudad alemana. Perfectamente sabía el húngaro como debía concebirse una obra de esas características y cuáles debían de ser los elementos a añadir al esqueleto estructural de la obra arquitectónica. Al pensar en la idea de la Cervecería Munich nos viene a la mente nuevamente la figura de Fernando Fader, cuya formación académica la realizó en aquella ciudad entre 1900 y 1904, en plena efervescencia del Jugendstil. Se conservan de Fader algunos diseños hechos entonces, donde la imagen de los obesos bebedores con sus grandes jarrones de cerveza son la nota saliente, imagen que fue topicizándose hasta convertirse en una señal de identidad. Así, el binomio Munich-cerveza estaba para entonces sobradamente asentado en el imaginario popular. De Kálnay se conservan una serie de figurines impresos basados en temas bávaros, que habrían sido utilizados para la decoración del edificio.

El carácter lúdico-festivo del edificio se entiende perfectamente desde el rol que había adquirido la Costanera Sur como sitio de recreo de los habitantes de Buenos Aires, desde la inauguración del primer tramo de la misma en diciembre de 1918, durante aquella *belle époque* argentina que alcanzó su momento de mayor esplendor en

⁷. KÁLNAY, Esteban F. “Andrés Kálnay”, marzo de 1986.

⁸. KÁLNAY, Andrés. “Conceptos sobre arquitectura moderna”. *Revista del Centro de Arquitectos Constructores de obras y Anexos* (C.A.C. y A.), Buenos Aires, año IV, N° 39, agosto de 1930, p. 94.

los años veinte. La zona había sido prestigiada por el traslado de la “Fuente de las Nereidas” de Lola Mora, desde su emplazamiento original, el Paseo de Julio, donde se había inaugurado en 1903. Evidentemente esta escultura estaba llamada a desempeñar una función estética y artística que años después se completaría con la inauguración de otros monumentos en la zona, en especial la estatua destinada a conmemorar el vuelo del Plus Ultra en 1926 y el monumento dedicado a España, obra de Arturo Dresco. Estas obras de arte se complementaban con un amplio cúmulo de mobiliario urbano, como las farolas, estatuas y maceteros traídos desde Francia en aquellos años. “La gente no iba sólo a bañarse y a tomar sol. Al atardecer, los tranvías llegaban atestados de pasajeros que buscaban distracción en las confiterías o en el parque de diversiones que funcionó frente al Balneario Municipal durante años. En torno a ese pequeño universo, fugaz y bullanguero, se centraba la diversión popular”⁹.

Un papel determinante en la concepción de la Cervecería Munich, vinculado a ese carácter recreativo, lo jugaban los espacios concebidos al exterior: “El público del balneario no va para ubicarse en locales cerrados sino, por el contrario, para sentarse al aire libre y en lugares desde donde su vista puede deleitarse con la belleza del paisaje y con el vaivén de la concurrencia”, y por lo tanto el gran salón interior estaba pensado para ser utilizado en las horas posteriores a la caída del sol¹⁰.

Kálnay entendió su obra como una integración de elementos añadidos, los que, al igual que en la parte arquitectónica, tuvieron al hormigón armado como material fundamental, aspecto que estuvo a cargo del Ing. F. Kammerer. Así, como señala un estudio de Esteban Kálnay, “*revestimientos, y pilastras de las fachadas, escaleras, balaustres y barandas, maceteros y elementos escultóricos fueron hechos en partes premoldeadas cementicias*”. La rapidez en la construcción¹¹ fue propiciada justamente por esta selección de materiales, y también por haberse encargado Kálnay de todos los diseños integrados en ella. Como señala el mismo estudio, “*Esculturas, ornamentos, vitrales, barandas, lámparas y muebles, ‘sgraffiti’ e inclusive elementos de la vajilla, en su mayoría alegóricos al culto de la cerveza, fueron íntegramente diseñados por el arquitecto*”, lo mismo que los jardines ubicados en la parte posterior del edificio.

En la parte escultórica de la Munich colabora de manera determinante el escultor Enrique Schwindsackl, de trayectoria muy poco conocida, quien es autor de las esculturas y los ornamentos que, diseñados por el húngaro, aluden al culto de la cerveza¹². Destacaban así, las figuras escultóricas de tipos bávaros, campesinos y personajes muniqueños, los cuales sostenían las letras de la palabra “Munich”¹³. Se integran a la obra varias empresas, pudiendo destacar a Mendonça, Sebastiao y Dias (marmolería), M. Casanova e hijos (vitrales) y Carlos Wenck (herrería artística)¹⁴. Los vitrales originales desaparecieron, reemplazándose por réplicas exactas.

Una de las críticas más favorables recibidas por esta obra en su tiempo versó justamente en el carácter integrador de la misma, no ya solamente de los elementos

⁹. “El último suspiro de la Costanera Sur”. *Eco de la Semana*, Buenos Aires, N° 7, 28 de octubre de 1977, p. 40.

¹⁰. Testimonio de Andrés Kálnay en la revista del C.A.C. y A., 1928. Cfr.: ELGUEZÁBAL, Eduardo. “La Munich de la Costanera Sur”. *Autoclub*, Buenos Aires, N° 114, agosto de 1981, p. 12.

¹¹. Según señala el propio Kálnay, se inició el 11 de agosto de 1927, terminándose el 17 de diciembre del mismo año.

¹². Schwindsackl habría de colaborar a posteriori con Kálnay, en 1939, esculpiendo unos relieves en busto de personalidades de la cultura como Goya, Cervantes, etc, **destinados posiblemente al Diario Crítica**.

¹³. Ver, entre otros, “La arquitectura de A. Kálnay”. *Áurea*, Buenos Aires, año I, N° 10, febrero de 1928.

¹⁴. “Importante edificio Munich”. *La Construcción Moderna*, Buenos Aires, año III, N° 135, 21 de enero de 1928, p. 30.

decorativos respecto del edificio, sino de éste con respecto al entorno en el cual se encontraba enclavado. *“La joya del balneario -leemos en La Razón-, según así se la designa, surge naturalmente del paisaje, en que predominan agua y cielo, como la flor en el campo, se identifica con el ambiente como un organismo vivo. Se necesita un alma profundamente sensible de artista para realizar aquella perfecta unión de la obra construida con el cuadro que la envuelve”*¹⁵.

En lo que atañe al edificio del Cine-Teatro Suipacha, el mismo fue inaugurado la noche del 15 de noviembre de 1928, con la proyección de la película *“La vuelta al mundo”*, film de corte casi documental que recopilaba aspectos pintorescos de diferentes regiones del planeta¹⁶. Esta obra volvía a ser un dechado de aciertos en la faz decorativa, aunque la vinculación al *art déco* se manifestaba de manera mucho más evidente que en la Cervecería Munich. La principal diferencia entre ambas radicaba, sin embargo, en el entorno en el cual estaban ubicadas: la Munich se encontraba rodeada de amplio espacio, lo que permitía la integración de un paisaje ajardinado en el que intervino el propio Kálnay; al contrario de esta obra, el Suipacha se hallaba en una calle angosta y caracterizada por el constante tráfico, lo cual debía estimular parcelas de sensibilidad distintas en el arquitecto.

De esta obra, se destacó entre otros aspectos, *“El firme ritmo de sus líneas, la decoración que acentúa las características de la construcción, forman un todo orgánico...”*¹⁷. Nuevamente vemos referencias al carácter integrador perseguido en todo instante por el arquitecto-artista. La misma nota agrega, acerca del interior del edificio, que *“El tono de la sala es de juventud y elegante frescura”*, términos completamente derivados de la ideología *déco*. El interior, profusamente ornamentado, evidencia que Kálnay no dejó ningún detalle librado al azar. Entre ellos sin duda destaca todo lo relacionado a la iluminación, aspecto que fue detalladamente reflejado en un artículo de la época, que hacía referencia a la instalación eléctrica *“singularmente original”* y que *“llena perfectamente las exigencias requeridas para la iluminación de un cine”*. Sobresale *“el estilo de los artefactos, que coincide con las líneas arquitectónicas del local”* y asimismo *“hay algunos brazos y arañas complementarios, convenientemente repartidos, para romper algo la monotonía del ambiente... En el hall y la escalera de acceso a los palcos y tertulias hay hermosos artefactos de un estilo nuevísimo y elegante”*¹⁸.

En cuanto a estos artefactos, o *“manantiales de luz”* como los llamó Kálnay, se dice que *“se ha conseguido un acertado efecto de luz semi indirecta, colocando las lamparitas entre unos planos de cristales, oportunamente cortados y salientes de la pared, a guisa de grandes hojas de unas macetas engarzadas en la pared”*. Otro aspecto saliente, relacionado con la iluminación natural, y elemento que es moneda corriente en las obras de Kálnay, es el diseño y utilización de los vitrales, también de raíz *déco*, *“que imitan, estilizándolas, unas grandes mariposas, (que) difunden una luz agradable, sedante, que evita la molestia óptica del brusco pasaje de la absoluta oscuridad al resplandor que encandila la vista...”*¹⁹.

Elemento destacadísimo de la obra es el diseño de la fachada, ejercicio en el que Kálnay se esmera para acercarse al más puro *art déco*. En tal sentido, sobresale el gran friso decorativo, con figuras alusivas al cinematógrafo y a su relación con el espacio y

¹⁵ . “El confort y la belleza aplicados a la arquitectura. Impresiones sobre el arte del arquitecto Andrés Kálnay”. *La Razón*, Buenos Aires, 30 de julio de 1929.

¹⁶ . “Notas cinematográficas”. *La Prensa*, Buenos Aires, 16 de noviembre de 1928.

¹⁷ . “El confort y la belleza...”, ob. cit.

¹⁸ . “Teatros y cines platenses. Cine Suipacha”. *Boletín Philips*, año II, N° 2, abril de 1929.

¹⁹ . *Ibíd.* Testimonio de Andrés Kálnay, tomado de una nota publicada por él en la revista del C.A.C. y A., N° 21.

con el tiempo, obra cuya ejecución estuvo a cargo de la empresa constructora del Ing. Arturo Schirato. Su descripción la recogemos de un diario de la época: “...se ve en fantástica agrupación al primer hombre, según la Biblia; Prometeo, cuyas carnes son atormentadas por el cuervo; Hércules con el león; un gladiador sobre un carro romano; las pirámides de Egipto; un indiano sugestionando a la serpiente; un indio a caballo; un torero español; Carlitos Chaplin, escenas de trabajo, amor, etc. Este grupo, con un juego de luces colocado por detrás, produce de noche un maravilloso efecto de movilidad”²⁰.

La reseñada participación de la empresa de Schirato nos da pie para resaltar nuevamente el aspecto integrador y de trabajo en equipo al que estaba habituado Kálnay. Si bien él fue el diseñador al completo de la obra arquitectónica y de sus detalles decorativos, fueron varias las empresas que participaron en la ejecución del mismo; en tal sentido podemos señalar a Ivo Percossi & Hno. (herrería artística), Carpi Hnos. y Cía. (azulejos), casa Marco (esculturas), Firpo (construcción del escenario), Rossi Hermanos (marmolería), Francisco Valloni (decoraciones), Gemellaro (vitrales), Papetti (carpintería), Contini (yesería) y J. de Cruz (mosaico reconstituido), entre otros participantes.

Fue el cine Suipacha una de las obras con mayor reconocimiento por parte de los periódicos de difusión masiva, vertiéndose en algunos de ellos conceptos tendientes a remarcar el carácter innovador en cuanto a construcción y decoración. Uno de esos artículos señala, hablando de Kálnay, que “es un verdadero artista que sabe combinar lo simple y práctico con lo majestuoso y bello, cosas que difícilmente saben andar juntas” y contrapone esa labor innovadora al estancamiento al que estaban atados otros arquitectos; señala que el edificio del cine Suipacha “debe servir de ejemplo a los que se aferran cada vez más a los viejos moldes que no corren parejos con los nuevos tiempos”²¹.

En esos años realiza Kálnay otra importantísima obra, el Club Social de Chascomús (1928-1929). Quizá en los diseños de los vitrales para dicha institución se manifieste en todo su esplendor el Kálnay *déco*, poco antes de entrar en los años treinta donde su inclinación al racionalismo será cada vez más estrecha. En los mismos alcanza un altísimo grado cualitativo, valiéndose de elementos geométricos. Particularmente destacados son los que corresponden a la Sala de Fiestas, en donde la estilización de raigambre *déco* queda completamente testimoniada en esos vitrales que incorporan diversas figuras, entre ellas una dama “moderna” jugando al golf²², siendo asimismo interesante el diseño en que se complementan un conjunto de naipes de póker y unas copas, temas alusivos al usufructo que se daría al espacio para el que estaban destinados. A estos diseños de vitrales podemos añadir los también interesantes realizados para el petit-hotel de la calle Darregueira 2450, del año 1931, con estilizaciones florales e interesantes composiciones *déco* como el de una fuente.

Otras obras diseñadas por Kálnay, estas en carácter de anteproyectos, nos confirman con creces sus intereses decorativistas. Nos referimos al edificio pensado para la Bolsa de Cereales de Buenos Aires (1930) y al Gran Casino de Mar del Plata” (1932), proyectos con los que obtiene sendos primeros premios en concursos. En especial en el segundo se aprecia un acercamiento a una de las líneas internacionales del *déco*, la que estilizaba elementos de las culturas prehispánicas americanas, diseños que gozaron de gran fortuna entre los arquitectos y diseñadores en los años veinte y treinta,

²⁰ . “Una hermosa obra del arquitecto Andrés Kálnay”. *La República*, Buenos Aires, 7 de marzo de 1929.

²¹ . *Ibíd.*

²² . En el siguiente apartado, dedicado al cartelismo, ampliaremos conceptos sobre las temáticas del diseño “moderno”.

no solamente en los países de vinculación directa a esas fuentes sino otros del panorama occidental como Estados Unidos, Francia o España²³. Esta línea ornamentalista “americana” fue sin duda uno de los puntos de encuentro y coincidencia con su amigo el escultor Luis Perloti.

Un momento culminante de esta filosofía decorativista lo constituye el diseño del hall del Directorio del edificio del Diario “Crítica”, realizado en 1928 por encargo de Natalio Botana, en donde se integraron elementos inspirados en el Calendario azteca y en la Puerta del Sol de Tiahuanaco. Estos detalles del interior del edificio convivirían con la fachada del mismo, en la que se acentuaban “*simbólicamente los ideales y la vida de un diario moderno*”²⁴, frase de perfecta concomitancia con la ideología *déco*. El interés de Botana por las artes plásticas se manifestaría en toda su dimensión pocos años después, en una de las obras más paradigmáticas de los años treinta en la Argentina, el “*Ejercicio Plástico*”. Dirigido por el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, participaron en él los argentinos Juan Carlos Castagnino, Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo y Enrique Lázaro. Ésta obra, realizada por encargo de Botana en su quinta en Don Torcuato, ha sido en los últimos meses de tristísima actualidad por su deterioro casi irreversible, víctima de la especulación y la desidia.

Kálnay cartelista. Compromiso con la modernidad

Al igual que sucede en los diseños ornamentales destinados a integrarse en sus obras arquitectónicas, también en los bocetos para carteles publicitarios hallados en el archivo de Kálnay, testimonia su buen hacer en el dibujo y la continuidad de su compromiso estético con las líneas del *style 25*, popularizado como *art déco* a partir de 1966²⁵. Indudablemente la práctica del dibujo como arma fundamental en la trayectoria artística de Kálnay queda evidenciada en esta faceta, respecto de la cual apenas si tenemos más referencias que estos estudios que se han conservado.

A principios de los años treinta, época en la que Kálnay realiza estos bocetos, el cartel publicitario gozaba en la Argentina de una tradición sólidamente fundada, con hitos de relevancia como los legendarios concursos para afiches de los Cigarrillos París en 1900 y 1901²⁶, y los que para la misma época convocó la firma de los Coñac Domecq. Después vinieron otros muy recordados como los de la Casa Gath y Chaves, y durante la segunda década de siglo se disparó el interés a través de las láminas publicitarias de las revistas de difusión masiva, en especial *Caras y Caretas*, donde dibujantes sobre todo de filiación *art nouveau*, como Juan Carlos Huergo o el propio Alejandro Sirio, fueron dejando su singular impronta. Uno de los más recordados dibujantes de esos años, el gallego Juan Carlos Alonso, quien ejerció como director en *Caras y Caretas* y en *Plus Ultra*, reflejó en sus

²³ . Ver: GUTIÉRREZ, Ramón; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “Fuentes prehispánicas para la conformación de un arte nuevo en América”. *Temas de la Academia*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2000, pp. 49-67.

²⁴ . *Crítica*, Buenos Aires, 8 de octubre de 1928.

²⁵ . El estilo “art déco” jamás existió como tal. El término aparece por primera vez en 1966 cuando se lleva a cabo en el Musée des Arts Décoratifs de París la exposición “Les Années 25”, en conmemoración de la “Exposition Internationale des Arts Décoratifs Modernes”, de 1925. (Cfr.: MAENZ, Paul. *Art Déco: 1920-1940*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 10).

²⁶ . Ver: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “Las primeras exposiciones modernistas de la Argentina (1900-1901) y el Museo Comarcal de la Garrotxa, Olot (Cataluña)”. *Revista de Museología*, Madrid, Nº 15, octubre de 1998, pp. 119-123.

diseños como pocos las mieles de la vida moderna, de la sociedad de bienestar y de lujos de la *Belle Époque* argentina²⁷.

En este sentido, Kálnay pertenece, por llamarlo de una manera, a una generación estética posterior, donde la estilización y la geometrización de las figuras, la simplicidad sintética de las mismas, será la nota saliente. Aquí tenemos nuevamente que recordar su viaje a Europa a mediados de los años veinte, donde pudo comprobar en toda su dimensión los avances que las técnicas de diseño de carteles había experimentado, convirtiendo a estos en eficientes “*máquinas de anunciar*” como diría Cassandre, uno de los referentes de excepción en esta vertiente artística, e inclusive empaparse de las ideas que Ozenfant y Jeanneret (Le Corbusier) precisaban en textos como *Après le Cubisme* (1918) donde hacían referencia a la “*osada geometrización del espíritu*” o en los que a partir de 1920 publicarían en *L’Esprit Nouveau*.

Ideológicamente, debemos señalar que los nuevos rumbos en el diseño están ligados a las corrientes vanguardistas, en especial algunas de las ideas difundidas por grupos como los futuristas, en ese intento de reflejar la velocidad de las urbes modernas en las obras de arte, como las que se pueden ver en las obras de Umberto Boccioni o de Gino Severini, o la alusión a “*la belleza de la velocidad*” en el *Manifiesto Futurista* firmado por Marinetti en 1909. En nuestro país, podemos citar documentos significativos e históricos como el *Manifiesto Martín Fierro*, firmado por Oliverio Girondo en 1924, en donde afirmaba que los *martinfierristas* se encontraban “*más a gusto en un trasatlántico moderno que en un palacio renacentista*”²⁸.

En connivencia con las ideas expresadas, Kálnay habría de expresarse a principios de los años treinta, de manera categórica: “*No nos estanquemos. Es el principio del retroceso, tan veloz, como el progreso. Pongamos en todas nuestras empresas la señal de nuestros tiempos modernos, con cierto orgullo de serlo también nosotros en nuestra esfera. (...). Repugna al ánimo humano quedar atrás; tenemos cual noble “pur sang” la vehemente intuición de colocarnos con nuestras obras en primera fila. Este sentimiento, lejos de ser egoísta, es la más grande fuerza motriz de la vida y sus consejos merecen ser oídos...*”²⁹.

El automóvil, el avión, el ferrocarril y el barco fueron símbolos significativos de la nueva estética y la nueva ideología, y su inclusión es frecuente en carteles y otras publicaciones que querían reflejar el progreso social. No es casual que el barco haya servido de logotipo de revistas argentinas como *Síntesis*, fundada y dirigida por Martín Noel, o las menos conocidas *Orientación*, en Buenos Aires, y *Valoraciones*, en La Plata. El barco era símbolo de los nuevos rumbos, y su carácter emblemático tuvo uno de sus más acérrimos defensores en Le Corbusier, quien no dudaba en afirmar que “*los constructores de los paquebotes, audaces y sabios, crean palacios junto a los cuales las catedrales son muy pequeñas: ¡y los echan al agua!*”, para agregar luego que “*Un arquitecto serio que mire como arquitecto (creador de organismos) hallará en un paquebote la liberación de sus malditas servidumbres seculares*”³⁰.

En los bocetos que conocemos de Kálnay, el barco es motivo principal en alguno de los diseños pensados para el Plaza Hotel de Buenos Aires y también aparece en algunas

²⁷ . Ver: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “Arte y emigración. Juan Carlos Alonso (1886-1945), un artista gallego en la Argentina”. *XIII Congreso Nacional del CEHA* (Comité Español de Historia del Arte), Granada, 31 de octubre al 3 de noviembre de 2000, vol II, pp. 759-771.

²⁸ . GIRONDO, Oliverio. “Manifiesto Martín Fierro”. *Martín Fierro*, 2ª época, año I, N° 4, 15 de mayo de 1924, p. 1.

²⁹ . KÁLNAY, Andrés. “Eficiencia”. *Vida Germana*, Buenos Aires, 25 de julio de 1931, p. 28.

³⁰ . LE CORBUSIER. “Ojos que no ven... Los paquebotes”. *L’Esprit Nouveau*, París, N° 8, mayo de 1921. Tomado de: ESPINOSA, Elia. *L’Esprit Nouveau. Una estética moral purista y un materialismo romántico*. México, UNAM, 1986, pp. 243-246.

de las pruebas que realiza mezclando figuras con diseños de letras, experimentando las posibilidades que brindaba la tipografía moderna, evidentemente una de las obsesiones de los diseñadores de la época a la que Kálnay no se mostró para nada ajeno.

Otra faceta que se observa en la mayoría de los diseños de Kálnay es la de disponer los elementos de sus carteles en forma diagonal, recurso argumental que testimonia la persecución de una imagen dinámica, acorde con las exigencias de la “vida moderna”. En este sentido es revelador, entre otros, uno de los tantos carteles que diseña para el Bristol Hotel de Mar del Plata en donde se ve al propio edificio dispuesto de abajo arriba, con una inclinación quizá exagerada. Síntesis, dinamismo, modernidad..., factores todos que confluyen decisivamente en las expresiones artísticas de la época.

Hemos podido apreciar una vinculación directa de Andrés Kálnay con los hoteles, ya que a los carteles señalados, también deben añadirse los realizados para el Continental Hotel de Buenos Aires y el Hotel Balneario Termas Rosario de la Frontera. Otro de los del Plaza Hotel, presenta una síntesis de elementos habituales en el cartelismo de la época: se ve a una pareja de espaldas, cuyo reflejo brilla en el piso de lo que suponemos el hall del hotel. A la izquierda se aprecia una estilizada columna de corte clásico y a la derecha, desde la parte superior, se disponen tres grandes hojas de palma equilibrando la composición. Completa la escena un moderno sofá. El tema femenino, uno de los más recurrentes en los carteles de los años veinte y treinta, como también en las portadas de las revistas modernas³¹, no tiene presencia fundamental en los diseños que conocemos de Kálnay.

Curiosamente, uno de los pocos carteles que se conservan y que evidentemente llegó a imprimirse y publicarse, de los realizados por Kálnay, carece de todas estas “modernidades” apuntadas en los párrafos anteriores. En efecto, el cartel para la *Rifa a beneficio de la Cruz Roja Argentina* (1929) es de corte absolutamente tradicionalista, de un barroquismo marcado por el exceso de letreros que lo invaden, contraviniendo la normativa de la cartelería moderna que tendía a reemplazar al máximo los textos por las imágenes, facilitando una lectura instantánea al espectador, quien debía captar el mensaje a una velocidad que la vertiginosidad de la “vida moderna” y los flamantes transportes le exigían. No cabía pues en el concepto de la modernidad la posibilidad de contar más que con escasos segundos para “leer” el contenido de un cartel.

Los tiempos estaban cambiando, y junto a éste el arte iba experimentando transformaciones. Y Kálnay lo expresaba con clarividencia: *“El arte es evolución. Muy difícilmente comprendido por el vulgo, la obra más original está comprometida por quienes, transformándola en fórmulas estrechas, la empequeñecen y la desnaturalizan. La ley principal de la vida es renovación eterna y continua evolución. Siendo el arte esencialmente intuitivo, llega más cerca de la verdad de la vida, porque ambos son creaciones. En el arte, como en la vida, tan pronto como cesa la evolución, sobreviene forzosamente la decadencia y la muerte”*³².

³¹ . Al respecto, en Madrid se realizó en 1997 una exposición titulada “*La Eva Moderna*”, integrada por los diseños de portadas realizados por varios artistas para la popular revista *Blanco y Negro*, que resaltaban el carácter liberado e independiente de la mujer moderna, deportista, lectora, intimista.

³² . KÁLNAY, Andrés. “Conceptos sobre arquitectura moderna”. *Revista del Centro de Arquitectos Constructores de obras y Anexos* (C.A.C. y A.), Buenos Aires, año IV, N° 39, agosto de 1930, p. 94.

ILUSTRACIONES

- 1) Portada del catálogo de la Exposición de artistas alemanes y austríacos, Buenos Aires, Salón Müller, noviembre de 1920.
- 2) Exposición colectiva en el estudio de los arquitectos Jorge y Andrés Kálnay, Buenos Aires, 1923.
- 3) Andrés Kálnay junto a su obra "*La estrella federalis*", 1920.
- 4) "*El 9 de Julio de noche*", obra de Andrés Kálnay, 1920.
- 5) Kálnay pintando en la terraza del Edificio Cabildo, en Plaza de Mayo, 1920.
- 6) Kálnay junto a una de sus obras de temas cívico-festivos en Plaza de Mayo, 1920.
- 7) Pintando al aire libre, en el Tigre, 1924.
- 8) Detalle de la Cervecería Munich con algunas de las esculturas diseñadas por Kálnay y ejecutadas por Enrique Schwindsackl, 1927.
- 9) Figurín de tema bávaro, diseñado por Kálnay, 1927.
- 10) Decoración del hall del Cine-Teatro Suipacha, 1928.
- 11) Diseños de Kálnay para los vitrales de la Sala de Fiestas del Club Social de Chascomús, 1928-1929.
- 12) Pruebas tipográficas y de diseño para carteles realizada en los años treinta por Andrés Kálnay.
- 13) Uno de los bocetos para carteles del Bristol Hotel de Mar del Plata realizados por Kálnay.
- 14) La síntesis y el equilibrio, factores determinantes en los diseños cartelistas de Kálnay. Diseño para el Plaza Hotel, Buenos Aires.
- 15) Cartel de Andrés Kálnay para la *Rifa a beneficio de la Cruz Roja Argentina* (1929).