

TESIS DOCTORAL

La jaula del estilo. Historiografía, arquitectura y clasificación

The Cage of styles. Historiography, Architecture and Classification

AUTORA

Mg. Arq. Johanna Natalí
Zimmerman

DEFENSA DE TESIS

25 de marzo de 2021

COMUNICACIÓN / FADU-UBA / 2021

Universidad de Buenos Aires UBA | Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
FADU | Secretaría de Investigaciones | PROGRAMA DE DOCTORADO

 **UBA, FADU. DISEÑO, UBA.**

TESIS DOCTORAL

La jaula del estilo. Historiografía, arquitectura y clasificación

The Cage of styles. Historiography, Architecture and Classification

AUTORA

Mg. Arq. Johanna Natalí Zimmerman
zimmermanjoy@gmail.com

DEFENSA DE TESIS

25 de marzo de 2021

DIRECTOR

Prof. Dr. Arq. Mario Sabugo

MODO DE CITAR ESTA TESIS: Zimmerman, Johanna Natalí (2021). *La jaula del estilo. Historiografía, arquitectura y clasificación*. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires.

Este documento forma parte de la colección de tesis doctorales y de maestría del Centro de Documentación y Biblioteca "Prof. Arq. Manuel Ignacio Net", Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Su utilización debe ser acompañada por la cita bibliográfica con el reconocimiento de dicha fuente.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

This thesis is part of the master's and doctoral theses collection of the Centro de Documentación y Biblioteca "Prof. Arq. Manuel Ignacio Net", Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo of the Universidad de Buenos Aires. Were it to be used, it should be done with appropriate acknowledgment of this source material.

Universidad de Buenos Aires UBA | Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
FADU | Secretaría de Investigaciones | PROGRAMA DE DOCTORADO

 **UBA, FADU. DISEÑO, UBA.**

TESIS DOCTORAL

PALABRAS CLAVE

arquitectura; estilos; historiografía; clasificación; síntomas

RESUMEN

El pensamiento histórico está conformado por un conjunto de representaciones acerca de lo que sucedió en el pasado. Naturalmente, los modos de ordenar este conjunto de representaciones son múltiples. No obstante, en la historiografía de la arquitectura en particular, ha jugado y juega un rol preponderante la clasificación por estilos o categorías estilísticas como método organizativo. La clasificación se funda en el principio de que no todo se conecta con todo. Es decir, ciertas entidades están relacionadas entre sí, y ciertas otras entidades no tienen ningún parámetro en común. Siguiendo esta línea, la historiografía de la arquitectura está fuertemente gobernada por un sistema de codificación que, como explica Foucault ([1966] 2011), relaciona y aísla, analiza, ajusta y articula ciertos contenidos.

De esta manera, los estilos son una manera codificada no solo de describir, sino también de valorar: ordenan, definen, y condicionan nuestro modo de acercarnos a las obras. Así, esta tesis busca comprender cuáles son las consecuencias del uso de estilos como clasificación en la arquitectura y su historia. Se propone que un hecho artístico-técnico, como ser una obra de arquitectura, supone una expresión menos codificada que otros lenguajes y que por lo tanto se sujeta con mayor dificultad a una determinación unívoca. En otras palabras, el arte suscita con mayor intensidad la acción del modo simbólico (Eco [1984] 1990). Aunque –como explica Umberto Eco– la polisemia es inevitable en todo caso, en el arte los códigos son menos estrictos: el “modo simbólico” de interpretación se desarrolla más enérgicamente. En la obra de arte lo predominante es lo simbólico y por ende los significados codificados se disocian y transmiten nuevas nebulosas de contenidos (Eco [1984] 1990). Entonces, ¿qué sucede cuando encasillamos a la arquitectura dentro de los límites de los estilos?

KEYWORDS

architecture; styles; historiography; classification; symptoms

ABSTRACT

The historical thought is formed by a group of representations about what happened in the past. Naturally, there are multiple ways of ordering these representations. However, in architectural historiography in particular, classification through styles has played and plays a main role as an organizational method. Classifications are based on the principle that not everything is connected with everything. In other words, some entities are related and some others have no parameter in common between themselves. Hence, architectural historiography is ruled by a codification system that, as Foucault explains ([1966] 2011), relates and isolates, analyzes, adjusts and articulates certain contents. In this way, styles are a codified way of not only describing, but also appreciating: they order, define and condition our way of approaching buildings. Therefore, this thesis aims to understand which are the consequences of the use of styles as classification in architecture and its history. It proposes that an artistic-technical event, such as an architectural work, entails a less codified expression than other languages and hence, is held with greater difficulty to a univocal determination. In other words, art arouses with a greater intensity the action of the “symbolic mode” (Eco [1984] 1990). Although –as Umberto Eco explains– polysemy is in general inevitable, in the arts, codes are less strict: the “symbolic mode” of interpretation develops more energetically. Symbolism is what prevails in an artwork and hence, the codified meanings dissociate and carry new content nebulae (Eco [1984] 1990). Considering this, what happens when we pigeonhole architecture within the boundaries of styles? This research holds that a series of difficulties unleash as a result of the contradiction resulting from trying to determine what is naturally indefinite.

TESIS DOCTORAL

Esta investigación sostiene que, como resultado de la contradicción que se da al intentar determinar lo indeterminado, se desencadenan una serie de problemáticas. La hipótesis que la orienta es que existe una tensión permanente entre la indeterminación de la arquitectura y de su historia y los intentos disciplinares de codificarla mediante la clasificación por estilos. Esta tensión suele manifestarse de diversas maneras, condensándose en lo que denominaremos –con un fin práctico– “síntomas”.

The hypothesis that guides it is that there exists a permanent tension between architecture and its history's indeterminacy and the discipline's attempts to codify them through stylistic classification. This tension usually manifests itself in various ways, condensing in what we will call –with a practical purpose– “symptoms”.

LA JAULA DEL ESTILO.

Historiografía, arquitectura y clasificación.

por Johanna N. Zimmerman

Director de la tesis: Mario Sabugo

Año de ingreso a doctorado: 2015

Programa de Doctorado FADU - UBA. Noviembre 2020.

TABLA DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS	4
ABREVIATURAS	6
INTRODUCCION	7
Hipótesis e incógnitas	9
Relevancia de la investigación	10
Metodología	18
Definición de términos y conceptos.....	19
Estilo	19
Corriente, movimiento, lenguaje, tendencia	22
Estructura de la tesis	23
Alcances de la investigación	26
PRIMERA PARTE.	
ESTILO Y CLASIFICACION: UN ESTADO DE LA CUESTION	28
Capítulo 1: Los límites de la clasificación	28
Capítulo 2: La historia del “estilo”	41
Capítulo 3: Normas en las artes y estilos en la historiografía	55
Definiciones y reflexiones generales sobre el “estilo”	56
Normas, belleza, arte y libertad.....	71
Estilo, voluntad artística y evolución.....	81
Estilo y clasificación: críticas y consideraciones	92
El estilo y lo formal: lo clásico, lo no-clásico y lo anti-clásico	102
El estilo en la historiografía de la arquitectura en Argentina.....	107
SEGUNDA PARTE.	
ETIQUETANDO LA ARQUITECTURA: LA CONSTRUCCION DE UN MARCO TEORICO	114
Capítulo 4: La indeterminación tendencial del arte.	
El lugar del arte dentro de los imaginarios y las formas simbólicas	114
Capítulo 5: La imaginación histórica/Historia como conjunto de representaciones	123

Capítulo 6: Las clasificaciones como herramienta de poder.....	132
---	------------

TERCERA PARTE.

LOS ESTILOS EN LA HISTORIOGRAFIA DE LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XX EN ARGENTINA: EVIDENCIAS DE LAS TENSIONES Y SUS SINTOMAS	137
--	------------

<i>Síntoma 1: el estilo como explicación.....</i>	138
--	------------

<i>Síntoma 2: el estilo como código.....</i>	174
---	------------

<i>Síntoma 3: el estilo y lo ahistórico</i>	202
--	------------

<i>Síntoma 4: el estilo y las indefiniciones.....</i>	212
--	------------

<i>Síntoma 5: el estilo y las divergencias.....</i>	239
--	------------

<i>Síntoma 6: el estilo y las imágenes</i>	255
---	------------

CONCLUSIONES.....	270
--------------------------	------------

La subsistencia de los estilos	271
--------------------------------------	-----

Arquitectura y clasificación: tensión y consecuencias.....	273
--	-----

Prescindir o no de los estilos: no es esta la cuestión.....	278
---	-----

BIBLIOGRAFIA.....	280
--------------------------	------------

Fuentes teóricas.....	280
-----------------------	-----

Materiales para el análisis de casos.....	293
---	-----

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis existe gracias al apoyo, la crítica y los consejos de mucha gente e instituciones, a las que estoy y voy a estar eternamente agradecida. No solamente por haberme ayudado a llegar al producto final que aquí estoy presentando, sino –y principalmente– por todo lo que fui aprendiendo en el camino.

En primer lugar, me parece necesario destacar que esta investigación fue posible gracias a una beca doctoral de la Universidad de Buenos Aires. La UBA no solo me ha formado como arquitecta, sino que me ha brindado todas las herramientas necesarias para que yo pudiera cursar mis estudios de posgrado, aspirando a un título doctoral. Me enorgullece formar parte de la universidad pública, tanto en mi rol de estudiante, como en mi rol de docente.

En este sentido no puedo dejar de agradecer, por un lado, a todos los que forman parte del programa doctoral en FADU, en especial a los docentes con quienes tuve el placer de cursar y a Mabel y Javier, que siempre tuvieron la mejor predisposición ante mis dudas o consultas. Por el otro lado, a mis compañeros de la cátedra Sabugo, donde ya llevo casi una década como docente. En particular a Vale, Davis, Gabriel y Lau, quienes a lo largo de todos estos años supieron soportar mis enojos estilísticos y me fueron acercando cosas con las que se topaban y creían que podían sumar a mi investigación. También al Instituto de Arte Americano e Investigaciones estéticas “Mario J. Buschiazzo” de FADU, en donde me dieron lugar para presentar los avances de esta investigación y a todos quienes allí trabajan, especialmente a Ana María. Y por supuesto, a mis compañeros del UBACyT del cual formo parte, dirigido por Mario Sabugo, que más de una vez me escucharon hablar de estilos, me leyeron y me comentaron: Vale, Rodolfo, Gaby, Dani y Juanjo.

En segundo lugar, quisiera agradecer a la Universidad Torcuato Di Tella, en la cual cursé mis estudios de maestría –gracias, también, a una beca: Francisco Bullrich– y que despertó en mí un entusiasmo hasta entonces no tan explorado por el mundo de la investigación. Muchas de las preguntas que se hace esta tesis asomaron mientras leía textos o participaba de las clases. Algunos de los profesores escucharon mis inquietudes

sobre este tema, y me recomendaron lecturas más allá de la cursada. Entre ellos, me gustaría mencionar a Guillermo Ranea, a quien consulté por bibliografía años después de cursar. Y, sobre todo, la maestría me regaló dos grandes amigos: Mer y Santi, quienes me acompañaron en cada paso que fui dando y con mucha paciencia me leyeron, releieron y re-releieron, siempre empujándome hacia adelante. A ellos, infinitas gracias.

Tercero, le quiero dar las gracias a Mario, mi director. Es gracias a él que me animé a andar este camino y su paciencia y entusiasmo con mi búsqueda fueron imprescindibles a lo largo del proceso. Gracias Mario por las horas de lectura, de discusión y de intercambio.

Por último, me gustaría nombrar a quienes me acompañaron todos estos años por fuera del mundo académico y que fueron un soporte imprescindible en mi día a día. Gracias a mis amigas, y en particular a Cami, ¡que tantas veces me escucharon decir que ya estaba por terminar la tesis! A toda mi familia, y especialmente a Alan, mi hermano –con quien más de una vez intercambiamos ideas sobre el estilo en la música y en la arquitectura– y a mis padres, Ro y Ega, con su amor infinito, quienes siempre confiaron en mí y me enseñaron –entre muchas otras cosas– cuán importante es perseguir una vocación. Y finalmente, a Nahui, la familia que elegí, mi compañero, con quien tengo la fortuna de poder disfrutar de cada paso que vamos dando en la vida –incluido éste y la gran aventura que se viene: Astor.

ABREVIATURAS

DArqA: *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*

AAC: *Arquitectura Argentina Contemporánea*

LArqL: *La Arquitectura del Liberalismo*

AAAsXX: *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad.*

AyUI: *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*

AL: *Arquitectura Latinoamericana*

LArqA: *La arquitectura en Argentina (1965-2000)*

BAAyP: *Buenos Aires: Arquitectura y Patrimonio*

INTRODUCCION

En 1941, Sigfried Giedion escribía, como cierre a la introducción de su reconocido libro *Espacio, tiempo y arquitectura*, lo siguiente: “Hay una palabra cuyo uso deberíamos evitar para describir la arquitectura contemporánea: ‘estilo’. En el momento en que encerramos la arquitectura dentro de la idea de ‘estilo’, abrimos la puerta a un enfoque formalista” (Giedion [1941] 2009, 17). Como integrante fundador –y primer secretario, desde 1928 hasta 1956– de los CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna) y uno de los principales difusores de sus nuevas propuestas en torno a la arquitectura, el historiador del arte suizo buscaba separar al nuevo “movimiento contemporáneo” de la idea de estilo. Proponía que ese nuevo movimiento representaba, más bien, un cierto estado mental –como manifestaba una y otra vez Le Corbusier por aquellas épocas.

El embate de Giedion contra el término estilo da cuenta, por un lado, de algunas de las limitaciones del concepto en sí mismo: el estilo “enjaula” y promueve una mirada marcadamente formalista sobre la arquitectura; y refleja, por el otro lado, la posición que varios personajes de la disciplina tenían en aquel momento sobre la idea de estilo. Tal como se lo entendía hacia fines del siglo XIX, el estilo había llegado a representar todo lo no deseado por los arquitectos de principios del siglo XX¹.

La idea de que el futuro traería un arte nuevo y homogéneo estaba presente en muchos de los manifiestos artísticos del siglo XX (Gropius, Taut, y Behne [1919] 1971; Mendelsohn [1919] 1971; van Doesburg et al. [1918] 1971; Taut [1918] 1971). El tono predictivo era característico entre los artistas e historiadores del momento: la teoría arquitectónica moderna se guiaba por la idea de que solo una línea de desarrollo era posible (Rowe 1977). Muchos de ellos compartían un discurso similar al referirse al vínculo entre estilo y tiempo. En tal discurso, los estilos del pasado ya no eran aptos para el presente, y un nuevo movimiento acorde a un nuevo espíritu moderno se estaba desarrollando. Giedion era uno de ellos.

Pero mientras Giedion prohibía el uso de la palabra estilo para referirse a la arquitectura de su época, Le Corbusier demandaba que se prohiban los estilos del pasado

¹ Ver Zimmerman (2017) y Botz-Bornstein (2005).

mientras usaba el término estilo en relación con el desarrollo natural de un espíritu absolutamente nuevo. La intención era destruir el pasado con el fin de “crear un marco científico racional para el hombre moderno” (Watkin 2001, viii). Para ser “sinceramente modernos”, la tradición debía ser rechazada. Y en dicha tradición, la noción de estilo era central. Pero, al mismo tiempo, la palabra estilo resultaba estratégica: abría paso a la idea de que existía un único camino posible.

Con el tiempo, el rechazo al término estilo terminó forjando una paradoja. A pesar de la fuerte oposición que se dio en el siglo XX respecto de tal noción, el nuevo anti-estilo terminó siendo visto como un estilo más, la “Arquitectura Moderna” (Botz-Bornstein 2005). Así, este caso sirve como ejemplo de que, más allá de las críticas y de las diversas discusiones que se han ido dando a lo largo del tiempo en torno a esta cuestión, la disciplina arquitectónica ha dependido de la mirada estilística incluso allí donde ha tratado de prescindir de ella.

De esta observación surgen una serie de interrogantes: ¿por qué la noción de estilo ha provocado tan diversas reacciones entre quienes se han ocupado de estudiarla? ¿Por qué la disciplina se encuentra tan ligada a los estilos? ¿De qué manera afectan nuestro modo de comprender el arte y, en particular, la arquitectura? Si bien la cuestión del estilo ha sido analizada y criticada desde diversas perspectivas, no es posible encontrar una reflexión que aborde sistemáticamente la raíz del problema.

Esta tesis estudiará estas preguntas. Para ello, parte del supuesto de que el pensamiento histórico está conformado por un conjunto de representaciones acerca de lo que sucedió en el pasado. Naturalmente, los modos de ordenar este conjunto de representaciones son múltiples. No obstante, en la historiografía de la arquitectura en particular, ha jugado y juega un rol preponderante la clasificación por estilos o categorías estilísticas² como método organizativo. La clasificación se funda en el principio de que no todo se conecta con todo. Es decir, ciertas entidades están relacionadas entre sí, y ciertas otras entidades no tienen ningún parámetro en común. Siguiendo esta línea, la historiografía de la arquitectura está fuertemente gobernada por un sistema de codificación que, como

² Rafael Iglesia (1999) hace alusión a los estilos como “categorías estilísticas” en un texto sobre la historiografía arquitectónica hispanoamericana escrito para un Seminario de Crítica del Instituto de Arte Americano e investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”.

explica Foucault ([1966] 2011), relaciona y aísla, analiza, ajusta y articula ciertos contenidos.

De esta manera, los estilos son una manera codificada no solo de describir, sino también de valorar: ordenan, definen, y condicionan nuestro modo de acercarnos a las obras. Así, esta tesis busca comprender cuáles son las consecuencias del uso de estilos como clasificación en la arquitectura y su historia. Se propone que un hecho artístico-técnico³, como ser una obra de arquitectura, supone una expresión menos codificada que otros lenguajes y que por lo tanto se sujeta con mayor dificultad a una determinación unívoca. En otras palabras, el arte suscita con mayor intensidad la acción del modo simbólico (Eco [1984] 1990). Aunque –como explica Umberto Eco– la polisemia es inevitable en todo caso, en el arte los códigos son menos estrictos. De esta manera, el “modo simbólico” de interpretación se desarrolla más enérgicamente. En la obra de arte lo predominante es lo simbólico y por ende los significados codificados se disocian y transmiten nuevas nebulosas de contenidos (Eco [1984] 1990). Entonces, ¿qué sucede cuando encasillamos a la arquitectura dentro de los límites de los estilos?

Hipótesis e incógnitas

Esta investigación sostiene que, como resultado de la contradicción que se da al intentar determinar lo indeterminado, se desencadenan una serie de problemáticas. La hipótesis que la orienta es que existe una tensión permanente entre la indeterminación de la arquitectura y de su historia y los intentos disciplinares de codificarla mediante la clasificación por estilos. Esta tensión suele manifestarse de diversas maneras, condensándose en lo que denominaremos –con un fin práctico– “síntomas”. La Real Academia Española define síntoma como 1- “Manifestación reveladora de una

³ Se reconocen los debates respecto del lugar que ocupa la arquitectura –o no– en el mundo de las artes (Doberti 2006; Rannells 1949; Macarthur y Holden 2016). No obstante, al tratar la cuestión de los estilos la presente investigación opta por entender a la arquitectura en relación al arte, más en asociación a la *venustas* que a la *utilitas* o la *firmitas* (Polión 2008). Sobre la relación arquitectura-arte, Gadamer ([1960] 2003, 207) escribe: “Una obra arquitectónica remite más allá de sí misma en una doble dirección. Está determinada tanto por el objetivo al que debe servir como por el lugar que ha de ocupar en el conjunto de un determinado contexto espacial. Todo arquitecto debe contar con ambos factores (...) la misma obra arquitectónica representa por ésta su doble inordinación un verdadero incremento del ser, es decir, es una obra de arte”.

enfermedad” y 2- “Señal o indicio de algo que está sucediendo o va a suceder” («Síntoma» s. f.). Entonces, en base a esta segunda acepción, esta tesis define como síntomas a las señales constantes provenientes de la tensión generada a partir del uso de los estilos para comprender y aprehender la arquitectura en la disciplina.

Los síntomas emergen o se intensifican por la tensión que existe como resultado de los intentos por codificar lo indeterminado. Es evidente que, si una obra no puede ser simplemente traducida por conceptos, y, por el contrario, sus interpretaciones son múltiples, quedarán secuelas al tratar de encerrarla dentro de una categoría cerrada. Y estas secuelas necesariamente afectan el modo en que nos acercamos, estudiamos y apreciamos la arquitectura. Es por ello que resulta esencial identificarlas, estudiarlas y repensarlas. Se realizará entonces un análisis sistemático del fenómeno de la relación entre arquitectura y estilos para comprender la raíz del problema. El estudio de los diversos síntomas reflejará un origen común.

Pero de todo esto deriva un segundo interrogante: ¿si el uso de estilos termina resultando problemático, por qué siguen estando tan presentes en la disciplina? Para percibir por qué los estilos se han vuelto tan necesarios, el uso de las categorías será puesta en relación con los “cuadros” foucaultianos ([1975] 2014): ¿es posible pensar la clasificación como un instrumento de dominación? “Organizar lo múltiple”, ordenarlo, permite recorrerlo y someterlo. Si un primer objetivo del uso de la clasificación según estilos en la historiografía de la arquitectura es “estabilizar” el conocimiento, se intentará vislumbrar si acaso un segundo objetivo de la misma no se encuentra relacionado con fines ideológicos que atañen a la lucha por el poder en el seno del campo intelectual (Bourdieu [1966] 2003).

Relevancia de la investigación

Si se entiende que los estilos no son simples categorías para ordenar el conocimiento, esta investigación resulta relevante por varios motivos. En principio, contiene una relevancia académica evidente que es, a su vez, dual: la arquitectura se aprende y se aprehende por medio de los estilos. Por un lado, las y los estudiantes están expuestos a estas categorías desde el momento en que comienzan la carrera de arquitectura. Esto se

puede verificar haciendo un repaso de las propuestas de estudio de materias concernientes a la historia de la arquitectura en diversas universidades argentinas.

Comenzando por la Universidad de Buenos Aires, el nivel tres de “Historia de la arquitectura” propone, como contenidos de arquitectura internacional: “El art nouveau y el protorracionalismo”, “El movimiento moderno (el racionalismo y la arquitectura orgánica)”, “Difusión y crisis del movimiento moderno (el International Style, Team X, Neobrutalismo)”, “el posmoderno”, entre otros. Y de arquitectura en Argentina: “El eclecticismo historicista”, “El neocolonial”, “Virasoro y el art deco”, “La posmodernidad”, y otros (Universidad de Buenos Aires s. f.). De manera similar, la Universidad Nacional de San Martín incluye dentro de los contenidos mínimos de la asignatura “Historia de la Arquitectura IV”: “desde el futurismo italiano al expresionismo alemán”, “El ‘clasicismo del siglo XX’ en el caso argentino”, “Racionalismo y “ciudad blanca” en Argentina: arquitectos y obras” (Universidad Nacional de San Martín s. f.).

Por su parte, el plan de estudios de la Universidad Torcuato Di Tella incluye la materia “Historia de la Arquitectura Moderna II”, en cuya propuesta se especifica –entre otras cosas– lo siguiente: “Arquitectos, instituciones y promotores se ponen en relación con las ideas y movimientos que propician, tales como el International Style, el Funcionalismo, la Tendenza, el Posmodernismo o el Deconstructivismo, entendiendo su capacidad para incidir sobre las fuerzas que los conforman” (Universidad Torcuato Di Tella s. f.).

También, entre los contenidos mínimos de la asignatura “Historia de la Arquitectura II” de la Universidad Nacional de La Plata se encuentran: “Revolución y arquitectura. Del neoclasicismo al eclecticismo: crisis interna de la arquitectura clásica. La enseñanza Beaux Arts y la Expansión del Neoclasicismo, los neos en Europa y América” y “La arquitectura en el proceso de modernización: del medievalismo a las Arts & Crafts. Eclecticismo Modernista y Art Nouveau. Cultura e Industria en Alemania” (Universidad Nacional de La Plata s. f.). Y la Universidad de Mendoza describe, dentro de la materia “Historia de la Arquitectura y el Urbanismo 3”, los siguientes contenidos mínimos:

“Precursores de la arquitectura moderna”, “Movimiento moderno: el racionalismo y la arquitectura orgánica” y “la posmodernidad” (Universidad de Mendoza s. f.).

Es indudable que los estilos están presentes en la enseñanza de la arquitectura y su historia. Lo mismo sucede con los materiales de difusión con los que cuentan los arquitectos al ejercer la profesión: libros y revistas hacen uso de los estilos sin mayores reservas. Esto se demostrará, con más detalle, en la tercera parte de esta tesis: todos los libros estudiados dependen en mayor o menor medida de los estilos para explicar la arquitectura. Pero al mismo tiempo, las categorías estilísticas siguen vigentes en las discusiones disciplinares en relación a cómo se debe pensar la arquitectura de hoy en día. Por ejemplo, en las teorías propuestas por Patrik Schumacher (2016; 2008; 2011) la redefinición de estilo es crucial para difundir y justificar sus ideas paramétricas (Zimmerman 2017).

No obstante, esta cuestión también contiene una relevancia por fuera de la disciplina. El uso de los estilos arquitectónicos excede a los arquitectos y a los historiadores de la arquitectura. De alguna manera, los estilos han logrado penetrar en conversaciones cotidianas sobre arquitectura. Categorías estilísticas de todo tipo aparecen no solo en diarios y revistas de difusión masiva (Zimmerman 2015; *La Nación* 2018; Kratochwil y Marini 2019) sino también en la creación de asociaciones (como la “Asociación Art Nouveau Buenos Aires” o la “Organización Art Déco Argentina”) y hasta en las redes sociales. En los últimos años, ha ido creciendo, por ejemplo, la conformación de grupos de Facebook en donde muchas veces se debate a qué estilo pertenece un cierto edificio.

Se tomará como ejemplo el grupo “Art Deco en Buenos Aires”, pero hay varios que, como este, buscan identificar estilos entre los edificios de la ciudad o la provincia y valorarlos (“Art Nouveau en Buenos Aires”, “Racionalismo en Buenos Aires”, “Salamónicos”, entre otros). El grupo, que ya tiene más de tres mil miembros, contiene la siguiente descripción:

“Viejos amigos, nuevos amigos, y futuros amigos:

Muchos ya conocen mi interés -por no decir obsesión- con el Arte Déco. Por ello, y luego de varios años de disfrutarlo casi conmigo mismo, decidí abrir este grupo; con la intención de compartir, pero por sobre todo, de que juntos nos permitamos conocer ese estilo que se encuentra por toda la ciudad y el país.

No espero grandes imágenes, no espero las figuritas conocidas, espero la sorpresa de ese arte Déco que nos agarra desprevenidos, en una calle cualquiera, de un día cualquiera”.

Es decir, en la explicación sobre la intención del grupo no se hace mención alguna a la disciplina en particular. Tampoco hay ningún tipo de información respecto a qué entiende el creador del grupo como “Arte Déco”. Y el objetivo es conocer y “compartir” el “estilo”.

Con esta propuesta como puntapié, el grupo funciona de la siguiente manera: los participantes van subiendo imágenes de edificios con los que se van encontrando y que consideran –por algún motivo– que se relacionan con el “Arte Déco” y por ende pueden resultar de interés para el resto. Pero en muchos casos las imágenes terminan generando debates. Por ejemplo, uno de los participantes (comentador A) subió el 13 de agosto de 2020 la fotografía de la fachada de un edificio en Carabobo al 100 a punto de ser demolido (Imagen 1). Junto con la fotografía, escribió el siguiente comentario “Carabobo al 100 a punto de desaparecer”. A partir del posteo, otros participantes comentaron lo siguiente:



Imagen 1. Edificio en la calle Carabobo. Fuente: grupo de Facebook “Art Deco en Buenos Aires”

“Comentador B: Es un edificio interesante, pero no es Art Deco...

Comentador A: tiene algunos elementos de art deco.

Comentador C: Yo ya lo ví. Da mucha pena.

Comentador C: Estilo tódor

Comentador D: Triste perder la historia por una torre tipo caja de zapatos

Comentador E: Que pena..

Comentador F: Realmente es una gran pena

Comentador G: No es art deco..ni nouveau...es un lindo edificio.
Pero no lo cuidaron.ni los dueños ni los vecinos..”

Otra discusión se dio cuando el 11 de marzo del 2020, otro participante (Comentador H) subió varias imágenes de una casa en Paternal (Imagen 2). Junto con las mismas escribió: “LA PATERNAL - PAZ SOLDAN 4776/80”. El posteo desató el siguiente hilo de comentarios:

“Comentador O: La vi un día andando en bici y me quede flasheado... una lastima el deterioro... le saque foto pero no la subí al grupo porque no es deco!

Comentador H: no es deco?

Comentador O: en verdad yo la veo como una etapa intermedia entre el nouveau y el deco... tiene rasgos del deco asique va

Comentador P: Para mí es un Deco... con arrastres de nouveau... es difícil detectar obras de purísmo en cada estilo.... muchas veces tienen algunas influencias. Muy interesante las fotos! Lástima el estado y la construcción que se ve arriba... que no sé si pertenece a la obra

Comentador O: exacto para mí es lo mismo... como un periodo de transición nouveau/decó

Comentador Q: Espectacular!! Una belleza extraña”

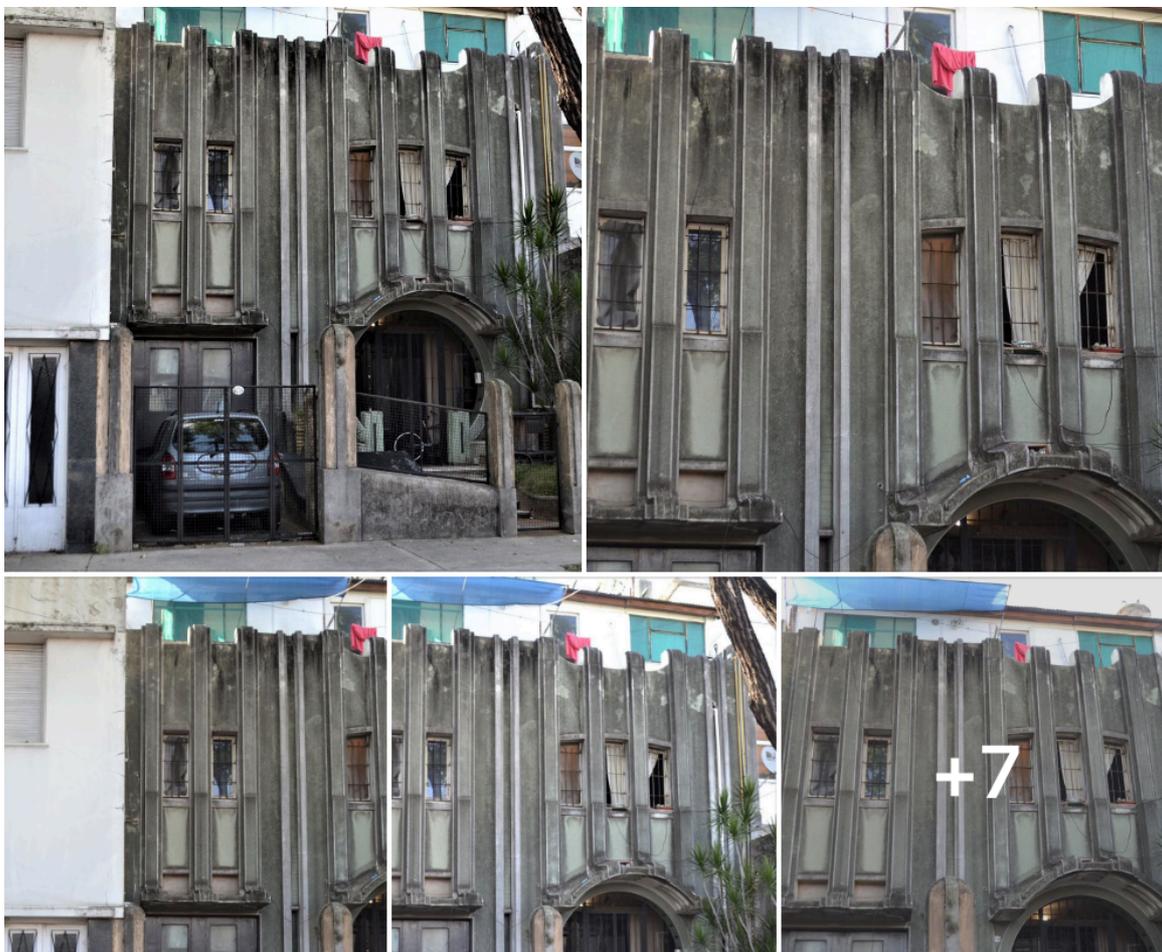


Imagen 2. Edificio en la calle Paz Soldán. Fuente: grupo de Facebook “Art Deco en Buenos Aires”

Estos simples posts de Facebook ya permiten entrever algunas de las problemáticas asociadas a la idea de estilo: la apreciación de una obra a partir de su clasificación (interesante, pero no Art Déco, lástima que se demuela un edificio de este “estilo”), la falta de coincidencia de criterios para definir qué pertenece y qué no al conjunto encerrado por la categoría, la carencia de claridad en cuanto a los límites de dichos criterios (tiene algunos elementos del estilo pero no pertenece al estilo), la confusión entre clasificación y otros pensamientos en relación con la arquitectura y la idea de que puede existir una cierta “pureza” estilística.

Más aun, entre Junio y Agosto de 2020 el Ministerio de Cultura de la Nación, desde la Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricos del Ministerio de Cultura de la Nación ofreció un curso *online* gratuito denominado “Panorama del Patrimonio Arquitectónico Argentino en sus Monumentos Históricos Nacionales”. El mismo estaba destinado tanto al público en general como a profesionales del área y su objetivo era “descubrir y conocer mejor los grandes tesoros del patrimonio arquitectónico nacional de diferentes épocas, estilos y regiones” («Curso Gratuito en línea: Panorama del Patrimonio Arquitectónico Argentino en sus Monumentos Históricos Nacionales» 2020).

A quienes tomaban el curso, se les iba enviando una serie de cuestionarios con preguntas acerca de las clases dictadas. Y algunas de dichas preguntas eran las siguientes: “¿Cuántas versiones del art nouveau europeo se recrearon en la Argentina?”, “¿Cuál es la relación entre los movimientos Neocolonial, Pintoresquismo y Casas Blancas?”, “¿Cuál de los arquitectos nombrados debajo fue el representante más activo del Estilo Internacional en nuestro país?” o “¿Cuáles de estas tres alternativas no corresponde a la caracterización de las arquitecturas del Estilo Internacional y del Brutalismo?” («Cuestionario N°3» 2020). Se trata de preguntas que se apoyan en cuestiones estilísticas. Es decir que, de alguna manera, el conocimiento de la arquitectura se mide por el conocimiento sobre estilos.

Todo esto da cuenta, nuevamente, de que la cuestión del estilo no se encuentra “superada”. Por el contrario, continúa vigente e inevitablemente afecta el modo en que tanto no arquitectos como arquitectos entendemos y pensamos la arquitectura. Por ende,

un estudio que aborde los estilos como clasificación parece indispensable. Es preciso comprender qué rol cumplen en la historiografía y de qué modo condicionan nuestra percepción sobre las obras. También analizar su alcance y sus limitaciones como método para aproximarnos a la arquitectura.

Metodología

Para responder a la hipótesis, se observarán los problemas en la literatura. Se analizará cada uno de los síntomas en la bibliografía consultada con el fin de comprender cómo se manifiestan. El análisis empírico de los síntomas permitirá arribar a conclusiones teóricas. Se postula que estudiar todos los síntomas en conjunto permitirá comprender la raíz del problema del estilo.

Se trabajará, por un lado, con una serie de fuentes teóricas y, por el otro, con un corpus de materiales sobre los cuales se realiza la búsqueda empírica a partir del marco teórico construido. En cuanto a las primeras, se seleccionaron textos que abarcan las temáticas a estudiar desde diversas perspectivas, con el fin de componer un marco interdisciplinar que permita complejizar la mirada sobre la cuestión de los estilos en la disciplina. Así, los textos se vinculan, entre otros, con la filosofía y sociología del arte, la historia del arte y la arquitectura en particular y hasta con la historia de las ciencias. Esto responde, en parte, a que el problema de investigación propuesto en esta tesis se inserta en el cruce de diversas líneas de problemas: el problema filosófico de la clasificación; el problema de la historia como hecho social y en sintonía con esto, como representación; el problema de las normas en las artes; el problema de las categorías en la lucha dentro del campo intelectual, entre otros.

En cuanto a los materiales que se analizan empíricamente, los mismos se seleccionaron siguiendo un único criterio: se ha tomado como premisa trabajar con libros o colecciones de libros cuya propuesta general sea estudiar la historia de la arquitectura argentina o en la Argentina durante los siglos XX y XXI en general. Se tomó el caso de la Argentina en particular para poder contar con un corpus delimitado y abarcable a los fines de esta tesis, pero se entiende que el caso es representativo de la totalidad. Por esto mismo, no se seleccionaron libros que abarcan temáticas particulares de la arquitectura

en la Argentina, sino que se recopilaron aquellos textos que buscan comprender las experiencias en el país desde una mirada más global. Así, por ejemplo, los libros más biográficos analizados forman parte de una misma colección que pretende reunir a los “maestros” de la arquitectura del país. Al mismo tiempo, los materiales analizados suelen formar parte de la bibliografía básica en cursos universitarios de historia de la arquitectura.

Si bien se trata de libros que en principio se diferencian tanto temporalmente como en relación con las problemáticas que proponen, la cuestión de los estilos representa una estrategia a partir de la cual es posible identificar una cierta unidad, la cual se volverá evidente a partir del trabajo con los síntomas propuestos. La construcción de los síntomas permite destacar algunas variables que se repiten y permiten analizar una serie de problemáticas asociadas al uso del estilo como clasificación. Al utilizar estos síntomas en tanto modo de abordaje de estos problemas, los mismos podrían pensarse como “tipos ideales” weberianos (Weber [1922] 1996). De esta manera, funcionan como herramientas conceptuales: no se tratan de conceptos abstractos o que existan puros en la “realidad” sino que se basan en elementos empíricos⁴.

Definición de términos y conceptos

Estilo

Al relevar definiciones del término “estilo” es posible verificar que, tal como sucede con los “estilos” que aparecen en la bibliografía analizada por esta tesis en sí mismos, no existe un consenso claro sobre el significado de la palabra. Es decir, no es posible encontrar una explicación homogénea o general sobre el término. Así, en lugar de proponer una definición determinada sobre la palabra “estilo”, este apartado expondrá las divergencias y contradicciones entre diversos significados que se le han dado a la misma.

⁴ “lo que Weber tenía presente, al menos como punto de partida, no era una hipótesis, ni un ‘promedio’, ni una descripción fiel de la realidad; tampoco era un modelo de lo que ‘debe ser’. Más bien era una acentuación de lo que el investigador consideraba como las características y las tendencias esenciales del fenómeno en estudio” (Zeitlin [1968] 1993, 136).

En primer lugar, resulta llamativo que, de todos los diccionarios de arquitectura relevados (Fleming, Honour, y Pevsner [1966] 1999; Curl [1999] 2003; Parker [1846] 2004; Palmer 2008; Norwich 1990; Beatty y Ware [1977] 2010; Harris 2006; Chilvers [1990] 1991), solo dos incluyen la entrada “estilo” o “estilo arquitectónico”. Por un lado, el *Diccionario manual ilustrado de arquitectura* contiene la entrada “estilos”, bajo la cual describe: “Véanse los respectivos nombres” (Beatty y Ware [1977] 2010, 65). En definitiva, entonces, tampoco formula una descripción sobre el término, sino que simplemente re-direcciona al lector hacia cada uno de los “estilos” particulares.

Por el otro, el *Dictionary of Architecture and Construction* propone la siguiente definición de “estilos arquitectónicos”:

“Una clasificación que caracteriza edificios que comparten muchos atributos en común, incluyendo semejanza en su apariencia general, en la disposición de elementos de diseño en la ornamentación, en el uso de materiales, y en forma, escala, y estructura. Tales estilos suelen estar relacionados período particular de tiempo, región geográfica, país de origen, o tradición religiosa, o a la arquitectura de un período anterior”⁵ (Harris 2006, 51).

Se trata de una mirada desde los estilos como clasificación pero que a la vez da por sentado que es posible definir atributos en común a partir de ciertas características particulares de las obras.

En cuanto a diccionarios más generales sobre arte, solo se ha podido encontrar una definición sobre la noción de estilo en *A Dictionary of Terms in Art*. La misma consigna:

⁵ Todas las traducciones de textos en inglés son de la autora.

“La manera peculiar en que un artista expresa sus ideas, dependiente de su vida espiritual y sus hábitos; se exhibe en su decisión de formas y el modo en que las trata, de acuerdo con los cambios de pensamiento en diferentes momentos y etapas de su desarrollo (...) Además del estilo individual, existe también el estilo nacional (...) El estilo influencia la concepción, no solo de las formas, sino también de la idea” (Fairholt 1856, 418).

Entonces, en este caso la definición está más ligada a la idea del “estilo personal” o bien de un “estilo nacional”. Se contradice, así, con la definición anterior que se centraba más bien en la idea clasificatoria y abría el juego a otras condiciones como religión, época, región, etc.

Ahora bien, siendo que la mayoría de los diccionarios sobre arte y arquitectura no contienen la entrada “estilo”, se observa qué dicen los diccionarios y enciclopedias no especializadas sobre el término. En primer lugar, la *Real Academia Española* formula, entre otras definiciones alternativas, las siguientes: 1- “Carácter propio que da a sus obras un artista plástico o un músico; y 2- “Conjunto de características que identifican la tendencia artística de una época, o de un género o de un autor” (Real Academia Española s. f.). Es decir, propone que el término puede referir al “estilo personal” y, a su vez, al conjunto de características que definen a una cierta tendencia.

Y en segundo lugar, el diccionario *Merriam-Webster* brinda, entre otras, las siguientes definiciones de estilo: 1- “la manera o técnica particular mediante la cual algo es hecho, creado o representado”; 2- “la cualidad, forma o tipo distintivo de algo” (Merriam-Webster.com Dictionary s. f.). Se tratan de descripciones que se centran más bien en lo particular y no tanto en la generalización por medio de clasificaciones.

A lo largo de toda la tesis se dará cuenta de las complejidades que presenta el concepto y, por ende, de lo difuso que resulta. De todas formas, partiendo de las definiciones aquí expuestas, y de las variaciones que se pueden observar en ellas, esta tesis no propone una definición única del término. Sin embargo, postula que hoy en día –y como se observará

en los casos a analizar– la disciplina suele utilizar los estilos en relación con fines clasificatorios.

Corriente, movimiento, lenguaje, tendencia

Si se analiza la bibliografía que forma parte de los materiales empíricos con los que trabaja esta tesis, se puede identificar que, muchas veces, se utilizan distintos conceptos como sinónimos de “estilo”. Por ejemplo, el DARqA define de distintas maneras a lo que en su propuesta de organización nombra, inicialmente, como “estilos”⁶. Así, por ejemplo, el Neorrenacimiento italiano es definido como un “estilo”, el Neocolonial como un “conjunto de teorías, proyectos y construcciones”, y el Neoclasicismo como una “tendencia artística”.

Sin embargo, diccionarios o enciclopedias de arquitectura en particular y arte en general no proponen definiciones de estos términos (Fleming, Honour, y Pevsner [1966] 1999; Curl [1999] 2003; Parker [1846] 2004; Palmer 2008; Norwich 1990; Beatty y Ware [1977] 2010; Harris 2006). Las mismas reproducen algunas de estas palabras, pero dentro de otras entradas. En vistas de esto, se tomarán como referencia las definiciones de corriente, movimiento, lenguaje y tendencia propuestas por la Real Academia Española:

- Corriente: la única definición propuesta que podría relacionarse con el tema aquí tratado es la siguiente: “Curso, movimiento o tendencia de los sentimientos o de las ideas” (Real Academia Española s. f.). Evidentemente, la definición de la RAE no se enfoca en lo artístico sino que propone una mirada más general en relación a las ideas.
- Movimiento: en este caso serían aplicables dos posibles definiciones: 1- “Desarrollo y propagación de una tendencia religiosa, política, social, estética, etc., de carácter innovador”; y 2- “Conjunto de alteraciones o novedades ocurridas, durante un período de tiempo, en algunos campos de la actividad humana” (Real Academia Española s. f.).

⁶ Ver capítulo 3: El estilo en la historiografía de la arquitectura en Argentina

- Lenguaje: de aquí, las únicas definiciones propuestas que podrían relacionarse con el arte son las siguientes: 1- “Código de signos”; 2- “Conjunto de señales que dan a entender algo” (Real Academia Española s. f.).
- Tendencia: se rescata la siguiente definición: “Idea religiosa, económica, política, artística, etc., que se orienta en determinada dirección” (Real Academia Española s. f.).

Como se puede observar, la mayoría de las definiciones coincide en un término: tendencia. La diferencia entre movimiento y corriente sería, según estas definiciones, que un movimiento presenta, además, un carácter innovador. El estilo, por su parte, sería el conjunto de características que permiten identificar a la tendencia. Y el lenguaje sería el código mediante el cual se comunica.

Esta tesis propone, en vistas de las definiciones encontradas, la falta de definiciones en diccionarios y enciclopedias de arquitectura y el uso de los términos en los materiales analizados, considerar a todos estos términos como sinónimos de la idea de estilo. Si bien no significan exactamente lo mismo, en la práctica muchas veces las nociones de “corriente”, “movimiento”, “tendencia” y “lenguaje” terminan funcionando, también, con fines clasificatorios.

Estructura de la tesis

Esta tesis se divide en tres partes. La primera abarca el estado de la cuestión. En el primer capítulo se estudia qué ha dicho la bibliografía acerca de las limitaciones de la clasificación. Si esta tesis busca comprender cómo las clasificaciones impactan en el modo en que nos acercamos a la arquitectura, es preciso, primero, considerar cómo afectan a nuestro modo de entender el mundo en general y su funcionamiento dentro de determinados marcos sociales. Se consideran, entonces, textos que analizan los problemas de la clasificación en general, entendiendo que todo aquello se replica y hasta se intensifica en la esfera de las artes en particular. No obstante, la relación entre clasificación y arte presenta otras problemáticas adicionales.

En el segundo capítulo se realiza un repaso por la historia del concepto de “estilo”. Esto permitirá comprender que tal término no siempre estuvo ligado a una práctica clasificatoria. Por el contrario, la noción de estilo fue cambiando a lo largo del tiempo, adoptando diversas acepciones según el momento histórico y el contexto artístico. A partir de aquí se podrá reflexionar acerca de cómo y por qué llegó a tener la connotación categorial que tiene hoy en día. En paralelo, se pondera cuál fue el uso que se le fue dando término en los diversos momentos históricos.

El tercer capítulo se ocupa de indagar en cómo se vinculan estas cuestiones. Allí, se analiza qué ha propuesto la bibliografía respecto de la clasificación en el arte en particular y su relación con la idea de estilo. Para ello, el apartado se divide en seis secciones: 1- Definiciones y reflexiones generales sobre el ‘estilo’; 2- Normas, belleza, arte y libertad; 3- Estilo, voluntad artística y evolución; 4- Estilo y clasificación: críticas y consideraciones; 5- El estilo y lo formal: lo clásico, lo no-clásico y lo anti-clásico; y 6- El estilo en la historiografía de la arquitectura en Argentina. Es preciso aclarar, en este punto, que –salvo en el último apartado, dedicado específicamente a la arquitectura en Argentina– se utilizarán textos que refieren al arte en general y no a la arquitectura en particular ya que no existe bibliografía, dentro de la disciplina, que considere el problema de los estilos tal como se lo aborda en esta tesis⁷.

La segunda parte de la tesis contiene el análisis de todos aquellos textos que conforman el marco teórico que se aplicará, en la última sección, al trabajo con los materiales específicos. Así, esta segunda parte se divide, a su vez, en tres capítulos. El cuarto capítulo busca fundamentar por qué no existen determinaciones unívocas en una obra de arte y, en particular, de arquitectura. Esto tiene que ver, principalmente, con el lugar que ocupa la arquitectura dentro de los imaginarios en términos de Castoriadis ([1983] 2010) o mismo de las formas simbólicas en términos de Cassirer ([1923] 1971) y, en consecuencia, con la noción de símbolo. Se discute porqué se entiende que las interpretaciones, en el arte, no son determinadas sino múltiples.

⁷ Cuando esta tesis expone el problema de los estilos no se está refiriendo a los debates respecto del estilo tal como se dieron, por ejemplo, en la Alemania del Siglo XIX o entre los arquitectos de principios del siglo XX. Se refiere, por el contrario, a la ya mencionada tensión entre la arquitectura como símbolo y los estilos como categorías para encasillarla.

En el quinto capítulo, a su vez, se fundamenta porqué esta tesis entiende a la historia como un conjunto de representaciones. Vista desde esta perspectiva, la historia es representación y la narración es su elemento discursivo. Así, en la historia de la arquitectura en particular, las clasificaciones –específicamente los estilos– funcionan como una herramienta para ordenar las diversas representaciones.

Y el último capítulo de la segunda parte considera la relación entre clasificación y poder. En otras palabras, se pregunta qué rol juegan las clasificaciones en las luchas de poder dentro de un determinado campo intelectual. Si bien a simple vista las clasificaciones pueden parecer una simple herramienta organizativa, distintos autores proponen que su uso puede relacionarse con muchos otros objetivos y que existe un cierto poder en el modo en que nombramos y regulamos al mundo. Así, se busca comprender si acaso la clasificación por categorías estilísticas no tiene un fin que va más allá del mero ordenamiento del conocimiento disciplinar.

Finalmente, la tercera parte de la investigación se centra en el análisis de los materiales de la historiografía de la arquitectura contemporánea en argentina. Para ello, se consideran los anteriormente mencionados síntomas de la relación entre la indeterminación de la arquitectura y de su historia y los intentos disciplinares de codificarla mediante la clasificación por estilos. De forma sintética, los síntomas se pueden describir de la siguiente manera:

1- “el estilo como explicación” implica hacer uso –casi exclusivo– de los estilos para explicar una obra y dando por sentado que todos los lectores entienden lo mismo respecto de las diversas categorías utilizadas. Involucra, también, la naturalización de las categorías, es decir, que las mismas se utilizan sin mayores explicaciones y se toman como si fueran algo evidente;

2- “el estilo como código”, considera el recorte –implícito– producido por la utilización de cualquier código, en el cual un número de variables son utilizadas mientras que otras no son siquiera consideradas;

3- “el estilo y lo ahistórico” manifiesta que describir un edificio a partir de un estilo no permite dar cuenta de su pasado ni de su futuro. Los estilos no consideran la temporalidad de los edificios y, por el contrario, terminan congelándolos en el tiempo;

4- “el estilo y las indefiniciones” analiza, por un lado, lo difusas que resultan las clasificaciones en la historia de la arquitectura en Argentina; y por el otro, examina el hecho de que la categoría, por su naturaleza codificante, elimina lo creativo. No hay lugar para la idea de creatividad cuando se busca encerrar a una obra dentro de un estilo. Y cuando aparece la cuestión de la creatividad en las descripciones estilísticas, los relatos normalmente terminan presentando incongruencias y contradicciones;

5- En “el estilo y las divergencias” se observa que en muchos casos los autores no coinciden respecto de a qué categoría pertenece un edificio o, si lo hacen, lo justifican a partir de razones divergentes. Esto, da cuenta, en primer lugar, de la volatilidad de los conceptos estilísticos. Y en segundo lugar, permite reflexionar sobre las problemáticas a las que esta práctica conlleva;

6- Por último, en “el estilo y las imágenes”, se propone que muchas veces las representaciones pictóricas utilizadas por la historiografía buscan reafirmar la pertenencia del edificio a describir al estilo propuesto. Así, en lugar de abrir nuevas interpretaciones, las imágenes quedan limitadas a las demarcaciones del estilo.

Una vez estudiados los materiales, las conclusiones cruzarán todos aquellos análisis empíricos entre sí y con el marco teórico para poder obtener una mirada global sobre la problemática propuesta en la tesis.

Alcances de la investigación

Finalmente, es necesario precisar que la intención de esta investigación no es realizar una crítica de cada uno de los textos analizados en sí mismos sino más bien considerar los efectos del uso de estilos como clasificación y su fuerte arraigo en la disciplina. La tesis busca demostrar la constante aparición de estilos en los relatos historiográficos y sus problemáticas. Invita, así, no a una emitir un juicio de valor sobre los diversos casos

estudiados en particular o el modo en que se utilizan las categorías sino más bien a una reflexión disciplinar sobre los conceptos y metodologías con los que se trabaja.

En este sentido, el objetivo no es responder si acaso el uso de estilos en la disciplina es evitable o no. En cambio, la tesis procurará realizar un llamado de atención sobre esta práctica, postulando que se trata de un procedimiento sobre el cual toda la disciplina se apoya e intentando abrir preguntas y reflexiones sobre el mismo.

A su vez, este trabajo no se refiere a las prácticas profesionales ni a las instancias didácticas. Se trata exclusivamente de un estudio orientado a interpretar las representaciones historiográficas. Tampoco esta investigación intenta ser una historia de los estilos arquitectónicos. Por el contrario, pretende tener una mirada crítica respecto de clasificación por estilos como procedimiento de la historiografía de la arquitectura en la Argentina.

PRIMERA PARTE. ESTILO Y CLASIFICACION: UN ESTADO DE LA CUESTION

Capítulo 1: Los límites de la clasificación

“Cuando establecemos una clasificación reflexionada, cuando decimos que el gato y el perro se asemejan menos que dos galgos, aun si uno y otro están en cautiverio o embalsamados, aun si ambos corren como locos y aun si acaban de romper el jarrón, ¿cuál es la base a partir de la cual podemos establecerla con certeza? ¿A partir de qué ‘tabla’, según qué espacio de identidades, de semejanzas, de analogías, hemos tomado la costumbre de distribuir tantas cosas diferentes y parecidas?” (Foucault [1966] 2011, 13)

Esta tesis entiende al estilo como clasificación y propone que el uso de los estilos en la historiografía de la arquitectura resulta equívoco. De esta manera, es preciso analizar, en una primera instancia, las problemáticas asociadas al uso de las clasificaciones en general. Para ello, se considerará lo propuesto por diversos autores en cuanto a cómo funcionan las categorías (Aristóteles 1996). En particular, cuál es su poder, dentro de qué marcos operan, cómo y quién las establece, si acaso son estables o no y cómo se relacionan con la idea de evolución –idea que, como se verá más adelante, está muy ligada también a la noción de estilo.

En un primer término, existe un cierto consenso en cuanto al dominio que tienen las clasificaciones en nuestro modo de acercarnos a la realidad: las categorías que utilizamos

van recortando el mundo que conocemos hasta el punto en que consideramos tales recortes como naturales (Kuhn [1990] 2002; Palma 2004). Geoffrey Bowker y Susan Leigh Star (2000, 149) definen la clasificación como “una segmentación del mundo espacial, temporal o espaciotemporal. Un sistema de clasificación es un conjunto de cajas, metafóricas o no, en las cuales se pueden insertar objetos para luego realizar algún tipo de trabajo –burocrático o de producción de conocimiento”. Consideran que clasificar es humano y que en general, las categorías insertas en nuestro día a día se vuelven invisibles. En cambio, las categorías formales, burocráticas, que facilitan el funcionamiento de las organizaciones o instituciones pueden volverse un tanto más visibles. Ante ello, los autores se preguntan: “¿qué *son* estas categorías? ¿Quién las crea y quién las puede cambiar? ¿Cuándo y por qué se vuelven visibles? ¿Cómo se propagan?” (Bowker y Star 1999, 3).

Estas preguntas no han sido profundamente exploradas. Bowker y Star plantean que no existen estudios sistemáticos que analicen el impacto que las “fuerzas invisibles” que tienen las categorías sobre el mundo moderno; quien más se acerca a argumentar acerca de la necesidad de hallar los orígenes y consecuencias de las categorías sociales es, en su criterio, Foucault. Por ende, buscan comprender cómo se crean las clasificaciones, cómo son mantenidas invisibles y qué rol cumple dicha invisibilización en la interacción social. Y en esta búsqueda interviene una agenda moral y ética que se relaciona con la siguiente observación: “cada estándar y cada categoría valoriza un cierto punto de vista y silencia otro. Esto no es inherentemente algo malo –de hecho es inevitable. Pero es una elección ética, y como tal es peligrosa –no mala, pero peligrosa” (Bowker y Star 1999, 5, 6). He aquí un primer punto a resaltar: las categorías implican elecciones éticas al ir destacando y ocultando puntos de vista; y todo este proceso es un proceso sigiloso.

Por otro lado, Bowker y Star recuerdan al lector que las clasificaciones en sí mismas no son explicaciones; sin embargo, incorporan a aquello clasificado dentro de determinadas creencias, prácticas, narrativas y rutinas organizacionales. Es decir, que de alguna manera funcionan como explicación, afectando al modo en que entendemos aquello clasificado. En definitiva, “las clasificaciones son tecnologías poderosas. Incrustadas en infraestructuras de trabajo se vuelven relativamente invisibles sin perder

nada de dicho poder” (Bowker y Star 1999, 319). Y proponen que las categorías deben ser repensadas. La única buena clasificación, aseguran, es la clasificación que está viva.

En una línea similar, Nelson Goodman considera que toda clasificación implica una preferencia y al aplicar una etiqueta no solo se está registrando sino también clasificando. Se centra en la clasificación de imágenes y descripciones en tipos, de la cual destaca su inexactitud e inestabilidad: “las líneas fronterizas cambian y se fusionan, aparecen nuevas categorías constantemente y los cánones de clasificación están menos claros que su práctica” (Goodman [1968] 2010, 36). Las categorías no tienen límites definidos ni estáticos. Así, se suele clasificar aun cuando el criterio de clasificación no sea claro: “la dificultad que se tenga en cada caso para encontrar definiciones adecuadas a cada una de las clases o para diseñar un principio general de clasificación no afecta a la clasificación” (Goodman [1968] 2010, 37).

Michel Foucault también considera que todos aquellos criterios que dan lugar a una clasificación son, irremediablemente, inestables:

“Parece ser que algunos afásicos no logran clasificar de manera coherente las madejas de lana multicolores que se les presentan sobre la superficie de una mesa; como si ese rectángulo uniforme no pudiera servir de espacio homogéneo y neutro en el cual las cosas manifestarían a la vez el orden continuo de sus identidades o sus diferencias y el campo semántico de su denominación. Forman, en este espacio uniforme en el que normalmente las cosas se distribuyen y se nombran, una multiplicidad de pequeños dominios grumosos y fragmentarios en la que innumerables semejanzas aglutinan las cosas en islotes discontinuos; en un extremo, ponen las madejas más claras, en otro las rojas, por otra parte las que tienen una consistencia más lanosa, en otra las más largas o aquellas que tiran al violeta o las que están ovilladas. Sin embargo, apenas esbozados, todos estos agrupamientos se deshacen, porque la ribera de identidad que los sostiene, por

estrecha que sea, es aún demasiado extensa para no ser inestable; y al infinito el enfermo junta y separa sin cesar, amontona las diversas semejanzas, arruina las más evidentes, dispersa las identidades, superpone criterios diferentes, se agita, empieza de nuevo, se inquieta y llega, por último, al borde de la angustia” (Foucault [1966] 2011, 12)

Así, Foucault se pregunta de qué manera podemos definir cuál debería ser la base de una clasificación determinada. Y asegura que la coherencia con la que agrupamos y distribuimos cosas no está definida a priori ni “impuesta por contenidos inmediatamente sensibles” (Foucault [1966] 2011, 13). Esto se debe a que el objetivo es “relacionar y aislar (...) analizar (...) ajustar (...) y empalmar contenidos concretos” (Foucault [1966] 2011, 13). Cualquier semejanza, cualquier distinción, son el resultado de una operación en la cual se aplica un criterio previo. Denomina “sistema de los elementos” a “una definición de los segmentos sobre los cuales podrían aparecer las semejanzas y las diferencias, los tipos de variación que podrán afectar tales segmentos” (Foucault [1966] 2011, 13). En resumen, sería la línea, el “umbral” que divide a aquellos elementos que entrarían dentro de una determinada categoría de aquellos que no.

No es posible, según Foucault, establecer ningún orden, ni siquiera el más sencillo, sin este “sistema de los elementos”. Al mismo tiempo, el orden configura la “ley interior” a través de la cual se entienden las cosas unas con otras. Pero se trata de una ley que existe sólo a partir de la mediación de una mirada, de un lenguaje.

Al mismo tiempo, los parámetros mediante los cuales distribuimos en conjuntos siempre son aleatorios. Cornelius Castoriadis explica que “si se puede reunir un todo, también se puede reunir otro y esto siempre” (Castoriadis [1983] 2010, 357). Esto hace que los elementos contenidos en un primer conjunto comiencen a diferenciarse de los elementos del segundo grupo también por su pertenencia a esos grupos y así sucesivamente: “A partir de entonces, a su pura designación en tanto lo que son en sí mismos, se agrega su inclusión en tal o cual todo (conjunto), a saber, una propiedad, atributo, predicado, que le es común” (Castoriadis [1983] 2010, 357). De esta manera,

los conjuntos van construyendo diferencias mediante la definición de un carácter común que bien podría haber sido otro.

Esta parcialidad es abordada por Jorge Luis Borges (1952) al escribir sobre la enciclopedia china en “El idioma analítico de John Wilkins”. Allí, propone que toda clasificación del universo es arbitraria y conjetural. Un segundo punto que resulta relevante para el objetivo propuesto por esta tesis es, entonces, el siguiente: las clasificaciones se apoyan normalmente en categorías inestables, cuyos límites se definen de manera aleatoria y no son fijos, sino que van mutando.

En este sentido, George Lakoff explica que durante más de dos mil años la principal teoría técnica sobre las categorías consideró que las mismas eran definidas, simplemente, por propiedades en común –idea que predomina, también, en nuestras reflexiones cotidianas sobre esta cuestión:

“desde los tiempos de Aristóteles hasta el trabajo posterior de Wittgenstein, se pensaba que las categorías eran bien comprendidas y no resultaban problemáticas. Se asumía que eran *containers* abstractos, con las cosas o bien adentro o bien afuera de la categoría. Las cosas estaban en la misma categoría si y solo si compartían ciertas propiedades. Y las propiedades que tenían en común eran tomadas para definir a la categoría” (Lakoff 2008, 6).

Esta noción, expone, no es del todo errónea pero resulta mucho más compleja. Es por ello que Eleanor Rosch repiensa la “teórica clásica” sobre las categorías a partir de la “Teoría de los Prototipos”. Rosch ha hecho de las categorías un problema, centrándose principalmente en dos implicancias de la teoría clásica: por un lado, si las categorías se definen únicamente a partir de las propiedades compartidas por sus miembros, entonces no deberían existir miembros más representativos que otros; y por el otro lado, si las categorías responden únicamente a las propiedades de sus miembros, no deberían verse

afectadas por ninguna particularidad de quien se encuentra realizando la clasificación. Y justamente, Rosch observó que al categorizar sucede todo lo contrario: en general, existen algunos miembros que sirven como mejores ejemplos y las capacidades humanas sí interfieren en la clasificación. He aquí entonces, un tercer punto a considerar: al clasificar, ciertos ejemplares son más representativos que otros –lo cual necesariamente refiere a una ponderación– y el proceso dependerá de quien esté clasificando.

A partir de estas ideas, Lakoff propone un acercamiento a la “Teoría de los Prototipos” que “sugiere que la categorización humana es esencialmente un asunto tanto de la experiencia humana como de la imaginación –de la percepción, la actividad motora, y la cultura por un lado, y de la metáfora, la metonimia, y la imaginación mental por el otro” (Lakoff 2008, 8). Y entiende que la cuestión de las categorías es esencial ya que cambiar el concepto mismo de categoría es nuestro modo de ver el mundo: “las categorías son categorías *de* cosas. Y como comprendemos el mundo no solo en términos de cosas individuales sino también en términos de *categorías* de cosas, tendemos a atribuirles una existencia real a dichas categorías” (Lakoff 2008, 9). Siguiendo esta línea, llegamos a una cuarta observación a destacar: cambiar nuestra concepción sobre las categorías es cambiar la forma en que comprendemos la “realidad”.

La teoría clásica, explica Lakoff, conllevaba a una serie de supuestos que deben ser dejados atrás. Entre ellos, por ejemplo, la idea de que las especies biológicas son naturales, definidas a partir de propiedades esenciales comunes. O mismo la noción de que todas las personas piensan a partir del mismo sistema conceptual. Por el contrario, las categorías no son universales sino que operan dentro de un marco social y temporal determinado (Foucault [1966] 2011; Castoriadis [1983] 2010; Bowker y Star 2000). De hecho, Emile Durkheim considera que, a diferencia de las sensaciones e imágenes relacionadas con la experiencia individual, las categorías pueden ser verdaderas instituciones sociales: “son esencialmente representaciones colectivas” y por ende “dependen del modo en que la sociedad está organizada, su morfología, su religión, su moral e instituciones económicas, etcétera” (Durkheim [1912] 1995, 15). Y al mismo tiempo, las categorías funcionan sólo en relación las unas con las otras. En palabras de Goodman: “categorizamos por conjuntos de alternativas. Hasta la constancia propia de la aplicación literal es relativa a un conjunto de etiquetas: lo que se considera rojo no será

igual si clasificamos entre objetos rojos y no rojos, que si clasificamos entre objetos rojos y objetos naranjas, amarillos, verdes, azules o violetas” (Goodman [1968] 2010, 75). Y los criterios que se admiten suelen responder sobre todo a la costumbre y al contexto. De esta manera, no se podría hablar de categorías fijas, independientes las unas de las otras. Por el contrario, las clasificaciones se encuentran supeditadas al conjunto.

En relación con esta idea, Durkheim propone que las categorías no se dan ante los hombres como dadas. En un artículo de 1903 escrito junto a Marcel Mauss, establecen que

“lejos del hombre clasificando espontáneamente y por una especie de necesidad natural, la humanidad al principio carece de las condiciones más indispensables para la función clasificatoria (...) Una clase es un grupo de cosas y las cosas no se presentan, ante la observación, agrupadas de una determinada manera. Podemos llegar a percibir, de forma más o menos precisa, sus semejanzas. Pero el simple hecho de estos parecidos no resulta suficiente para explicar cómo somos llevados a agrupar cosas que se parecen entre sí, a llevarlas todas juntas hacia una especie de esfera ideal, cerrada por límites definidos, que llamamos una clase, una especie, etc. No tenemos justificación para suponer que nuestra mente tiene desde el nacimiento, completamente formado, el prototipo de ésta infraestructura elemental de todas las clasificaciones (...) clasificar no es solo formar grupos; significa organizar estos grupos de acuerdo con relaciones particulares.” (Durkheim y Mauss [1903] 2009, 4).

He aquí una quinta reflexión: aun cuando parezcan naturales, las clasificaciones no vienen dadas y, más aun, varían según el entorno sociocultural.

Ahora bien, para Durkheim y Mauss la clasificación de las cosas reproduce la clasificación de los hombres. Es decir, que las actividades clasificatorias –como ser la distinción entre lo parecido y lo distinto, tomar decisiones respecto de qué es parecido y qué es distinto– “reproducen el patrón de inclusiones y exclusiones sociales” (Bloor 1982, 267). Las ideas de Durkheim y Mauss fueron recibidas con amplias críticas. Sin embargo, David Bloor (1982) busca reconstituir su propuesta, pero partiendo de una nueva base teórica. Y para ello, toma el modelo de clasificación en red propuesto por Mary Hesse (1974). Del análisis de Bloor respecto de dicho modelo, derivan una serie de observaciones que resultan centrales para comprender cómo funcionan las categorías. Algunas de ellas coinciden con varios de los aspectos que se vienen analizando en relación con la cuestión de la clasificación.

Primero, el modelo en red sugiere que un sistema clasificatorio nunca se encuentra determinado por el mundo. En otras palabras, no existe una clasificación natural u objetiva. En segundo lugar, los diversos elementos de un sistema clasificatorio se relacionan por medio de leyes elementales que, si bien podrían llegar a ser confirmadas por la experiencia individual, en general son propuestas por una autoridad y luego aprendidas. Normalmente tales leyes “van a ser uniformes y estereotipadas y van a funcionar como puntos de referencia y recursos compartidos para enmarcar explicaciones. Van a ser propiedad común y pertenecer más al dominio público que a la psique del aprendiz individual” (Bloor 1982, 272). Es por ello que Bloor relaciona a las leyes con las “representaciones colectivas” propuestas por Durkheim. Tercero, las leyes mismas conforman redes de leyes. Es decir, una misma clasificación puede contener dos o más leyes. Cuarto, existen métodos para ajustar los límites de la clasificación: pertenecer o no a un grupo va a depender de una cierta gradación. Un determinado ejemplar puede ser “más o menos caliente, o más o menos rojo intenso” (Bloor 1982, 275). Esto se emparenta con la observación de Rosch respecto de la existencia de ciertos individuos como mejores representantes de un conjunto que otros. Así, si el grado de la característica que define al grupo no llega a ser suficiente en un cierto ejemplar, entonces se lo excluye del mismo con tal de preservar la ley. En quinto lugar, las clasificaciones no son estables, su destino puede depender de una gran cantidad de contingencias. Una innovación, por ejemplo, puede tener repercusiones sobre alguna parte de la red:

“todos los elementos de esta red de clasificaciones están abiertas a negociación de igual manera (...) en cualquier momento la red será finita en extensión y organizará un rango de experiencia muy limitado. Quedará, entonces, a merced de contingencias desconocidas y puede sufrir profundos cambios como resultado de las decisiones que se tomen en respuesta a ellas” (Bloor 1982, 277).

Asimismo, todas las leyes de una red contienen una dimensión histórica. Sexto, toda clasificación implica una simplificación de lo que se está representando. Esto hace que no exista una verdadera unidad entre el mundo y el conocimiento: siempre existen infinitas alternativas para re-clasificar. Y, por último, la estabilidad del sistema de conocimiento deriva de la protección de las partes de la red. Es decir, de las decisiones colectivas de creadores y usuarios. Todas estas observaciones forman parte de la sexta reflexión: las clasificaciones no son objetivas, en general son impuestas por una autoridad, pueden ser continuamente re-clasificadas e implican una simplificación de aquello representado.

Otra consideración relevante al pensar en estas cuestiones se relaciona con el hecho de que existe una relación ineludible entre ciertos sistemas clasificatorios y la teoría de la evolución. Desde una perspectiva más enfocada en la biología, en su libro *Evolution and Classification. The reformation of cladism*, Mark Ridley presenta como argumento central que “el sistema clasificatorio más conocido necesita de la teoría de la evolución” (Ridley 1986, Preface). Primero, el autor asegura que a primera vista, la cuestión de la clasificación no parecería generar ninguna controversia: los principios de la clasificación parecen demasiado claros como para resultar controversiales. Sin embargo, clasificar no se trata simplemente de agrupar por medio de caracteres taxonómicos que difieren de los de otros grupos. La clasificación es controversial “porque distintos caracteres definen distintos grupos, lo que significa que los taxonomistas no pueden ingenuamente definir grupos y a la vez coincidir entre sí” (Ridley 1986, 2).

Esto hace que los taxonomistas deban tomar decisiones respecto de qué caracteres considerarán a la hora de clasificar. Ridley entiende que los taxonomistas toman estas decisiones en base a un cierto principio taxonómico al que denomina “justificación” o “filosofía”. De esta manera, “la diferencia entre las principales escuelas taxonómicas resulta de su selección de los principios de carácter: distintos principios seleccionan distintos caracteres: distintos caracteres definen distintas clasificaciones” (Ridley 1986, 2). Y el problema se intensifica debido a la gran cantidad de variables a considerar y al hecho de que cada una de estas variables puede ser descripta de muchas maneras diferentes. Entonces, Ridley reconoce dos principios centrales entre los taxonomistas – el filogenético y el fenético– que derivan en tres escuelas de clasificación: la evolutiva, la fenética y la cladística. Y concluye que el sistema clasificatorio más conocido, el cladismo de Hennigian, “usa la evolución como un supuesto para justificar sus técnicas de selección de carácter. La evolución y la selección natural son sus fuentes de ideas” (Ridley 1986, 166).

Sin embargo, y enfocado más en la disciplina arquitectónica en particular, Willibald Sauerländer plantea que, justamente, existen inconsistencias evidentes entre cualquier sistema clasificatorio y el concepto de evolución ya que la clasificación es siempre normativa mientras que la evolución es “siempre interminable, continua y no normativa” (Sauerländer 1987, 2). Por ende, asegura que “toda la concepción de transiciones en la historia de la naturaleza, o en la historia del estilo, es el resultado de este conflicto inevitable entre la norma de la clasificación y el fluir de la evolución” (Sauerländer 1987, 2). Al hablar de transiciones, se refiere a las ideas de Hegel respecto de las especies de transición, es decir, aquellos animales que no son ni una cosa ni la otra y que, por ende, amenazan a todo el sistema clasificatorio.

Retomando el último punto de Bloor analizado, y para considerar las limitaciones de la clasificación en el campo de la arquitectura en particular, parece adecuado considerar la noción de campo intelectual de Bourdieu. La clasificación por estilos en la arquitectura está íntimamente relacionada con la institucionalización de ciertas obras y arquitectos claves dentro del campo. Estas obras y/o artistas muchas veces sirven de referencia a la hora de definir los parámetros mediante los cuales clasificar. En este proceso, asegura Bourdieu, interviene la historia: “la problemática que se halla instituida en el campo en

forma de autores y obras emblemáticos, especies de puntos de referencia respecto a los que se posicionan todos los demás, es de principio a fin historia” (Bourdieu [1984b] 2002, 5). Diversos artistas, a lo largo de la historia, han ido tras la búsqueda de “nuevos estilos” que superaran los estilos del pasado. El pasado es una presencia continua dentro del campo artístico.

Finalmente, en su texto “Pensar/Clasificar”, Georges Perec escribe: “Cuán tentador es el afán de distribuir el mundo entero según un código único: una ley universal regiría el conjunto de fenómenos: dos hemisferios, cinco continentes, masculino y femenino, animal y vegetal, singular plural, derecha izquierda, cuatro estaciones, cinco sentidos, cinco vocales, siete días doce meses, veintinueve letras”. E inmediatamente después anota: “Lamentablemente no funciona, nunca funcionó, nunca funcionará. Lo cual no impedirá que durante mucho tiempo sigamos clasificando los animales por su número impar de dedos o por sus cuernos huecos” (Perec 2008, 163). Si bien se trata de una obra literaria, el libro de Perec reflexiona –siempre fiel a su espíritu poético– sobre muchas de las problemáticas de la clasificación que se han estado analizando hasta aquí.

Por un lado, se pregunta: “¿Si pienso antes de clasificar? ¿Si clasifico antes de pensar? ¿Cómo clasifico lo que pienso? ¿Cómo pienso cuando quiero clasificar?” (Perec 2008, 162). Por otro lado, da cuenta de quince verbos que se relacionan con la acción de clasificar (éste conforma uno de los quince) y se pregunta cómo agruparlos, cómo diferenciarlos. Es decir, con qué criterio categorizarlos. También da cuenta de que las clasificaciones son establecidas por quienes “saben” hacerlo y acatadas por el resto: “Conseil sabe CLASIFICAR los peces. Ned Land sabe CAZAR los peces. Conseil establece el catálogo razonado de los peces que Ned Land examina” (Perec 2008, 164). Otro de los aspectos que abarca tiene que ver con la idea de la clasificación inserta en un cierto entorno sociocultural. En este caso, narra que los esquimales no tienen un único nombre para designar al hielo sino varias palabras “que designan específicamente los diversos aspectos que cobra el agua entre su estado líquido y sus diversos grados de congelación” (Perec 2008, 165). Y luego, aclara que en francés es difícil encontrar un equivalente. Sin embargo, escribe:

“tal vez los esquimales sólo tengan una palabra para designar el espacio que separa los iglúes, mientras nosotros tenemos por lo menos siete en nuestras ciudades (calle, avenida, bulevar, plaza, paseo; callejón, callejuela) y los ingleses por lo menos veinte (*street, avenue, crescent, place, road, rotv, lane, mews, gardens, terrace, yard, square, circus, grove, court, greens, houses, gate, ground, way, drive, walk*)” (Perec 2008, 165).

Posteriormente, Perec propone que la existencia de un orden termina derivando en un juicio cualitativo. Presenta, como ejemplo, al alfabeto: si bien el orden de las letras es arbitrario y neutro (se supone que “la A no vale más que la B”), “basta con que haya un orden para que el lugar de los elementos en la serie asuma insidiosamente, tarde o temprano, y poco o mucho, un coeficiente cualitativo (...) un fabricante de cigarrillos que hace imprimir en sus paquetes ‘Clase A’ nos quiere dar a entender que sus cigarrillos son superiores a otros” (Perec 2008, 168, 169). Vinculada, en cierta forma, con estas ideas, se encuentra su noción de las jerarquías en relación con la clasificación. En la idea de “ropa interior, ropa exterior y ropa de abrigo” no existe jerarquía. Sin embargo, ciertas clasificaciones sí imponen una jerarquía. Da como ejemplo las nociones de “jefes y subjefes. subalternos y subordinados” (Perec 2008, 170, 171). Por último, y entre muchas otras reflexiones, Perec abarca también la cuestión de la inestabilidad de las categorías: “mi problema con las clasificaciones es que no son duraderas; apenas pongo orden dicho orden caduca” (Perec 2008, 171).

En estos últimos párrafos, Perec resume por medio de ejemplos muchas de las observaciones de los distintos autores analizados. En definitiva, las clasificaciones no son inocuas, sino que, desde diversas perspectivas, presentan distintas problemáticas que necesitan ser consideradas y repensadas. Si bien como proponen diversos autores las categorías resultan inherentes a nuestro modo de acercarnos al mundo, también implican la inclusión o exclusión de ciertos parámetros. Del mismo modo, existen casos más y menos representativos dentro de lo clasificado. Esto hace, por un lado, que aquello que se excluye de la clasificación quede por fuera de nuestra percepción y, por el otro, que

exista un sesgo en nuestra mirada respecto de los distintos elementos clasificados. Este sesgo también existe en la relación evidente entre clasificación y evolución. Pero al volverse las clasificaciones invisibles, ni siquiera somos conscientes de todos estos procesos. En paralelo, no existe un criterio unificado a la hora de clasificar, sino que los criterios son aleatorios. Y además de ser aleatorios, son inestables: los límites que separan a un grupo de otro no son precisos ni sólidos, sino más bien permeables. Aun así, las categorías definen de qué modo percibimos el mundo.

Capítulo 2: La historia del “estilo”

En base a las ideas de clasificación analizadas, podría decirse que hoy en día, la historiografía de la arquitectura utiliza los estilos como categorías: los mismos “sirven” para ordenar y explicar las obras a partir de una serie de criterios que, como pretende demostrar esta tesis, no terminan de ser del todo claros. Sin embargo, el término no siempre tuvo esta aplicación: el concepto de “estilo” no es estático, sino que se encuentra en continuo movimiento. Ha sido propuesto y re-propuesto a lo largo del tiempo, desde diversas perspectivas. El objetivo de este capítulo será hacer visibles las premisas detrás del concepto de “estilo”, y otorgarle una historia. Esto permitirá comprender, también, que no solo los estilos son difusos, sino que hasta la misma idea de estilo lo es.

Etimológicamente, tanto los términos “style” del inglés y francés como el “stile” italiano y el “stil” alemán tienen su origen en el término latín “stilus” que refiere a una estaca o más bien a una herramienta utilizada antiguamente para escribir en tablillas de cera. Sin embargo, tras los escritos retóricos de Cicerón, el término “estilo” comenzó a adquirir un sentido figurativo (Sauerländer 1983). Como explica Gombrich ([1960] 1979), los romanos hablaban de “estilo excelente” en referencia a una buena fluidez en la escritura: “la educación clásica se centraba en la capacidad de expresión y persuasión del estudiante, y por ello los antiguos maestros de retórica meditaron mucho todos los aspectos del estilo en el habla y en la escritura” (Gombrich [1960] 1979, 24).

Esto llevaba a que se prestara particular atención a los efectos psicológicos del uso de determinados artificios y tradiciones relacionadas con el estilo, así como al desarrollo de una cierta “terminología descriptiva de las ‘categorías de la expresión’”. Estos caracteres, por su naturaleza, resultaban muy difíciles de describir, por lo que se terminaba recurriendo al uso de metáforas para conseguirlo: se hablaba, por ejemplo, de estilos “chispeantes” o “apagados”. Y Gombrich cree que fue esta necesidad la que muy probablemente hizo que la terminología del estilo se extendiera hacia las artes visuales.

Como explica Sauerländer, es importante tener en cuenta estos inicios retóricos del término porque nos permiten advertir que el concepto de estilo se fue desarrollando alrededor de “un sistema de clasificación, dominado por normas, reglas, preceptos e incluso interdicciones” (Sauerländer 1983, 255). Si no advertimos esto, nunca podremos

comprender del todo el uso del término en la historia del arte. Este uso, a la vez, presenta una clara ambivalencia: mientras intentaba desligarse de las normas y las reglas, el historicismo estético de los siglos XVIII, XIX y XX, recurría a la idea de estilo –“con todos sus tradicionales ingredientes de regla y norma” (Sauerländer 1983, 255)– como una de sus principales herramientas hermenéuticas.

Junto con los usos metafóricos asociados al estilo, comenzaron a desarrollarse usos en relación con la doctrina del *decorum*, para la cual un estilo era apropiado o no según la ocasión. Para Cicerón, por ejemplo, usar coloquialismos para ocasiones solemnes resultaba ridículo. Pero a su vez, el exceso en la utilización de efectos en la oratoria llevaba a la debilitación del estilo. Así, comenzó a pensarse que la única manera de preservar al estilo puro era justamente estudiando los “grandes estilos” del pasado, a los autores clásicos. Todo esto se aplicó tanto a la literatura como al resto de las artes, como ser arquitectura y música. Se trata de doctrinas que formaron “los cimientos de la teoría crítica hasta el siglo XVIII” (Gombrich 1968, 354).

Durante el renacimiento, Vasari se ocupó de estudiar más bien la *maniera* en relación con el arte y de qué forma podía llegarse a la perfección a través de lo normativo. De algún modo, en ese momento *maniera* y estilo resultaban opuestos en tanto que la primera refería más bien a lo personal del artista individual mientras que el estilo describía ciertas características generales de escuelas o géneros (van Eck, McAllister, y van de Vall [1995] 2010). Sin embargo, Filarete ya usaba los términos *stile* o *maniera* al referirse al estilo como una forma de reconocer a un determinado artista (van Eck [1995] 2015).

El “trasplante” del término “estilo” desde el mundo literario hacia el resto de las artes fue, asegura Sauerländer, un proceso lento. La palabra “estilo” como tal comenzó a utilizarse más bien durante los siglos XVI y XVII⁸. Se identifica a la segunda mitad del siglo XVIII como un momento determinante⁹: fue allí cuando el concepto “se transformó en una categoría del historicismo estético y pudo luego establecerse como una de las

⁸ Van Eck da cuenta de que el primer registro de la aparición de la palabra “estilo” en relación con la arquitectura está en una serie de documentos de 1578, relacionados con la finalización de la construcción de San Petronio en Bologna (van Eck [1995] 2015, 91).

⁹ Aun así, todavía bien adentrado el siglo XIX se seguía usando muchas veces la noción de “orden arquitectónico” en lugar de estilo (van Eck [1995] 2015).

nociones básicas de la historia del arte” (Sauerländer 1983, 255). Entonces, “estilo” comenzó a vincularse con la idea de una “originalidad reglada”. Esto es, comenzó a expresar lo personal, lo particular, pero sin dejar atrás la idea de norma. Para el autor, es esta doble definición la que fue adoptada por el historicismo estético y luego, por la historia del arte. Y es esta ambigüedad, también, la responsable de las eternas discusiones en la historia del arte respecto de los estilos, de las discusiones en relación a sus límites y de las “construcciones auxiliares” que estos debates fueron generando¹⁰.

Generalmente, se considera que la noción de estilo se establece definitivamente como un término relacionado con la historia del arte a partir del trabajo de Johann Joachim Winckelmann, *Historia del Arte en la Antigüedad* (1764). Para Winckelmann, el estilo griego reflejaba el modo de vida griego. A partir de entonces, autores como Herder tomaron esa misma idea para explicar el “gótico medieval” y a partir de allí, la historia del arte comenzó a pensarse como una sucesión de estilos artísticos (Gombrich 1968). Estos estilos podían ya sea acercarse o alejarse de las normas clásicas. Así, “el ‘Gótico’ se originó de la idea de que era el estilo ‘barbárico’ de los destructores del Imperio Romano” (Gombrich 1968, 354).

De aquí en más, “la secuencia de clásico, postclásico, Románico, Gótico, Renacimiento, manierismo, barroco, rococó, y neoclásico originalmente documentaba los triunfos y las derrotas sucesivas de la idea clásica de perfección” (Gombrich 1968, 354). En otras palabras, todos estos términos se relacionan con dos únicas categorías: lo clásico y lo no clásico. Antes del siglo XVIII no existía la opción de elegir entre estilos: por ejemplo, en arquitectura aquellas obras que no seguían los ideales clásicos directamente no eran consideradas arquitectura. Es decir, no se trataba de determinar a qué estilo pertenecía una obra sino más bien si se adecuaba a la práctica o era ajena a ella, si era o no era arquitectura (van Eck, McAllister, y van de Vall [1995] 2010; van Eck [1995] 2015).

¹⁰ Por ejemplo, Meyer Schapiro, quien escribió su texto “Estilo” en 1953, entiende a dicho concepto en relación a la idea de lo colectivo. Asegura que “el estilo manifiesta el carácter totalista de la cultura, constituye el signo visible de su unidad. El estilo refleja o proyecta la ‘forma interior’ del pensamiento y el sentimiento colectivos” (Schapiro [1953] 1962, 9). De esta manera, y según diversos postulados en relación al estilo, Schapiro propone que el estilo podría ayudarnos a inferir la fecha aproximada y/o el lugar en que fue creada una obra de arte.

Recién en el siglo XVIII el término comienza a formar parte más bien del “contenido” o “significado” de una obra de arte y a convertirse en uno de los principales factores artísticos (van Eck, McAllister, y van de Vall [1995] 2010). Caroline van Eck, James McAllister y Renée van de Vall analizan ciertas ideas de Reynolds y Schinkel (escritas con sesenta años de diferencia) para demostrar que mientras anteriormente lo esencial en el arte tenía que ver con la imitación de la naturaleza y el seguir la tradición, luego comenzó a pensarse que aquello no era suficiente y era necesario algo más para crear, por ejemplo, arquitectura significativa. Este algo más era, para Schinkel y otros, el estilo: “así el estilo queda a cargo del rol de la naturaleza, el pasado o la razón como proveedor de significado. Esto es, un aspecto de la escritura, la pintura, o la construcción tradicionalmente asociada con el ornamento o la presentación, que podía variar sin cambiar el contenido, gradualmente se vuelve el principal portador de significado de la obra de arte” (van Eck, McAllister, y van de Vall [1995] 2010, 9).

Sin embargo, las ideas estilísticas cargaban con connotaciones positivas o negativas. Gombrich explica que es muy conocido el hecho de que para Vasari lo “gótico” representaba el estilo de quienes habían destruido el imperio romano. Pero lo que no suele considerarse es que las categorías utilizadas por Vasari para este “método no clásico de edificar”, fueron tomadas del “único libro clásico de crítica normativa en el que podía encontrar ya lista tal descripción” (Gombrich [1966a] 2000, 83), *De la arquitectura* de Vitruvio. No obstante aclara: “Vitruvio, por supuesto, no describe ningún estilo arquitectónico ajeno a la tradición clásica, pero en el capítulo sobre la decoración de los muros figura una famosa condena crítica de un estilo, en la que ataca la licencia e irracionalidad del estilo decorativo que se llevaba en su época” (Gombrich [1966a] 2000, 83).

Entonces, mientras el término gótico se empleaba para denominar a aquello que aún no era clásico, el término barroco comenzó a denunciar un “pecado de desviación” similar. De este modo, algunos autores utilizaron de forma indistinta ambos términos para designar un gusto “malo o estrafalario”. Sin embargo, “poco a poco se fueron especializando las funciones de los dos términos aplicados a lo no clásico, y en tanto que gótico se aplicaría cada vez con más frecuencia a lo todavía no clásico, lo bárbaro, *barocco* se llamaría a lo ya no clásico, lo degenerado” (Gombrich [1966a] 2000, 85).

Lo interesante para Gombrich es que con el tiempo, estos “estilos” comenzaron a repensarse y algunos autores incluso los acogieron, pero siempre sin cuestionar los términos impuestos por la norma. En sus propias palabras:

“los que cuestionaban la norma no dejaban de aceptar las categorías a que había dado lugar (...) tal vez los estilos medievales hayan sido menos hermosos de lo que la norma de Vitruvio exigía, pero son más devotos, honrados y fuertes, y ¿no valen más la piedad, la honradez y la fuerza que el puro orden mecánico? Este es el parecer de Ruskin” (Gombrich [1966a] 2000, 86).

Así, en el siglo XIX se advierte la idea de que es posible para el historiador no tener prejuicios sobre la sucesión de estilos, pensar en ellos sin considerar la norma. Y la práctica iba de la mano de la teoría: los arquitectos utilizaban los diversos “estilos” de manera imparcial, y con una mayor libertad. Con el tiempo fue tomando fuerza la idea de que era posible reconocer a un estilo a partir de ciertas características morfológicas – el gótico, por ejemplo, se reconoce gracias al arco ojival– y de que era posible pensar en los estilos dejando de lado su connotación normativa. En el siglo XIX los arquitectos contaron con todo el repertorio posible de estilos, lo que llevó a la tan debatida pregunta sobre en qué estilo se debería construir, cuál era el estilo adecuado para aquel momento.

El debate alemán sobre los estilos, por ejemplo, ha sido extensamente estudiado por la historia de la arquitectura. En general, se considera que un panfleto escrito por Heinrich Hübsch en 1828 fue el documento que inició la discusión (Mallgrave 2005; Herrmann 1992). Allí, Hübsch explicaba que la arquitectura seguía atada a los ideales del pasado cuando hacía tiempo ya que la pintura y la escultura habían dejado de imitar a la Antigüedad. Y proponía al *Rundbogenstil* como el nuevo estilo que respondería a las demandas del presente. Para Hübsch, “estilo significa algo general, aplicable a todos los edificios de una nación, sean para adoración divina, administración pública, educación,

etc.” (Hübsch [1828] 1992, 66). Y establecía que las partes esenciales del edificio -como el techo o las columnas- constituyen los elementos del estilo.

En respuesta al texto de Hübsch, Rudolf Wiegmann escribió “Observaciones sobre el tratado: ¿En qué estilo debemos construir?”. Allí, reprochaba a Hübsch por querer desterrar el estilo griego (Wiegmann [1829] 1992). Para Wiegmann, volver al *Rundbogenstil* significaría interrumpir el “proceso orgánico de evolución”. También criticaba que Hübsch definía al término “estilo” en relación con la construcción cuando, en verdad, su uso cotidiano contenía un “sentido espiritual”. Estilo, para él, era “el carácter notable de una nación y una época, que siempre se ve reflejado en cualquier obra de arte” (Wiegmann [1829] 1992, 105). No era posible luchar por un único estilo. Sin embargo, años más tarde, Wiegmann admitiría que el eclecticismo solo había estado agregando confusión y que el *Rundbogenstil*, como síntesis del estilo gótico y las formas antiguas, debía ser considerado (Mallgrave 2005, 110). Johann Heinrich Wolff ([1845] 1992) se opuso fuertemente a esta síntesis. Para él, no había habido estilo más importante que el griego y la originalidad de su propio tiempo vendría de “modificar y reorganizar” sus elementos arquitectónicos.

Este debate estilístico culmina, según Mallgrave, con las ideas de Carl Bötticher. Bötticher entendía que volver al arte helénico o germánico significaría una regresión de muchos años e implicaría “tratar de perfeccionar la perfección” (Bötticher [1846] 1992, 157). Lo principal en cualquier estilo era la fuerza estructural determinada por el material. Entonces, un nuevo estilo solo podía desarrollarse a partir del uso de nuevos materiales. Y aseguraba que, en su época, esto sería posible gracias al hierro.

Mari Hvattum explica que mientras en el siglo XVIII “el estilo suponía un determinado lenguaje que uno podía extraer”, en el siglo XIX, los arquitectos empezaron a pensar en “cada estilo como un lenguaje en sí mismo” (Hvattum 2004, 150). Cada estilo era visto como un sistema que representaba un determinado conjunto de valores. Y estos sistemas servían no solo para reflexionar acerca del pasado sino también “como herramientas didácticas” para pensar el presente. Por ende, la demanda de un “estilo de nuestra época” tenía como objetivo no solo la representación del presente sino también su formación. Es por eso que la cuestión del estilo terminó siendo un dilema relacionado

con ideales morales y su emulación. No obstante, existía una base común entre las diversas facciones: el debate alemán presuponía que el estilo era un problema de elección y que la historia era la base a partir de la cual el presente sería auto-inventando.

Con su teoría, Semper se oponía exactamente a esto: consideraba que era un error discutir acerca de cuál era el estilo adecuado para el presente; no se trataba de una elección. Un verdadero estilo solo podía ser el producto de una variedad de fuerzas contemporáneas¹¹: “para Semper, importar un estilo histórico sin importar sus condiciones de pertenencia no solo estaba mal, sino que era imposible” (Hvattum 2004, 156). Ninguno de los participantes del debate estaba teniendo en cuenta la compleja relación entre arte y sociedad.

Joseph Mordaunt Crook, llama el “dilema del estilo” a las múltiples elecciones posibles que se abrieron para los arquitectos entre mitad del siglo XVIII (momento en que comenzó a perder fuerza la tradición clásica) y la primera mitad del siglo XX (cuando fue ganando fuerza el “Movimiento Moderno”). Este dilema fue, para él, resultado primero del “Renacimiento” –asentando la ideal del “estilo individual”– y luego del “Romanticismo” –con la idea de la multiplicidad de estilos– y se manifestó inicialmente en Inglaterra. Esto se debe a que allí “el gusto romántico encontró una expresión particular en la formulación en la estética pintoresca (...) el fenómeno histórico que yace en la raíz del dilema del estilo” (Mordaunt Crook [1995] 2015, 70). Fue en el “paisaje romántico”, explica, que se desarrolló la idea de que los estilos se debían adecuar al contexto. Sin embargo, esta idea venía incluso desde Vitruvio, para quien los órdenes se relacionaban con diversos caracteres que formaron la base de las ideas tradicionales de *decorum* y, por ende, de diferenciación entre estilos. Esto fue desarrollado también por varios arquitectos durante el siglo XVIII en Francia. Sin embargo, Crook pone el acento en el caso inglés ya que allí se intensificó la idea de que los edificios expresaban un mensaje y en ello el estilo era crucial. Escribe que “las elecciones estilísticas” funcionaban

¹¹ Ver Capítulo 3: Definiciones y reflexiones generales sobre el “estilo”

“como disparadoras de la imaginación: para evocar una memoria, para reforzar un estado de ánimo, para expresar un objetivo específico o propiedad, o simplemente para enfocar un paisaje y crear un sentido del lugar. De esta manera, la noción del carácter apropiado en la arquitectura –la idea de un estilo para cada estado de ánimo, y de un estado de ánimo para cada estilo– eventualmente emergieron completamente como la teoría de asociación arquitectónica” (Mordaunt Crook [1995] 2015, 73).

La teoría de la asociación a la que refiere Crook comienza, como mínimo en el siglo XVII con ciertas ideas de Thomas Hobbes y John Locke. Pero fue la escuela escocesa (entre quienes se encontraba Hume) la que desarrolló una teoría estética asociacionista. Según dicha teoría, la belleza dependía del observador y la belleza universal tenía sustento únicamente, en asociaciones universales. Al desarmarse la idea de que podían existir estándares objetivos de belleza, el “Clasicismo” como estilo universal perdió validez. Entonces, lo objetivo comenzó a reemplazarse por lo subjetivo, la sensibilidad comenzó a primar por sobre la armonía, los valores absolutos pasaron a ser relativos, ya no existía un único estilo sino múltiples alternativas, lo mimético dio lugar a lo expresivo y lo clásico a lo ecléctico. Estos cambios configuran lo que se dio a llamar como “Romanticismo”.

Pero en el siglo XIX la posibilidad de elegir entre estilos terminó llevando al conflicto. Cuando los estilos dejaron de ser simplemente aplicados en la práctica y pasaron a encarnar una cierta representación de valores, la situación se complejizó:

“El estilo gótico era superior al renacentista no por construir con arcos apuntados, sino por encarnar la época de la fe que los paganos del Renacimiento no acertaron a apreciar. Se veía en los estilos, en otras palabras, la manifestación de ese espíritu de los

tiempos que había alcanzado condición metafísica en la concepción hegeliana de la historia” (Gombrich [1966a] 2000, 87).

Por ende, las obras pertenecientes a una misma categoría no compartían simplemente una característica morfológica, había allí algo más profundo. Esta búsqueda por encontrar lo “esencial” en común, explica Gombrich, se relaciona en algún punto con la teoría del pensamiento científico de Aristóteles. Para él, el científico debía clasificar y describir en base a ciertas clases que no son inventadas, sino que se descubren en la naturaleza misma mediante un proceso inductivo y de “intuición intelectual”. Y aunque la ciencia ya ha descartado esta visión, Gombrich asegura que muchos de los debates en torno a la esencia del gótico, el barroco y el Renacimiento, que se dieron entre mediados de los siglos XIX y XX, siguieron aceptando sin mayores críticas la idea del esencialismo aristotélico: “Presuponen que el historiador que contempla un número suficiente de obras creadas en la época en cuestión, alcanzará gradualmente una intuición intelectual de la esencia inherente que distingue esas obras de todas las demás, igual que se distinguen los pinos de los robles” (Gombrich [1966a] 2000, 88). Como ejemplo, propone el libro de Paul Frankl, *El Gótico*, publicado en 1960.

El eje del problema reside, para Gombrich, en que un término que originalmente tenía connotaciones normativas no puede simplemente pasar a tener connotaciones morfológicas, “pues no es posible sacar de una clasificación más de lo que se ha metido en ella” (Gombrich [1966a] 2000, 88). Es necesario que el historiador sea consciente del origen de los términos. Aquellos que refieren a lo “no clásico” surgieron como “términos de exclusión”, es decir, en relación a la negación de las reglas formuladas por la tradición clásica. Y esto no es casual. Por el contrario, muchos de los movimientos artísticos, asegura el autor, se crean en base a un nuevo tabú. Es el caso, por ejemplo, del “funcionalismo” en la arquitectura: “hay muchos modos de hacer planos o edificios a los que cabe calificar de funcionales y (...) esta exigencia nunca resolverá por sí sola todos los problemas del arquitecto. Pero el efecto inmediato del reclamo fue desterrar de la

arquitectura todo ornamento por no ser funcional y ser por tanto tabú” (Gombrich [1966a] 2000, 89).

Por su parte, van Eck se pregunta qué sucedió entre el momento en que no existía la opción de elegir entre varios estilos, ya que lo clásico abarcaba todo (y la decisión era entonces más bien entre arquitectura o no arquitectura) y el momento en que los arquitectos debaten sobre en qué estilo deberían construir. Y propone que este cambio se puede comprender a partir de la propia noción de estilo, de cómo la misma se fue desarrollando entre mediados del siglo XVIII y el siglo XIX. Para demostrarlo, analiza una serie de autores que escribieron textos teóricos sobre arquitectura en el 1700: Germaine Boffrand, Jacques-François Blondel y Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy. A partir de dicho análisis propone, primero, que la erosión de la doctrina clásica pudo estar relacionada con la “retorización” de la arquitectura. Y segundo, que en el último cuarto del siglo XVIII se experimenta un rotundo cambio en la idea de estilo: en Boffrand y Blondel el estilo se relacionaba con lo retórico –resultando primordial el efecto que un edificio podía tener sobre el espectador– mientras que en Quatremère de Quincy se relacionaba con el carácter –y por ende, con la expresión de ciertas características que resultaban determinantes para el edificio (como ser clima o período). Las distintas obras se van ordenando cronológica y geográficamente en base a dichas características y así, el estilo “adquiere una nueva función: la de ser el principal instrumento de la clasificación histórica” (van Eck [1995] 2015, 99).

Sauerländer distingue, en resumen, cuatro etapas en el modo en que se fue usando el término a lo largo de la historia, y en relación al arte. En orden, describe: “*stilus* como una herramienta”, “estilo como norma”, “estilo como marca de identificación” y finalmente, “estilo como el último principio generador”. Las primeras tres etapas ya se han mencionado a lo largo de esta sección, y refieren, primero, al uso del término como herramienta para escribir, segundo, al uso normativo del término que se origina con la retórica antigua, y tercero, al uso del término en relación a una “originalidad reglada”.

La última etapa, en cambio, se da a fines del siglo XIX, momento en que la historia del arte abandona sus pretensiones prácticas y se vuelve “un fin en sí mismo”. Es aquí cuando el estilo deja de ser visto como una “especie” dentro de la idea de evolución

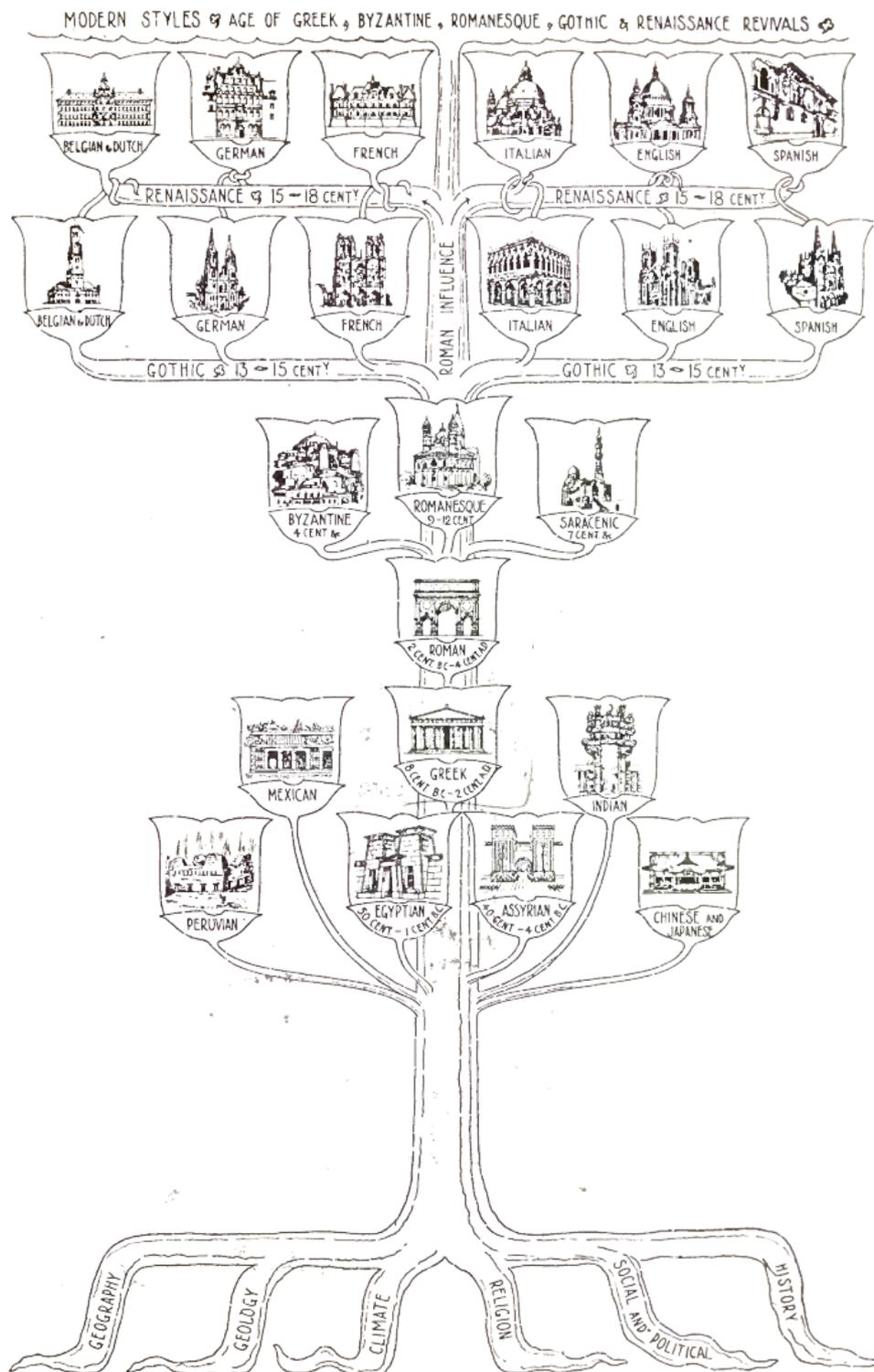
histórica del siglo XIX y pasa a ser más bien un principio generador para cualquier rama del arte:

“la nueva perspectiva del ‘estilo por el estilo’ renunciaba a estas marcas de identificación prácticas, que permitían al historiador reconocer estilos de la misma manera que el botánico identifica plantas (...) Si realmente se podía demostrar que las artes decorativas, las pinturas, esculturas e incluso la arquitectura eran todas simplemente formas y colores sobre un plano o en el espacio y como tal eran todas expresiones y revelaciones de la misma fuerza creativa interna y obedecían todas a las mismas leyes estilísticas, entonces la historia del arte se había acercado a los arcanos de la historia más que cualquier otra rama de las humanidades” (Sauerländer 1983, 264,265).

Sin embargo, el autor asegura que los estilos siguen estando acompañados, por definición, por reglas, normas y una “uniformidad estructural”; “El estilo es un concepto de orden y como tal es siempre de alguna manera prohibitivo” (Sauerländer 1983, 267).

Así es como a fines del siglo XIX y durante el siglo XX, diversos autores insisten en proponer a los estilos como los nodos de un árbol genealógico o una red evolutiva. Esto se materializa, por ejemplo, tanto en el “Árbol de Arquitectura” propuesto por Sir Banister Fletcher¹² (Imagen 3), como en la espiral de estilos de Bruno Zevi (Imagen 4) y en el árbol o diagrama evolutivo de Charles Jencks (Imagen 5).

¹² Este esquema busca representar “el principal crecimiento o evolución de los diversos estilos” (Fletcher y Fletcher [1896] 1905, III). Sin embargo, el epígrafe aclara que el árbol debe tomarse como algo sugestivo ya que las influencias menores no pueden verse allí reflejadas.



THE TREE OF ARCHITECTURE,
Showing the main growth or evolution of the various styles.

The Tree must be taken as suggestive only, for minor influences cannot be indicated in a diagram of this kind.

Imagen 3. “El árbol de arquitectura” propuesto por Fletcher, mostrando la evolución de los diversos estilos (Fletcher y Fletcher [1896] 1905, III).



Imagen 4. “Helicoide de la historia de la arquitectura” propuesto por Zevi, donde se pueden observar las distintas etapas estilísticas (Zevi [1950] 1954, 616).

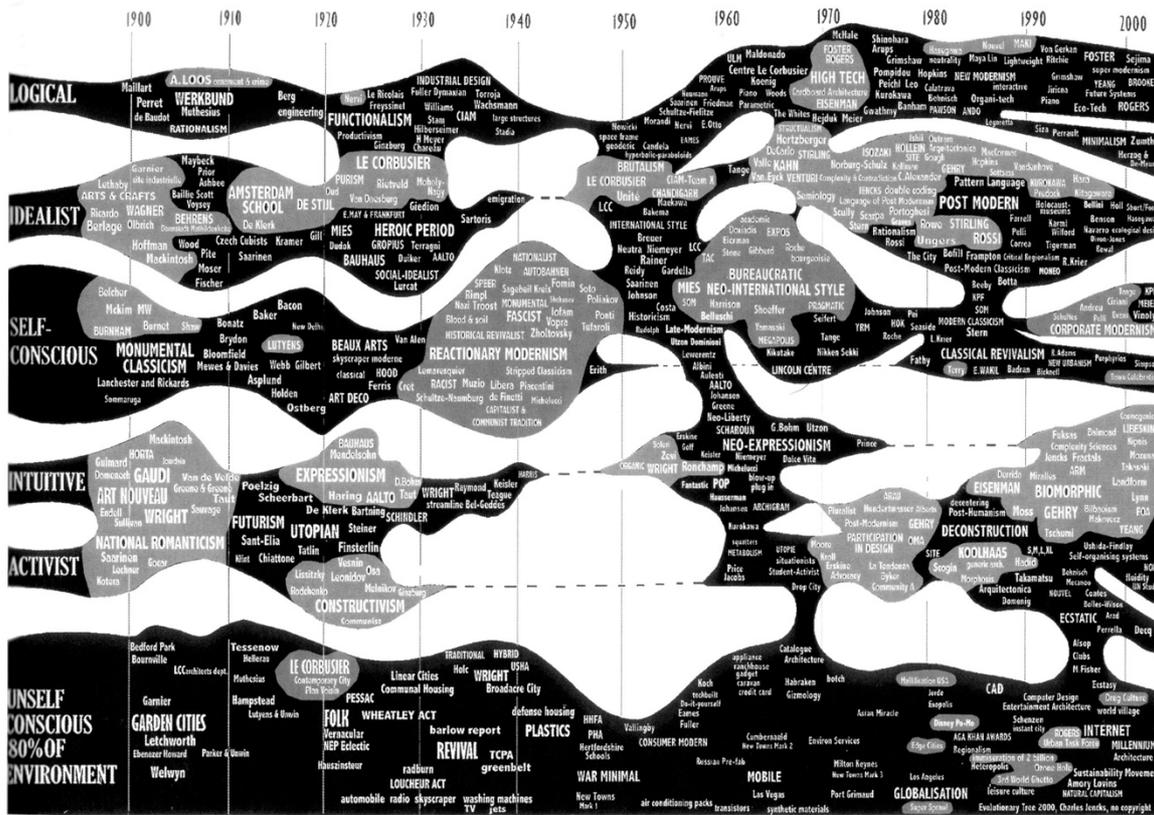


Imagen 5. El “árbol evolutivo de la arquitectura del siglo XX” según Charles Jencks (2000).

Capítulo 3: Normas en las artes y estilos en la historiografía

“Todo concepto es algo externo con respecto al objeto”

(Schiller [1795] 1999, 29)

La disciplina de la historia de la arquitectura suele utilizar los estilos como dados y, en muchos casos, no se cuestiona la validez de los mismos. Como se ha analizado en el capítulo anterior, la noción de “estilo” fue cambiando a lo largo del tiempo y adquiriendo diversas connotaciones en la historia del arte en general y la historia de la arquitectura en particular. Pero más allá de los cambios generales que fue atravesando con los años, el concepto fue analizado y considerado desde variadas perspectivas y adquiriendo múltiples definiciones por parte de una gran cantidad de autores en el mundo del arte. También fue blanco de numerosas críticas. En muchos casos, estas críticas se relacionaron con la relación entre arte y norma. El presente capítulo se ocupará entonces de estudiar distintas posturas en relación con la idea de “estilo” y de demostrar que se trata de un concepto mucho más complejo de lo que parece a simple vista.

Para ello, se analizará la cuestión del estilo desde diversos aspectos, los cuales configuran la red de significados que va conformando dicha complejidad. En primer lugar, se expondrán definiciones y reflexiones de diferentes autores en relación al tema. Luego, se considerará cómo ha sido pensada la relación entre las normas, la belleza y el arte en general. Tercero, se examinará cuál es el vínculo entre el estilo y la idea de voluntad artística y de qué manera esto se conecta con la cuestión de la evolución. En cuarto lugar, se estudiará cuáles fueron las críticas y consideraciones de diversos autores en torno a la idea de estilo como clasificación. También se indagará en la correspondencia entre estilo y morfología y en cómo aquella ha sido crucial para los conceptos de lo clásico y lo no clásico. Y por último, se expondrá que se ha dicho sobre la cuestión del estilo en la historiografía de la arquitectura en Argentina en particular.

Definiciones y reflexiones generales sobre el “estilo”

En primer lugar, resulta imprescindible evidenciar que fueron muchas las definiciones otorgadas al término “estilo” en distintos momentos históricos. En general, como se verá a continuación, no hay un claro consenso entre los autores respecto de su significado. Si bien algunos de ellos coinciden en ciertos criterios, la mayoría propone una mirada particular sobre el concepto y, entonces, es posible observar que –tal como se ha propuesto en la introducción– no solo los diversos estilos presentados por la historiografía son inestables –como se analiza en la parte 3 de esta tesis– sino que hasta la misma idea de qué es un estilo lo es.

Un primer autor que ha formulado una definición de estilo es Gottfried Semper. Semper considera que existe una concepción estilística de aquello “que es hermoso en el arte” (Semper [1856–1859] 1990) y que entiende al objeto no como una colectividad (como sucede con los conceptos de “simetría”, “proporcionalidad”, “dirección” e “idoneidad de propósito”, que son colectivos y meramente formales) sino como una unidad. Es decir, la concepción estilística a la que refiere ve al objeto como el resultado de una función en la cual intervienen diversas variables unidas a partir de diversas combinaciones, formando “los coeficientes de una ecuación general” (Semper [1856–1859] 1990, 144; [1863] 2004, 72). Semper propone entender al estilo directamente como el producto de una fórmula matemática: “ $U = C(x, y, z, t, v, w, \dots)$ ”. Así, las diversas variables terminan conformando una unidad: si alguna de ellas se modifica, entonces el resultado la obra de arte (U) será diferente y esto se evidenciará en su apariencia general.

Las variables intervinientes en esta fórmula son indeterminables. No obstante, Semper menciona aquellas que considera más relevantes. Para ello, las clasifica en dos grandes grupos: a- los elementos que se encuentran contenidos en la obra misma –como por ejemplo el “propósito del objeto” o el material con que cuenta el artista y b- los elementos externos que influyen en ella –entre otros, influencias externas, factores personales y/o locales o la mano, el gusto y la actitud del artista (Semper [1856–1859] 1990). La belleza formal, entonces, es una emanación de todas aquellas variables, un “llegar a ser” y, por ende, para Semper la estética se entiende desde una perspectiva completamente empírica. Asegura: “tomamos la obra como un resultado, y como tal esperamos que posea un

estilo” (Semper [1856–1859] 1990, 145). En la palabra “estilo” reside lo más puro de las cualidades presentes en una obra de arte que se hacen visibles cuando el artista es consciente y comprende los límites que cada uno de los elementos participativos imponen a su labor, pero a la vez conoce y “da énfasis artístico”, siempre dentro de dichos límites, a todo el potencial de esos mismos coeficientes.

Sin embargo, Semper destaca, también, que el término “estilo” es amplio, y tiene diversas acepciones en su uso cotidiano. Tales nociones nacen de la “sensibilidad popular” (a la que considera “indudablemente correcta”) y se relacionan con la posibilidad de establecer vínculos entre conceptos que en un primer momento parecían completamente heterogéneos. Entonces, es correcto hablar de “estilo chino, estilo de la época de Luis XIV, estilo de Rafael, estilo eclesiástico, estilo rural, estilo en madera, estilo en metal, estilo pesado” (Semper [1856–1859] 1990, 146). Así, el autor abre su propia definición de la palabra “estilo” a un universo mucho mayor y que presenta una clara relación con la idea del estilo como clasificación. De hecho, en diversos textos hace uso de la palabra “estilo” o “estilos” con tal orientación¹³.

Si bien no existe una fórmula matemática en la definición de estilo de Erwin Panofsky, sí existe un afán por diferenciar lo interior de lo exterior. Así, propone entender al estilo según dos sentidos: el externo y en el interno. La historia del arte funciona como “ciencia pura” cuando simplemente considera los problemas artísticos según la teoría artística pero no profundiza ni reflexiona sobre ellos. Para que exista un trabajo realmente interpretativo, escribe el autor, la investigación no debe centrarse únicamente en una “morfología estilística” sino que el estilo debe ser comprendido en su sentido interno o *Kunstwollen*. Entonces, mientras los síntomas estilísticos refieren al estilo en su sentido

¹³ Amy Kulper (2006) asegura que Semper, quien diseñó las muestras Canadienses, Danesas, Egipcias y Suecas para la exhibición internacional llevada a cabo en el Crystal Palace en Londres, 1851, conocía muy bien la modalidad clasificatoria que se desplegó en la misma. Además, mientras estaba estudiando en París (entre 1826 y 1830), Semper solía frecuentar el Jardín des Plantes y, allí, se interesó por las exhibiciones de fósiles y esqueletos que habían sido organizadas por Georges Cuvier. El aporte que hizo Cuvier a las taxonomías biológicas se relaciona con la idea de que los organismos deben ser clasificados según su función, siendo que su forma es consecuencia de la misma. Y conociendo este principio, Semper comenzó a considerar la posibilidad de aplicarlo a la arquitectura. Para Semper, la clasificación serviría no solo para obtener un panorama del campo sino, también, para llegar a una teoría sobre el estilo y un método de creación. Como explica Mallgrave (1996, 273), para Semper “la estética debería servir al arte y no convertirse en un ejercicio intelectual aislado plagado de conceptos abstractos”.

externo, la comprensión de la “naturaleza estilística del arte” refiere a su sentido interno. En sus propias palabras:

“la forma interpretativa de análisis debe explícitamente probar primero que dentro del complejo de manifestaciones *a* hay un problema artístico *x*, en el complejo de manifestaciones *b* hay un problema artístico *y*, y a éstos se les brinda una solución específica por medio de la cual la posición del autor hacia los problemas artísticos fundamentales e individuales, esto es, los principios de diseño, es comprendida. Segundo, el método interpretativo debe probar que todas estas soluciones fueron logradas en un mismo sentido, esto es, que *a* se relaciona con *x* como *b* se relaciona con *y* y *c* con *z*; así la posición del autor ante el problema artístico, el principio estilístico subyacente, es comprendido. De esta manera, y solo de esta manera puede el estudio científico entender al estilo en su sentido interno o *Kunstwollen*, el cual puede ser percibido no como la suma de cualidades sensibles ni un agregado de criterios estilísticos sino exclusivamente como una unidad dentro y por encima de los principios de diseño”

Esto, entiende Panofsky, es trasladable a todas las humanidades en general. Las mismas intentan demostrar que dentro de una cultura determinada todos los problemas intelectuales se resuelven siguiendo un mismo sentido.

Erwin Panofsky considera que si bien la historia del estilo –que funciona como principio de control de lo que denomina una descripción pre-iconográfica– podría pensarse como un círculo vicioso, ya que permite la interpretación de una obra de arte aislada a partir de una historia estilística que solo puede conformarse a partir de la interpretación de varias obras aisladas, él prefiere pensarlo más bien de un círculo metódico. Esto es:

“Tratemos de fenómenos históricos o naturales, la observación aislada asume el carácter de un ‘hecho’ solo cuando puede ser relacionado con otras observaciones análogas de manera que la serie completa ‘tenga sentido’. Este ‘sentido’ es por tanto capaz de ser aplicado como un control para la interpretación de nuevas observaciones aisladas dentro de la misma categoría de fenómenos. Sin embargo, si esta nueva observación aislada claramente no admite ser interpretada de acuerdo con el ‘sentido’ de la serie, y si se prueba que un error es imposible, habrá que volver a formular el ‘sentido’ de la serie para incluir la nueva observación aislada” (Panofsky [1962] 1972, 20).

Esto parecería estar hablando de una visión dinámica de la historia de los estilos: las series se van formulando y reformulando según las nuevas observaciones. Se trata de una mirada distinta a la propuesta por Semper: aquí el estilo va se piensa en relación a los conjuntos o como el autor mismo propone, las “series”, las cuales deben tener sentido para las diversas observaciones aisladas. Este sentido se puede reformular a medida que se van incorporando nuevas observaciones.

Ahora bien, en *El significado de las artes visuales*, Panofsky explica que al constituirse las obras de arte a partir de un “proceso de síntesis estética recreadora, resulta complejo para el historiador del arte analizarlas a partir de una cierta “estructura estilística”. Las obras no deben ser descriptas como “cuerpos físicos” sino más bien como “objetos de una experiencia interna” y es por ello que “no le serviría de nada (suponiendo que esto fuera posible) expresar las formas, los colores y los rasgos estructurales por medio de fórmulas geométricas, de longitudes de onda, y de ecuaciones estáticas, o describir las posturas de una figura humana mediante el análisis anatómico” (Panofsky [1955] 1987, 34).

Entonces, si bien considera que el historiador del arte debe describir las particularidades estilísticas, éstas últimas no deben tener que ver con datos mensurables o determinables ni con “estímulos de reacciones subjetivas”. Por el contrario, aquellas particularidades deberían más bien dar testimonio de las “intenciones artísticas”. Pero “las ‘intenciones’ solo pueden formularse en términos de alternativas: hay que suponer una situación en la que el autor cuente con más de una posibilidad de proceder, es decir, que se vea obligado a elegir entre varios modos de acentuación”. De esta manera, “los términos utilizados por el historiador del arte interpretan las peculiaridades de estilo de las obras como soluciones específicas de ‘problemas artísticos’ genéricos” (Panofsky [1955] 1987, 34).

Como explica Irving Lavin, Panofsky estaba interesado en el estilo, sobre todo, desde lo contextual y conceptual. “Panofsky creía”, escribe, “que (...) en un cierto tiempo y lugar todas las obras de arte tienen ciertas características en común, más allá de variaciones individuales y locales, y que los cambios de aquellos elementos comunes a otros –la periodización, en otras palabras– constituye el proceso histórico” (Lavin 1995, 4). Pero a diferencia de sus predecesores, Panofsky no se interesa únicamente por el aspecto formal del estilo, sino que analiza otras variables.

Lejos de la fórmula matemática propuesta por Semper, y de la diferenciación entre sentido interno y externo de Panofsky, Ernst Gombrich define al estilo como “cualquier forma distintiva, y por ende reconocible, en que un acto es desarrollado o un artefacto realizado o en que debería ser desarrollado o realizado” (Gombrich 1968, 352). No obstante, da cuenta de que el término “style” (toma el término en inglés) tiene muchas acepciones y las agrupa en normativas y descriptivas. Mientras que los significados descriptivos suelen clasificar a las diversas formas de creación dentro de una determinada sociedad o contexto, los normativos funcionan como términos laudatorios “que denotan una consistencia y una notoriedad que hace que una obra o artefacto resalten por sobre una masa de eventos u objetos ‘ordinarios’” (Gombrich 1968, 353). Da como ejemplo de esto último el decir que alguien “tiene estilo” o que un edificio “no tiene estilo”.

Sin embargo, el uso indiscriminado de la palabra estilo –por parte del “usuario” más que del creador o del intérprete– ha generado, para Gombrich, grandes problemas

metodológicos. La cuestión del estilo depende, según él –y al igual que Panofsky–, de la posibilidad de tomar decisiones entre alternativas. Es decir, no hay estilo posible si los creadores no pueden elegir entre distintas alternativas de expresión. Así, la capacidad de elección en su definición del concepto es fundamental.

Entonces, hasta aquí se expresan tres visiones que, si bien pueden coincidir en algunos puntos específicos, presentan definiciones del estilo muy diversas. Por un lado, el estilo es entendido como el resultado de una fórmula en dónde intervienen elementos internos y externos de la obra; por el otro, se presta más bien atención al sentido interno de las obras de artes, su “naturaleza estilística”; y, por último, se considera al estilo en relación con la forma en que una obra es producida y, por ende, a la posibilidad del artista de elegir entre alternativas.

Pero estas definiciones representan una pequeña parte de todo lo que se ha dicho sobre el estilo. Meyer Schapiro, a diferencia de lo hasta aquí detallado, se enfoca principalmente en lo formal. Define al estilo como “la forma constante –y a veces los elementos, cualidades y expresión constantes– del arte de un individuo o un grupo” (Schapiro [1953] 1962, 7). Siendo esto así, el estilo resulta esencial para el historiador ya que le sirve como criterio para identificar relaciones entre “escuelas de arte” y para determinar el lugar y momento histórico al cual perteneció una obra. El estilo también permite ahondar en la “personalidad del artista” y “la forma de pensar y sentir de un grupo” (Schapiro [1953] 1962, 8). El estilo, entonces, se convierte en un medio que nos permite descubrir el pasado.

Para Schapiro, en definitiva, el estilo refleja la cultura: “tanto para el historiador que intenta aprehender la síntesis de la cultura, como para el filósofo de la historia, el estilo manifiesta el carácter totalista de la cultura, constituye el signo visible de su unidad. El estilo refleja o proyecta la ‘forma interior’ del pensamiento y el sentimiento colectivos” (Schapiro [1953] 1962, 8). Aun así, aclara que la definición de los estilos no se da de manera lógica y que las características de los diversos estilos varían sin que exista una sistematización clara en la clasificación. En algunos casos, por ejemplo, los límites son fijados mediante convenciones.

Toda investigación relacionada con el estilo, explica Schapiro, se basa en la idea de que en el arte existe un cierto grado de constancia. Y en general, son tres los aspectos del arte a los que se refiere la descripción de un estilo: 1- elementos de las formas o motivos; 2- relaciones de las formas; y 3- cualidades (que incluye la idea de “expresión” y nociones cualitativas como pueden ser frío/calor o alegre/triste). Estos tres aspectos, asegura, “suministran los criterios más amplios, más estables y por lo tanto más seguros para correlacionar la obra de arte con un individuo o una cultura” (Schapiro [1953] 1962, 12). Así, la idea de que el estilo funciona como una constante unificada se relaciona con la norma de que los diversos elementos que lo componen se mantienen estables. Los cambios se van produciendo a medida que la totalidad se va complejizando. Esto se da tanto dentro de una obra determinada, como dentro de la obra de un autor o mismo de un determinado grupo¹⁴.

En contraste con Schapiro, Nelson Goodman considera que no es posible pensar en formas constantes ya que “el estilo tiene que ver exclusivamente con el funcionamiento simbólico de la obra como tal” (Goodman 1975, 808). En concreto, propone la siguiente definición:

“Básicamente, el estilo consiste en aquellas características del funcionamiento simbólico de una obra que son típicas de un autor, período, lugar, o escuela. Aunque esta definición no parezca notablemente novedosa, no debe pasarse por alto su divergencia de algunas miradas prevalentes. De acuerdo con esta definición, el estilo no es exclusivamente un problema de cómo en contraste

¹⁴ Schapiro aclara que, dentro de un mismo grupo, o dentro de una misma cultura, pueden coexistir más de dos estilos. Sin embargo, considera que “este fenómeno se asocia frecuentemente con artes que cumplen funciones diferentes o con diferentes clases de artistas” (Schapiro [1953] 1962, 26). Y propone, como ejemplo, que el arte producido por los hombres es “de otro estilo” que el producido por las mujeres. En el momento en que escribe, la diversidad se ve también “en la coexistencia de un arte oficial-académico, con uno de masa-comercial, y otro más libre, de vanguardia. Pero lo que es aún más llamativo es la enorme variedad de estilos comprendidos en el último— aunque indudablemente los futuros historiadores hallarán para ellos un denominador común” (Schapiro [1953] 1962, 26, 27). Si bien para algunos críticos esto puede ser síntoma de la falta de integración de una cultura, Schapiro considera que también podría dar cuenta de las libertades individuales y de la “trascendencia universal de la cultura moderna”, que permite que exista una mayor interacción de estilos que en el pasado.

con qué, no depende tampoco de alternativas sinónimas ni de una elección consciente entre alternativas, y comprende solo pero no todos los aspectos de cómo y qué una obra simboliza” (Goodman 1975, 808).

Como se observa en la cita, Goodman se diferencia también de Gombrich en cuanto a la idea de estilo como elección entre alternativas. Escribe: “algunas características notables del estilo son características del tema y no de la forma en que se dice. De diversas maneras el sujeto está involucrado en el estilo. Por esta y otras razones, no puedo suscribirme a la opinión común de que el estilo depende de una elección consciente del artista entre alternativas” (Goodman 1975, 799). Por otro lado, busca dejar en claro que no todas las diferencias en modos de hacer de los artistas son diferencias de estilo. Para Goodman, la distinción entre lo que se dice y cómo se dice no resulta esencial para diferenciar características estilísticas de no estilísticas. Por el contrario, la cuestión del estilo se relaciona tanto con la forma como con el contenido.

Pero, ¿por qué considera Goodman que la cuestión del estilo es relevante? ¿Para qué pensar en estas características estilísticas? El autor entiende que la información sobre quién es el artista, en qué período se realizó la obra o en relación a qué escuela es información estéticamente relevante, que historia y crítica no son independientes. Todo lo contrario, la información sobre el origen de la obra nos da pautas de cómo nos debemos acercar a ella. Esto nos permite detectar formas no evidentes de relacionar o no a una obra con otras obras.

El libro *The Concept of Style* reúne una serie de conferencias que se dieron en el año 1977, en Colorado, relacionadas con la cuestión del estilo. El editor del mismo, Berel Lang, coincide con Gombrich en cuanto a que el estilo involucra un proceso de toma de decisiones. En su propia conferencia, Lang se pregunta si es acaso posible pensar al estilo en relación con la teoría atomista. Es decir, encontrar una única entidad –equivalente al átomo– a la que se le puedan ir aplicando distintos conjuntos de reglas de transformación. Se centra entonces, en la búsqueda del *styleme*. El *styleme* sería “la unidad atómica posible de aquella vaga pero inevitable categoría estética del estilo” (Lang 1987b, 176).

En esta búsqueda, Lang propone que un objeto o grupo de objetos es estilísticamente significativo si es el resultado de una elección. Y como prueba, da cuenta de que a los objetos naturales no se les aplica la idea de estilo –y si se les aplica es metafóricamente. Por otro lado, el objeto o grupo de objetos resulta estilísticamente significativo solo si lo que incorporan o dejan de lado las decisiones de estilo son evidentes en el o los objetos.

El estilo, entonces, siempre se comprende tanto a partir de lo que incluye como de lo que no incluye y siempre existe en relación con otro estilo -solo allí donde hay dos estilos habrá uno. Como conclusión de todas estas observaciones, Lang considera que no existe una unidad mínima de estilo. Aun así, “la evidencia a primera vista por un mínimo denominador común de estilos particulares, en los trabajos individuales o creadores o escuelas de arte, es fuerte” (Lang 1987b, 179). Para él, ese común denominador está más lejos de lo que se suele pensar: se trata del agente humano del estilo. En otras palabras, la persona misma. Los objetos son estilísticamente significativos allí donde, al funcionar como representaciones, resultan a su vez expresivos.

La expresión es lo que deriva de las consistencias y elecciones del estilo. Separándose de Schapiro, Lang escribe que tampoco sirve pensar en el *styleme* en relación con lo formal. “Las formas”, escribe el autor, “parecen capaces de dar cuenta de todo excepto del objeto individual. Y en arte, cómo Platón mismo sabía (...) lo individual cuenta por casi todo” (Lang 1987b, 181). Para concluir, explica que la noción de estilo tiene sentido solo allí donde lo individual existe de forma social. Por ende, puede pensarse en la existencia de un único átomo, pero no así de un único estilo.

Estas tres últimas definiciones también resultan muy divergentes entre sí y con las definiciones desarrolladas anteriormente. Primero, el estilo se define en relación con la forma y su constancia y sirve al historiador como indicio para conocer las culturas; segundo, el estilo es considerado en relación con el funcionamiento más bien simbólico de las obras; y tercero, se reflexiona sobre la existencia de una unidad mínima de estilo, el cual se encuentra ligado a la expresión.

Pero hasta el propio Lang refiere a lo escurridizo que resulta el término. En la introducción a *The Concept of Style*, el editor da cuenta de que si bien el concepto de estilo suele darse por sentado, en general los autores de las diversas investigaciones allí

recopiladas presentan discusiones sobre el mismo. Y remarca la inestabilidad del término: “parece claro que el análisis del estilo no ha encontrado un eje o punto de apoyo desde donde moverse ni en los esfuerzos pasados ni presentes (...) el estudio del estilo parece comenzar de cero constantemente, volviendo cada vez al ‘principio’ del concepto” (Lang [1979] 1987, 14). Entonces, se pregunta por qué es tan difícil sistematizar nuestro entendimiento sobre el estilo y si acaso esta resistencia a una sistematización no se encuentra enraizada en el concepto mismo de estilo. “Esta posibilidad”, escribe,

“sugiere en efecto que el estudio del estilo está atado a un método originario o revisionista, no por la indiferencia histórica por parte de sus autores, sino por el carácter del sujeto. Describir exactamente qué en el fenómeno del estilo produciría dichas consecuencias y cómo el estilo difiere en este aspecto (si es que lo hace) de otros objetos o eventos y de los conceptos basados en ellos es una tarea más amplia” (Lang [1979] 1987, 14).

Sin embargo, considera importante la mera posibilidad de que esto sea así. De todas formas, reflexiona que cualquier historia del estilo o su concepto se va a encontrar ligada tanto a sus representaciones históricas como a las experiencias del autor en el presente. Es decir, el concepto del estilo y su historia no son estáticos. Y, repasando los distintos textos del libro, llega a la conclusión de que son pocas las fuentes que se centran en la cuestión del estilo (la mayoría de los autores se basan en los escritos de Meyer Schapiro, J. S. Ackerman, Heinrich Wölfflin y E. H. Gombrich) por lo que considera que falta mucho trabajo por realizar aún.

Otro autor que participó de las conferencias en Colorado y que también considera al estilo en relación con el acto de creación del artefacto es Kendall Walton. Walton destaca que no existe un acuerdo claro respecto de qué tipo de “cosas” pueden tener estilos. En otras palabras, busca comprender si los estilos son atributos de objetos o de acciones. Y cita a una serie de autores –como Ackerman, Gombrich y Schapiro– para demostrar que

muchas veces se confunden productos con procesos. Esto, asegura, “sugiere que existe una conexión íntima entre estilos de objetos y estilos de comportamiento” (Walton [1979] 1987, 73).

Así, su hipótesis es que atribuirle un estilo a una obra de arte involucra una idea respecto del modo en que fue creada, es decir respecto de su acto de creación. Un indicio de esto es que muchas veces se habla de que una obra *fue hecha* en tal o cual estilo. Otro indicio es que la idea de estilo se aplica a los resultados de la acción humana y no a, por ejemplo, elementos de la naturaleza –como ser una flor–, aun cuando se tenga un interés estético sobre ellos. Esto refleja que no abordamos ni entendemos de la misma manera al arte que a los objetos naturales. Ciertas cualidades estéticas son aplicables solo a las obras de arte.

Pero para Walton no es la acción en sí lo que determina el estilo de una obra, sino más bien la acción aparente. En sus palabras: “es como una obra de arte *parece* haber sido hecha, qué tipo de acción o acciones (...) realizó el artista al crearla, lo que es crucial para el estilo de una obra” (Walton [1979] 1987, 81). Sin embargo, la forma en que entendemos, nos acercamos y apreciamos las cosas va a depender de nuestra experiencia. Y “el simple hecho de que cómo se ven las cosas depende del contexto (...) da lugar a algunas situaciones intrigantemente sutiles y complejas en las artes” (Walton [1979] 1987, 91)¹⁵.

Por su parte, Hayden White analiza la cuestión del estilo desde la literatura y centra su mirada en cómo cambió la concepción del término a partir del siglo XIX. Antes del siglo XIX, explica, el término se relacionaba con el uso de técnicas de composición retórica para lograr significados alegóricos en el texto. Es decir, el estilo tenía que ver

¹⁵ Walton termina proponiendo que existe una tensión entre los intereses de los historiadores y los críticos en relación con las cualidades estilísticas. Mientras muchas veces los historiadores miran la cultura a través de las artes, los críticos miran a las artes contra su fondo cultural. Mientras que la cualidad estilística es algo para apreciar por los críticos, los historiadores más bien la toman como una pista sobre el artista y su sociedad. Mientras los críticos pueden permitir que jueguen en su imaginación ciertos conceptos adquiridos previamente sobre los procesos artísticos, los historiadores que se enfocan en los procesos, deben intentar dejar afuera sus preconceptos sobre procesos para el estudio de los productos. Entonces, “la tensión entre estas dos concepciones de las cualidades estilísticas no requiere solución. Pero sí necesita que sea claramente reconocida” (Walton [1979] 1987, 103).

con los diversos significados producidos por el texto más allá del significado literal. Así, por ejemplo, Flaubert entendía al estilo como justamente lo opuesto a la retórica, como “el alma del pensamiento” (Flaubert en White 1987, 279) que se disgregaba de la forma, la cual funcionaría como el cuerpo del pensamiento.

En cambio, lo que White llama el “Realismo” en la novela y también en la historiografía, “luchaba por una manera de representación en la que la *interpretación* del fenómeno con el que se lidiaba en el discurso fuera indistinguible de su *descripción*; o, para ponerlo de otro modo, en que la *mimesis* y *diegesis* fueran reducidos a lo mismo” (White 1987, 279). De esta forma, el estilo pasó a ser más bien una manera de transformar “cosas” en “palabras” sin significados adicionales: “el objetivo del realismo, entonces, era la literalidad en oposición a la expresión figurativa” (White 1987, 279).

Es por ello que White considera que desde el “Realismo”, el logro estilístico comenzó a medirse de otra forma. Anteriormente, lo que constituía al estilo era la manera o la forma de expresión. Pero con el “Realismo” pasó a ser el asunto o el contenido del discurso, relacionándose con la claridad cognitiva. La idea de que los procesos de la historia directamente se revelaban al escritor sin preconcepciones o ideologías era compartida tanto por historiadores como por novelistas. Sin embargo, White recuerda que “la historia, como la naturaleza, es cognoscible solo si es dividida en esferas de acontecimientos, sus elementos discriminados, y estos elementos unidos en estructuras de relaciones, estructuras que, en cambio, son concebidas para manifestar reglas, principios o leyes especificables que les otorgan sus formas determinadas” (White 1987, 280).

El autor analiza el problema del estilo a partir de dos textos escritos durante una misma época, uno novelístico y el otro histórico: *La educación Sentimental* de Flaubert y *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, de Marx. Desde el punto de vista del estilo como contenido y no forma, explica, se trata de dos textos completamente distintos. Sin embargo, si se entiende al estilo como una “estrategia” que permite fusionar forma y contenido, entonces es posible encontrar muchas semejanzas entre ambos. Así, a partir del análisis de estos dos casos, White establece su propia visión del uso de la noción de estilo:

“un uso que nos permite rendir tributo simultáneamente a la concepción de estilo como forma y estilo como contenido, de estilo como la unión de ambos en un discurso, de estilo tanto como firma individual y colectiva, de estilo como el proceso de componer un discurso, y de estilo como un atributo de la composición finalizada. Estilo como proceso, así concebido, es el movimiento a través de las posibilidades de figuración ofrecidas por los tropos del lenguaje; estilo como estructura es la unión lograda de forma y contenido que representa el discurso completo” (White 1987, 283, 284).

George Kubler dirige su atención hacia el “presente” del término y concluye que la idea de estilo ha ido perdiendo fuerza con el paso de los años y el significado de la palabra se ha desfigurado por completo: “*Estilo* es una palabra en la cual el uso cotidiano se ha deteriorado en nuestro tiempo hasta el nivel de la banalidad. Es ahora una palabra para evitar, junto con palabras desprestigiadas, palabras sin matices, palabras grises fatigadas” (Kubler [1979] 1987, 163). Esto se debe, en gran parte, a lo difícil que resulta escribir sobre historia del arte ciñéndose al “sistema binomial de los estilos históricos”. Muchas veces, explica Kubler, seguir este sistema implica escribir sobre estilos como si fueran “personas en una novela generacional”, con atributos como lo de “figuras alegóricas de piedra o bronce en el parque de un palacio” (Kubler [1979] 1987, 164). Esto, sin dudas, resulta incongruente. En su artículo “A reductive theory of visual style”, Kubler demuestra cómo los diversos autores que escribieron sobre estilo desde 1950 fueron limitando su uso –desde distintas perspectivas– y propone una reducción aún mayor.

A partir de una serie de postulados sobre estilo y duración y sobre las artes visuales, Kubler llega a la conclusión de que “ningún estilo puede llenar por completo ningún período, ni puede resistir la alteración del tiempo” (Kubler [1979] 1987, 167). Desestima así, al igual que Goodman, la idea de constancias en los estilos. Pero a diferencia de Goodman, basa su argumento en lo temporal. El concepto de estilo no es para él

compatible con la idea de duración: se trata de un concepto más relacionado a lo taxonómico y no concuerda con lo diacrónico.

Por otro lado, y teniendo en cuenta la erosión del término, Kubler recupera un conjunto de seis “dimensiones” que interesaron a historiadores del arte desde 1850: oficio (*craft*) y formato (*format*) –en relación con la forma–, señalización (*signage*) y *modus* –en relación con el significado– y periodo (*period*) y secuencia (*sequence*) –en relación con el tiempo. Todos estos componentes formarían parte, en su teoría, del concepto de estilo y tendrían diferentes niveles funcionales y semánticos. El autor asegura que el concepto de estilo puede ser tratado como un fenómeno de constancia fallido y resume:

“el fenómeno del estilo no es un objeto sino un concepto.

Erróneamente le asignamos al estilo la constancia de un objeto en la percepción siempre que lo examinamos diacrónicamente (...) sin embargo (...) el estilo depende de elecciones sincrónicas entre posibilidades sinónimas, y (...) el estilo en sí mismo es un fenómeno en la percepción sin propiedades objetivas como la duración (...) Si despojáramos al estilo de todas sus asociaciones fallidas como fenómeno de constancia a través del tiempo, nos quedaríamos con el estilo como una extensión en el espacio más que como duración” (Kubler [1979] 1987, 173).

En síntesis, la noción de estilo visual debería restringirse a “la descripción de situaciones sincrónicas y sin duración compuestas por eventos relacionados” (Kubler [1979] 1987, 173).

Por último, pueden identificarse otras tres nuevas posturas frente a la idea de estilo en estos últimos autores. Mientras que por un lado se la relaciona con el proceso de producción o la acción aparente en que una obra fue creada, por el otro –más desde el punto de vista de la literatura– se la piensa como proceso (en correspondencia con el uso

de los tropos) y como estructura (en torno a la unión entre forma y contenido). Y, finalmente, se propone que el estilo es un concepto en definitiva taxonómico y que no puede pensarse en relación con una cierta constancia o duración.

El libro *The Concept of Style* Cierra con un apéndice que reúne todas las preguntas surgidas en las diversas ponencias presentadas en la conferencia. Lang divide a las preguntas dentro de cuatro subgrupos: “La identificación del Estilo”, “Estilo y Estructura”, “Estilo e Historia” y “Estilo y Valor”. Y algunas de las –muchas– preguntas que allí aparecen son: “¿Son todas las características o predicados de las obras de arte estilísticas? Si lo son, ¿Existe una diferencia entre análisis estilístico y análisis estético o crítico en general? Si no lo son, ¿Qué distingue predicados estilísticos de no estilísticos?” (Lang 1987a, 299); “¿Está el estilo relacionado al significado? Si lo está (donde lo esté): ¿Puede el significado estilístico ser formulado verbalmente? ¿Es parte de/consistente con/idéntico al significado estético o artístico como tal? Si no lo está: ¿Existe el significado estético no estilístico? ¿De qué características no estilísticas depende esto?” (Lang 1987a, 301, 302); “¿Es el estilo una condición necesaria y/o suficiente para atribuir valor estético a un objeto? ¿Para atribuir otros tipos de valor?” (Lang 1987a, 303);

“¿Refleja el estilo en las artes individuales, y/o en el arte en sí mismo un patrón histórico? Si lo hace, ¿Es ese patrón lineal? Si lo es, ¿Cuál es el origen y/o la meta de tal patrón? ¿Hay un solo patrón para un único estilo? ¿Para todos los estilos? ¿Para todo el estilo? ¿Puede el estilo ser predicho? Si no lo es, ¿Es el patrón cíclico o no progresivo? ¿En todas las artes? ¿En algunas? ¿Pueden las unidades a las que se encuentra adscrito el patrón no progresivo ser especificadas en otros términos que aquellos del patrón mismo? Si pueden: ¿Es el origen o la causa de este patrón fisiológica/neurológica? ¿Es una función del desarrollo de la técnica artística? ¿De la conciencia humana? De la historia social o política? ¿De la historia de la historia? Si no pueden: ¿Hay alguna otra base dentro de las artes para una ‘historia’ del estilo?

¿Hay alguna otra forma de delimitar las unidades a las que el estilo está adscrito (individuos, escuelas, periodos, etc.)?” (Lang 1987a, 302, 303).

Todas estas preguntas –que son una pequeña parte de todas las rescatadas por el editor– sumadas a las diversas definiciones aquí analizadas, reflejan que la cuestión del estilo, lejos de ser un tema obvio y cerrado, configura una problemática en las artes sobre la cual es necesario seguir reflexionando.

Normas, belleza, arte y libertad

Esta tesis propone que existe una incongruencia entre el carácter simbólico de las obras de arquitectura y su encasillamiento dentro de categorías estilísticas. El argumento se vincula, así, con cuestiones de libertad, normas, reglas y belleza en relación con el arte. Todas estas temáticas fueron abordadas, desde variadas perspectivas, por diversos autores. Este apartado busca exponer de qué modo las normas –o las reglas– en el arte han sido vistas como obstáculos para la libre creación y apreciación artística y el vínculo con la idea de estilo.

En primer lugar, Immanuel Kant expone una cierta postura respecto de la existencia de normas en el arte. En su *Crítica del Juicio* escribe:

“No hay, pues, para las bellas artes más que una *manera* (*modus*) y no un *método* (*metodus*). El maestro debe mostrar lo que debe hacer el discípulo, cómo lo debe hacer, y las reglas generales a las que en definitiva reduce su manera de proceder, pueden servirle de ocasión para hallar las principales cosas que por aquellas le prescriben. Se debe, sin embargo, atender a un cierto ideal que el arte debe tener a la vista, aunque no pueda jamás alcanzarlo por completo. Esto no se consigue más que excitando la imaginación

del discípulo para apropiarse a un concepto dado, y para esto haciéndole notar lo insuficiente de la expresión respecto a la idea, que el concepto mismo no alcanza, puesto que es estético, y por medio de una crítica severa, que le impedirá tomar los ejemplos que se le propongan como tipos o modelos que imitar, que no pueden ser sometidos a una regla superior, ni a su propio juicio, y así es como el genio, y con él la libertad de la imaginación, evitarán el peligro de ser ahogados por las reglas, sin las cuales no puede haber bellas artes, ni gusto que las juzgue exactamente” (Kant [1790] 1876, 171, 172).

Kant considera que la “libertad de imaginación” se puede ver afectada por las reglas. Pero al mismo tiempo, entiende que sin reglas no hay bellas artes.

Sin embargo, Nicolás Grimaldi explica que para Kant todo arte supone reglas, solo que no se trata de reglas de estilo. Por el contrario, así como existe una autonomía de la moral, existe una autonomía del estilo (Grimaldi 1987). El estilo, entonces, no estaría ligado a las reglas sino más bien a la ética en relación a la creación artística. En sus propias palabras: “así es como, al representar un mundo, cada artista expresa una manera de ser o venir al mundo. Ahora bien, esta manera (es decir, su estilo) simboliza su carácter ético” (Grimaldi 1987, 20).

Por otro lado, Kant entiende que para definir si algo es bello no precisamos de los conceptos, del entendimiento, sino más bien de la imaginación:

“Para decidir si una cosa es bella o no lo es, no referimos la representación a un objeto por medio del entendimiento, sino al sujeto y al sentimiento de placer o de pena por medio de la imaginación (quizá medio de unión para el entendimiento). El juicio del gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; no es por tanto lógico, sino estético, es decir, que el principio que lo

determina es puramente subjetivo. Las representaciones y aun las sensaciones, pueden considerarse siempre en una relación con los objetos (y esta relación es lo que constituye el elemento real de una representación empírica); mas en este caso no se trata de su relación con el sentimiento de placer o de pena, el cual no dice nada del objeto, sino simplemente del estado en que se encuentra el sujeto, cuando es afectado por la representación (...) Para hallar una cosa buena es necesario (...) tener un concepto de ella. Para hallar la belleza, no hay necesidad de esto. Las flores, los dibujos trazados libremente, las líneas entrelazadas sin objeto, y los follajes, como se dice en arquitectura, todo esto corresponde a las cosas que nada significan, que no dependen de ningún concepto determinado, y que agradan sin embargo” (Kant [1790] 1876, 39, 40).

En otras palabras, la belleza no depende de los conceptos. El juicio del gusto se rige por un principio subjetivo y, por ende, el sentimiento de placer en relación con una obra de arquitectura, por ejemplo, no se rige por el conocimiento.

Por su parte, Victor Hugo propone una visión más enfática respecto a la existencia de normas y conceptos en la creación artística. En líneas generales, deja entrever que sin reglas la creación sería mucho más rica: “¡Pero los grandes genios, sin embargo, han soportado esas reglas que rechazáis!’, clamarán los aduaneros del pensamiento. ¡Y sí, desdichadamente! ¿Qué hubieran hecho entonces esos hombres admirables, si se les hubiera dejado hacer?” (Hugo [1827] 1977, 16). Los genios, asegura, han tenido que sortear esas reglas para poder crear: “nuestros grandes poetas han sabido hacer brotar su genio aun a través de todos esos estorbos. A menudo ha sido en vano que se haya querido tapiarlos dentro de domas y reglas” (Hugo [1827] 1977, 18). En definitiva, según su visión el arte no debería regirse por medio de reglas y modelos:

“Sin embargo, se repite y sin duda a veces se ha de repetir aún:
‘¡Seguid las reglas! ¡Imitad los modelos! ¿Las reglas son las que han formado los modelos?’ ¡Un momento! En ese caso, hay dos especies de modelos: aquellos que se han hecho según las reglas y antes de ellos, aquellos según los cuales se han hecho las reglas. Ahora bien, ¿en cuál de estas dos categorías debe buscar lugar el genio? Por duro que sea siempre estar en contacto con los pedantes, ¿no vale mil veces más la pena darles lecciones que recibirlas de ellos? Y además, ¿imitar? ¿El reflejo es igual a la luz? (...) Metamos hacha en las teorías, las poéticas y los sistemas. ¡Echemos abajo ese vicio estucado que oculta la fachada del arte! No hay ni reglas ni modelos; o, más bien, no hay otras reglas (...) que, para cada composición, resultan de las condiciones de existencia propias de cada sujeto. Las unas son eternas, interiores, y permanecen; las otras son variables, exteriores, y sólo sirven una vez (...) Insistamos sobre este punto: el poeta sólo debe recibir consejo de la naturaleza de la verdad y de la inspiración” (Hugo [1827] 1977, 18, 19).

Algo similar propone Friedrich Schiller, para quien las reglas no son más que cadenas y las palabras pueden terminar funcionando como celdas:

“Como el químico, el filósofo solo descubre el enlace de los elementos mediante la disolución, y solo llega a comprender la obra de la naturaleza espontánea mediante tortuosos procedimientos técnicos. Se ve obligado a encadenar con reglas a los fenómenos para captarlos en su fugacidad, a desmembrar sus bellos cuerpos en conceptos y a conservar su vivo espíritu en un indigente almacén de palabras. ¿Es, entonces, extraño que el sentimiento natural no pueda reconocerse en una imagen

semejante, y que la verdad aparezca como una paradoja en las exposiciones analíticas?” (Schiller [1795] 1999, 115).

Como Kant, Schiller considera que la belleza es completamente independiente de los conceptos y por ende no es posible hallarla en el campo de la razón teórica. Prescindiendo de la investigación teórica y tomando los objetos tal y como se nos presentan, no hay lugar para las reglas –que son conceptos, y no intuiciones. Así, formula el siguiente principio: “un objeto se presenta libre en la intuición, si su forma no obliga al entendimiento reflexivo a buscarle una causa. Bella será, pues, una forma que se explique a sí misma; explicarse a sí misma significa en este caso explicarse sin la ayuda de un concepto” (Schiller [1795] 1999, 27). En resumen, una forma bella es aquella que se explica sin concepto.

Si se trasladan estas ideas a cómo funcionan los estilos en la disciplina, es posible realizar una serie de observaciones preliminares. En primer lugar, que los estilos en el arte suelen determinar las reglas o modelos a seguir. Siendo esto así, los mismos podrían estar ahogando o funcionando como celdas para la libertad artística. Y en segundo lugar, que la belleza no depende de conceptos, y por ende, que una obra sea considerada bella no debería depender del estilo que se le adjudique. Aun así, como se verá más adelante, el estilo puede llegar a condicionar el lugar que la disciplina le otorga a una cierta obra o grupo de obras.

La cuestión del estilo como “celda” o “jaula” ha sido analizada desde diversas perspectivas. Por su parte, Georg Wilhelm Friedrich Hegel considera que la unilateralidad del “estilo” y de la “manera” impiden que aflore la “verdadera originalidad” en el arte. Por “manera” entiende a las “peculiaridades particulares” y contingentes del artista que se presentan durante la producción de una obra. Estas peculiaridades son “subjetivas”: “la manera (...) pertenece sólo a este sujeto y (...) puede llegar a entrar en *contradicción directa* con el verdadero concepto del ideal. Considerada desde este punto de vista, la manera es lo peor en que puede incurrir el artista, pues solo se abandona a su limitada subjetividad como tal” (Hegel [1835] 2018, 212). Por otro lado, cuando la manera se vuelve muy específica, puede llegar a convertirse en una

repetición “sin alma” en la cual el artista ya no se desenvuelve con toda la inspiración. En estos casos, “el arte se rebaja a una mera destreza manual y habilidad artesanal” (Hegel [1835] 2018, 213).

En cambio, la noción de estilo se relaciona en su teoría con el material sensible de las obras, que da lugar a un cierto modo de representación¹⁶ pero a la vez “puede extenderse a aquellas determinaciones y leyes de la representación artística que derivan de la naturaleza de un género artístico dentro del cual viene a ejecutarse un objeto” (Hegel [1835] 2018, 213, 214). Entonces, el estilo sería un modo de representación que responde tanto a las condiciones del material como a los requerimientos de los distintos géneros artísticos y sus leyes.

Siguiendo con la idea del estilo como límite de la creación, Berel Lang, el editor de *The Concept of Style*, destaca que dos de los autores del libro hacen referencia a esta cuestión. El primero de ellos es Leonard Meyer, quien define al estilo como una “réplica de patrones en el comportamiento humano o en los artefactos producidos por el comportamiento humano que resulta de una serie de elecciones tomadas dentro de un conjunto de restricciones” (Meyer [1979] 1987, 21). Sin embargo, como esas restricciones permiten realizaciones muy diversas, los patrones no deben ser iguales en todos sus aspectos para ser réplicas compartidas, sino solo en aquellos aspectos que definen las relaciones-patrón (*pattern-relationships*) en cuestión. Ahora bien, para Meyer nuestra cultura nos hace creer que la mayoría de las acciones humanas son el resultado de una elección: “Y dado que tales creencias en sí mismas son hábitos arraigados en términos de los cuales percibimos y modelamos el mundo, afectan nuestro entendimiento sobre, y nuestra respuesta hacia, el comportamiento humano –incluyendo las obras de arte”¹⁷ (Meyer [1979] 1987, 24).

En síntesis, Meyer considera que los estilos de comportamiento “implican tomar decisiones dentro de un conjunto de restricciones” (Meyer [1979] 1987, 25). Sin embargo, a diferencia de lo que solemos pensar, en la mayoría de los casos estas

¹⁶ Aquí se refiere a una representación fáctica, una representación exterior u objetiva.

¹⁷ Como ejemplo, Meyer explica que Mozart podía componer con mucha facilidad porque heredó un conjunto de restricciones, del estilo clásico, que eran particularmente “coherentes, estables y bien establecidas”. Por ende, Mozart tenía que “tomar relativamente pocas decisiones entre alternativas” (Meyer [1979] 1987, 24, 25).

elecciones entre alternativas no son conscientes. Es decir, “las restricciones de un estilo son aprendidas por compositores e intérpretes, críticos y oyentes (...) En general, dicho aprendizaje es más el resultado de la experiencia en interpretar y escuchar que de una instrucción explícita de tipo formal o teórica” (Meyer [1979] 1987, 30, 31). En síntesis, los artistas conocen los estilos normalmente de manera “tácita” y este conocimiento funciona de modo restrictivo.

En segundo lugar, Seymour Chatman analiza al concepto de estilo en relación con los códigos narrativos y se centra en otro sentido de la palabra: el estilo como “la manera o forma en que algo, incluso una obra de arte, está hecho y, más particularmente, el rastro que deja en su artefacto la forma de trabajar del artista” (Chatman [1979] 1987, 230). Se dice, explica, que un artista tiene estilo cuando sus obras evidencian una cierta manera característica. Pero el estilo se va dando junto con el propio proceso artístico y se vuelve significativo en el patrón de las huellas que va dejando el artista en los objetos. En todo esto interviene una selección: “la huella estilística en el artefacto terminado debería ser llamado una ‘alternativa’ entre el conjunto de alternativas concebibles en ese lugar o momento en el trabajo. El artista elige, y su elección se registra como una alternativa – esto es, una característica estilística” (Chatman [1979] 1987, 230).

Chatman no se preocupa por la cuestión de la consciencia a la hora de tomar estas decisiones sino más bien por el aspecto final, qué es lo que hace que un cierto patrón de alternativas sea diferente entre un artista y otro. Y propone tres matrices a partir de las cuales las decisiones de estilo pueden ser tomadas: simples aglomerados –se trata de un caso más bien trivial, un simple ordenamiento–; estructuras –que tienen integridad y una regulación interna, es decir, los elementos se encuentran subordinados a leyes–; y estructuras semióticas o códigos –“un código es una estructura semiótica articulada” (Chatman [1979] 1987, 235). Explica, luego, que cuando los críticos se refieren al estilo de un novelista, en general se refieren al estilo de su lenguaje y por ende “los análisis estilísticos tradicionales han funcionado como alternativas disponibles en un código en el sentido estricto” (Chatman [1979] 1987, 236). Entonces, cita a Barthes para proponer que el proceso de los códigos es esencialmente cultural. En otras palabras, un código se conforma de cosas que ya se han visto, leído o hecho. Entonces, “el autor se comunica

con el lector mediante ciertas estructuras institucionalizadas que comparten como miembros de una cultura, ya sea de forma consciente o no” (Chatman [1979] 1987, 237).

He aquí entonces otro punto a destacar: los estilos pueden pensarse como códigos entre los cuales los artistas pueden realizar una selección. Y estos códigos se establecen culturalmente. Por ende, las decisiones que los artistas van tomando a la hora de crear en relación con los estilos no siempre son elecciones conscientes. En otras palabras, los artistas no necesariamente piensan en responder a una cierta categoría estilística a la hora de crear pero, aun así, el conocimiento tácito de las mismas funcionaría de modo limitativo.

En este sentido, los editores del libro *The question of style in philosophy and the arts* también buscan dar una explicación de porqué los estilos afectan a los creadores. Caroline van Eck, James McAllister y Renée van de Vall relacionan al estilo con la idea de lo “apropiado” o “adecuado”. Así, consideran que en casi todas las actividades humanas sus practicantes van conformando una idea de lo apropiado. Esta idea “estipula, en algún sentido, qué contribuciones potenciales a la práctica deberían ser consideradas como correctas o aptas” (van Eck, McAllister, y van de Vall [1995] 2010, 4). La noción de lo apropiado varía de práctica a práctica. Pero es en el estilo en donde se codifican las nociones de lo apropiado de cada una de las ellas. Así, al estar bajo la influencia de un cierto estilo, el practicante “se familiariza con la noción de lo apropiado actualmente predominante en su práctica. Al crear y proponer un estilo sin precedentes, el practicante le ofrece a la comunidad una noción fresca sobre lo apropiado. Una obra creada por fuera del estilo predominante es vista como inapropiada” (van Eck, McAllister, y van de Vall [1995] 2010, 5). Desde esta perspectiva los estilos no estarían funcionando como una clasificación de la historia del arte para el estudio de las obras sino más bien como aquello que guía a los artistas en sus contribuciones –aun cuando esto nunca se haga explícito en la disciplina.

Gombrich propone algo similar. No es cierto, para él, que el artista crea libremente y que el crítico va detrás intentando catalogar las creaciones. Por el contrario, la creatividad del artista “solo puede desplegarse en el seno de cierto ambiente, y (...) éste tiene sobre las obras de arte resultantes tanta influencia como el clima geográfico sobre la forma y

la índole de la vegetación” (Gombrich [1966b] 2000, VI). Resulta necesario entonces, preguntarse qué influencia tienen las normas relacionadas con los cánones críticos aceptados tanto por artistas y clientes dentro de una cierta tradición sobre las formas creadas por los artistas.

Para el autor, “el carácter distintivo de los estilos se apoya en la adopción de ciertas convenciones que son aprendidas y absorbidas por aquellos que continúan con la tradición” (Gombrich 1968, 359). Algunas de esas convenciones son más evidentes (el autor pone como ejemplo el arco ojival gótico) mientras que otras son más indeterminadas ya que resultan de la repetición de un conjunto de características o bien de la falta de alguna de ellas. Una forma de entender la cuestión del estilo es pensar en las limitaciones con las que los artistas se encontraban a la hora de crear. Los estilos, vistos desde esta perspectiva, prohíben a los autores tomar ciertas decisiones mientras que recomiendan otras. Sin embargo, escribe Gombrich, aún existe un grado de libertad posible para el creador dentro de aquellas reglas.

En definitiva, para todos estos autores las convenciones existentes en el ambiente en que el artista se encuentra inmerso influyen necesariamente en la creación. Esto permite comprender que los estilos, tal como propone Gombrich, no son simples etiquetas sino que de alguna manera favorecen la toma de algunas decisiones por sobre otras.

En línea con esto, Bourdieu asegura que esto afecta al surgimiento de nuevas ideas. El mantenerse atados a un cierto modo de producción que se encuentra vencido o el permanecer encerrados en ciertos esquemas de percepción, llevan al envejecimiento de los “autores”. Estos esquemas, al convertirse en normas indiscutibles y eternas impiden percibir la novedad:

“Así, tal marchante de arte o tal editor, que desempeñó en un momento un papel de descubridor, puede acabar dejándose encerrar en el concepto institucional (como por ejemplo ‘Nouveau Roman’ o ‘nueva pintura americana’) que él mismo contribuyó a producir, en la definición social respecto de la cual se determinan

los críticos, los lectores y también los autores más jóvenes que se limitan a aplicar los esquemas producidos por la generación de los iniciadores” (Bourdieu [1992] 1995, 235)

Aquí Bourdieu hace referencia a varias cuestiones aplicables al problema de los estilos en la historia de la arquitectura. Por un lado, al historiador o al artista encerrado en las categorías. Por otro lado, al efecto que tienen dichas “categorías de percepción y valoración” entre los diversos integrantes del campo. Y a la vez, al modo en que las categorías terminan limitando la creación artística y cerrando el espacio a nuevas y diversas ideas.

Pero la cuestión de la libertad también se vincula con la relación entre arte y clasificación. Henri Bergson considera que la mente puede tomar dos caminos: su dirección natural, que implica la creación continua y la actividad libre; o la dirección inversa, que precisa de la determinación recíproca de los elementos, los unos en relación con los otros (Bergson [1911] 1944, 244). Mientras que este segundo camino se relaciona con la geometría, su límite extremo, el primero oscila alrededor de la finalidad –por arriba o por debajo de la finalidad. El arte, por ejemplo, es más que finalidad: “de una libre acción o una obra de arte podemos decir que muestran un orden perfecto, y aun así solo pueden ser expresadas en términos de ideas, aproximadamente” (Bergson [1911] 1944, 244). Bergson prefiere asimilar al primer orden con lo vital o lo deseado y al segundo con lo inerte y lo automático.

De esta manera, la creación no solo se ve afectada por el ambiente y sus convenciones, sino que también puede verse limitada por la necesidad delimitar a los elementos unos en relación con los otros.

Por último, Svetlana Alpers destaca que gran parte del pensamiento sobre estilos, arte y su historia se ha basado en la noción propuesta por Heinrich Wölfflin de que no todo es posible en todas las épocas. Es decir, que el estilo se relaciona con la existencia de ciertas constancias que se presentan en los objetos de los diversos períodos históricos. Si se toma de forma muy estructurada, esta idea puede tener serios efectos en el modo en

que estudiamos imágenes y objetos (se refiere a objetos e imágenes porque esto pone en duda, incluso, a qué podemos llamar arte –y por ende se le puede asignar un estilo– y a qué no). Alpers resalta el hecho de que Wölfflin considera que la constancia estilística excede a aquello que el mundo occidental entiende como arte. Sin embargo, en su libro *Conceptos fundamentales de la historia del arte* se ocupa exclusivamente de las “bellas artes” (pintura, escultura y arquitectura). Y para la autora, “esta noción de estilo [relacionada con la idea de constancia] elude la cuestión de la naturaleza y el rol del creador individual y de hecho cuestiona en su totalidad a la noción de autoría o creación” (Alpers [1979] 1987, 140). Si el eje está puesto en la continuidad, en la persistencia del estilo, no hay lugar para la creatividad o la creación individual original.

Estilo, voluntad artística y evolución

Otro de los temas recurrentes en las reflexiones sobre el estilo tiene que ver con la idea de evolución. Se trata de una visión inicialmente propuesta por Hegel y adoptada, luego, por muchos teóricos. Según la misma, las artes van siguiendo un cierto curso de desarrollo. Y cuando los estilos entran en juego, se empieza a pensar a los mismos como los eslabones de una cadena evolutiva. En todo este proceso, va tomando forma también la idea de “voluntad de arte”, según la cual los estilos irían evolucionando en línea con las necesidades internas de cada época. Todo esto, por supuesto, termina otorgando a los términos estilísticos diversas connotaciones que se relacionan con el lugar que ocupan dentro del proceso evolutivo. Así, los estilos no funcionan únicamente como clasificaciones para agrupar a un cierto grupo de obras sino que, a su vez, tiñen a las mismas de juicios valorativos.

Comenzando entonces con Hegel, las artes singulares tienen, para él, un cierto curso que es común a todas: “cada arte tiene su época de floración, de desarrollo perfecto como arte, y más acá y más allá un antes y un después de esta perfección” (Hegel [1835] 2018, 452). Estas diferencias son representadas por las nociones de estilo “severo” (que en general se limita a reproducir lo existente y sus motivos son simples), “ideal” (que se encuentra a medio camino entre la expresión “sustancial” y lo complaciente, presenta vitalidad en todos sus puntos y en cada expresión da cuenta “de la idea y el alma del

todo”) y “agradable” (el cual presenta una búsqueda al extremo de la apariencia; el esfuerzo está puesto en complacer, se trata de un efecto “hacia afuera”). Estos tres “estilos artísticos” dan cuenta de “todos los aspectos según los cuales irrumpe la determinación del contenido en la manifestación exterior, en parte [que] afectan al aspecto de la elaboración técnica del material sensible en que el arte lleva al ser-ahí su contenido” (Hegel [1835] 2018, 452).

En una línea similar en cuanto a la propuesta de un curso común entre las artes, en su libro sobre el arte industrial tardorromano Alois Riegl propone que existe una génesis histórica de los diversos estilos y que el arte atraviesa un proceso evolutivo. Sin embargo, para Riegl la evolución, como tal, no presenta ni frenos ni retrocesos, sino que implica un avance continuo. En este proceso, a veces es necesario que se destruyan ciertas premisas para dar lugar a formas transitorias que pueden no gustarnos pero que sirven de paso previo a un nuevo desarrollo.

En definitiva, Riegl considera que el estilo tiene que ver con la esencia, la necesidad interna del arte de una época:

“Toda voluntad humana está orientada a la configuración satisfactoria de su relación con el mundo (en el sentido más amplio, dentro y fuera del hombre). La voluntad artística plástica regula la relación del hombre con la manifestación sensiblemente perceptible de las cosas: en ella se expresa el modo y manera en que el hombre en cada caso quiere ver conformados o coloreados los objetos (como en la voluntad artística poética el modo y manera en que quiere tener representados los objetos de forma expresiva). Pero el hombre no es sólo un ser (pasivo) que percibe sensorialmente, sino que es un ser con deseos (activo) que quiere, por tanto, interpretar el mundo de la manera en que resulta más abierto y conforme a sus deseos (variando según pueblo, lugar o época). El carácter de esta voluntad se engloba en lo que llamamos la respectiva cosmovisión (también en el sentido más amplio de

la palabra): en la religión, la filosofía, la ciencia, en la política y el derecho, soliendo sobresalir generalmente una de las formas de expresión mencionada sobre las otras” (Riegl [1901] 1992, 307, 308).

Entonces, Riegl se opone abiertamente a lo que denomina “la concepción mecanicista de la esencia de la obra de arte”, proponiendo en su lugar una “concepción teleológica”. Así, acuña la noción de *Kunstwollen* o voluntad artística como motor de las obras de arte. La *Kunstwollen* es consciente de su objetivo y se enfrenta con el “objetivo utilitario, la materia y la técnica”, los cuales funcionan como un freno y no como factores positivos tal como proponía “la llamada teoría de Semper”¹⁸. El autor analiza esto en relación con cuatro géneros artísticos que, aclara, cuentan con una voluntad de arte común. Sin embargo, los principios de esta voluntad se vuelven más evidentes en la arquitectura y el arte industrial que en la escultura y la pintura y sus obras figurativas debido al “contenido”: las figuras –humanas, por ejemplo– pueden distraer al observador “de lo que verdaderamente debe ser figurativo en la obra de arte” (Riegl [1901] 1992, 26, 27).

Wilhelm Worringer toma algunas ideas de Riegl en relación con el estilo y considera, como él, que existe una cierta evolución estilística. También propone una relación entre el arte y las necesidades de la época y, en este sentido, ubica el arte a la par de otras actividades humanas: una psicología sobre la necesidad del estilo, escribe, “sería una historia del sentimiento sobre el mundo y, como tal, se encontraría a la par de la historia de la religión como un igual” (Worringer [1908] 2014, 13). Este sentimiento sobre el mundo al cual refiere se trata de un estado psíquico que se hace visible en la voluntad artística y que se materializa en el estilo de la obra de arte. Así “las varias gradaciones

¹⁸ Riegl critica a los “Semperianos” por no interpretar correctamente los escritos de Semper: “Mientras Semper sugirió que el material y la técnica tenían un rol en la génesis de las formas artísticas, los Semperianos saltaron a la conclusión de que todas las formas de arte eran siempre el producto directo de los materiales y las técnicas. La ‘técnica’ emergió rápidamente como una expresión en boga; en su uso cotidiano, pronto se volvió intercambiable con ‘arte’ en sí mismo y eventualmente comenzó a reemplazarlo. Solo los *naive* hablaban de ‘arte’; los expertos hablaban en términos de ‘técnica’ (...) No estaban, por supuesto, actuando en el espíritu de Gottfried Semper, quien nunca hubiera estado de acuerdo con intercambiar el impulso artístico libre y creativo (*Kunstwollen*) por un impulso esencialmente mecánico y materialista de imitar” (Riegl [1893] 2018, 4).

del sentimiento sobre el mundo pueden ser medidas mediante la evolución estilística del arte, así como mediante la teogonía de los pueblos” (Worringer [1908] 2014, 13). Entonces, el dogma principal de toda observación “objetiva” sobre la historia del arte tiene que ver con la idea de que cada estilo representa el punto máximo de felicidad para la comunidad que lo crea.

Worringer propone dos polos de la voluntad de arte: naturalismo y estilo. Al hablar de naturalismo no se refiere a la mera imitación de modelos naturales sino, más bien, a una aproximación a lo orgánico y a aquello que es “fiel a la vida”, a un deseo por la belleza de lo orgánico que puede dominar la voluntad artística. Esta voluntad artística es generalmente más claramente expresada en el ornamento. El placer por lo orgánico fue ampliamente estudiado hasta el Quattrocento y en el Cinquecento lo real dejó de ser el objetivo final del arte. El concepto del naturalismo se relaciona, en su teoría, con la idea de empatía.

Ahora bien, en cuanto al estilo, el autor reconoce que hay variadas definiciones para el concepto y propone una interpretación propia: si el concepto de naturalismo es el resultado de la necesidad de empatía, el concepto de estilo va de la mano de la necesidad humana de abstracción. Y está última prima por sobre la empatía: “el impulso artístico primitivo no tiene nada que ver con la representación de la naturaleza. Busca la abstracción pura como la única posibilidad de sosiego dentro de la confusión y oscuridad de la imagen del mundo, y crea fuera de sí mismo, con necesidad instintiva, abstracción geométrica” (Worringer [1908] 2014, 44). Entonces, el concepto de estilo se explicaría psíquicamente en la necesidad de abstracción.

Hasta aquí se han recopilado teorías que por un lado proponen al estilo como expresión, necesidad interna de una época y reflejo de la voluntad de los hombres y, por el otro, consideran que los estilos siguen, de alguna manera, un cierto curso evolutivo. En ambas líneas de ideas prevalece la noción de lo predeterminado: los estilos no son, desde estas perspectivas, construcciones categoriales, sino que se entienden como algo natural, que resulta de una cierta sociedad en una cierta época.

Heinrich Wölfflin matiza un poco estas miradas planteando que existen distintos tipos de estilo¹⁹. Para Wölfflin es posible percibir, en las obras de los distintos autores, “tipos estilísticos individuales”. En otras palabras, cada autor presenta un conjunto de signos estilísticos que resultan personales. Sin embargo, esto no implica que no sea posible pensar, en paralelo, en una evolución artística continua: “los individuos se ordenan por grupos” (Wölfflin [1915] 1961, 8). De esta manera, además del estilo personal existen los estilos “de escuela, país y raza” (Wölfflin [1915] 1961, 9). El desarrollo del arte va de la mano de una cierta época y lugar: “tiempos distintos traen artes distintos, y el carácter de la época se cruza con el carácter nacional” (Wölfflin [1915] 1961, 11). Los estilos son la expresión de una época y “no todo es posible en todos los tiempos” (Wölfflin [1915] 1961, 15). De esta manera, y con los tres tipos de estilo –individual, nacional y de época–, Wölfflin pretende aclarar “los fines o propósitos de una historia del arte que enfoca en primera línea el estilo como expresión: como expresión de una época y de una sentimentalidad nacional y como expresión de un temperamento personal” (Wölfflin [1915] 1961, 13).

La representación, las formas de ver, van evolucionando con el tiempo y responden a una determinada visión de mundo. Como Riegl, Wölfflin considera que esta evolución es continua y por ende no se debe pensar en los estilos en relación con un esquema de “proclive, culminación y declive”. Propone, así, cinco pares de conceptos en los cuales se condensaría esta evolución: 1- “de lo lineal a lo pictórico”; 2- “de lo superficial a lo profundo”; 3- “de la forma cerrada a la forma abierta”; 4- “de lo múltiple a lo unitario”; y 5- “la claridad absoluta y la claridad relativa de los objetos”. Estas cinco categorías de la visión no son del tipo “kantianas”, es decir, no provienen de un mismo principio.

¹⁹ En *Conceptos fundamentales en la historia del arte* plantea que hasta ese momento (1915), la “ciencia del arte” presentaba variaciones en cuanto a su desarrollo: mientras que se había renovado en varios sentidos y repensado su “fundamento sustancial”, la exploración conceptual había quedado estancada. Considera que han sido pocos los autores que buscaron perfeccionar las herramientas conceptuales y señala a Riegl como la excepción más notable. En cuanto a los “más modernos”, menciona a Paul Frankl, quien para él desarrolló sus estudios a partir de una “necesidad afín” a la suya. De hecho, Frankl dedica su libro *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura* a Wölfflin (Frankl [1914] 1981). Sin embargo, tal como explica James Ackerman en el prólogo a la edición castellana del libro, si bien Frankl “se inspira” en diversas ideas propuestas por Wölfflin en su libro de 1888, *Renacimiento y Barroco*, termina siendo muy crítico de su propuesta y sus métodos.

En particular, Wölfflin centra su análisis en el arte “clásico” y el “barroco”, cuya diferencia principal se explica a partir de la siguiente afirmación:

“aun cuando no se trate de ningún determinado contenido sentimental, se buscará según las épocas, en distintos lados el calor y el significado del ser. Para la intuición clásica radica lo esencial en la forma sólida y permanente, la cual se indicará con gran precisión y con claridad absoluta; para la intuición pictórica radica el atractivo y la garantía de vida en el movimiento (...) únicamente el modo de ver que se redujo a la mera apariencia, el modo de ver pictórico, pudo poner en manos de la representación los medios para conseguir la impresión de movimiento en el sentido de algo que no cesa de cambiar. Aquí está el contraste decisivo entre arte clásico y barroco” (Wölfflin [1915] 1961, 327).

Ahora bien, esta evolución del clásico al barroco se da en el mundo occidental, de la misma forma, en otros momentos. Por ejemplo, Wölfflin propone que el “gótico puro” es comparable con el “arte clásico”, presentando un carácter lineal, mientras que el “gótico tardío” puede emparentarse con el “barroco” en tanto que busca ciertos efectos pictóricos relacionados con el movimiento. De este modo, “aunque tratándose siempre de un sistema estructural completamente distinto, encontramos exactamente las mismas transformaciones de la forma que hemos observado en la época moderna” (Wölfflin [1915] 1961, 332).

Esto resulta un tanto contradictorio con su teoría sobre la continua evolución del arte. Y si bien él es consciente de esta observación, no termina de dar una respuesta concreta a la misma. Explica que pueden existir interrupciones en la evolución pero que siempre serán “anormales” y que, si se entiende que la capacidad de ver va superándose casi por sí sola, de manera interna, entonces este retorno de lo pictórico a lo plástico debe ser la respuesta a cuestiones externas. De todas formas, considera que estos casos no deben

pensarse como una vuelta a un punto anterior sino más bien como un movimiento en espiral.

Coincidiendo en parte con Worringer, Erwin Panosfky plantea que detrás del fenómeno estilístico subyace un proceso psicológico. Los estilos van de la mano con el período en que se desarrollan. Por ejemplo, sobre el barroco escribe:

“Un retrato barroco (...) es libre y abierto al mundo nuevamente (...) El Barroco (estoy hablando solo de Italia, en donde se originó el estilo) había superado la crisis de la Contrarreforma. Se había encontrado un *modus vivendi* en cada campo; los científicos ya no eran quemados como Giordano Bruno (...) las esculturas Romanas ya no eran escondidas en sótanos; el sistema de la iglesia era ahora tan poderoso e indisputado que podía permitirse ser comparativamente tolerante ante cualquier esfuerzo vital, y más aún: asimilaría y absorbería gradualmente estas fuerzas virtuales, y finalmente permitiría a las mismas iglesias llenarse de aquella sinfonía visual de (...) oro brillante y paisajes teatrales (...) la liberación o salvación lograda por el período Barroco puede observarse en cada campo de la actividad humana” (Panofsky [1934] 1995, 67).

Se opone así a la idea del “Barroco” como la decadencia del Renacimiento²⁰. En definitiva, para Panofsky el “Barroco” no representa ni el declive ni el final de la “era Renacentista”. Por el contrario, es más bien “el segundo gran *climax*” de aquel período y la inauguración de la era “‘Moderna’ con M mayúscula”. En esta fase, la “civilización

²⁰ Según su visión, los sentimientos de la “gente Barroca” son absolutamente genuinos: sienten y son conscientes de sus sentimientos. Pasar por tantos conflictos y dualismos ha hecho que se desarrolle una nueva consciencia en la mente europea. Se trata de un nuevo despertar que si bien presenta algunos aspectos negativos, como sentimentalismo y frialdad, también trae consigo aspectos positivos, como la nueva actitud crítica del pensamiento (“pienso, luego existo”, de Descartes) y el sentido del humor –un sentido del humor más creativo que destructivo.

superó sus conflictos inherentes no haciéndolos desaparecer (como hizo el *Cinquecento* clásico), sino haciéndolos conscientes y transformándolos en energía emocional subjetiva con todas las consecuencias de esta subjetivación” (Panofsky [1934] 1995, 88).

Otro autor que piensa a los estilos en relación con una cierta línea de desarrollo es Paul Frankl. En su libro sobre la arquitectura gótica, Frankl explica que pensar en las clasificaciones estilísticas como convenciones resulta superficial y que su idea, más bien, es descubrir la esencia de cada obra y su ubicación dentro de la “escalera de desarrollo” (Frankl [1962] 2000, 90). Al ser considerada únicamente de forma teórica, la idea de estilo puede ser comprendida simplemente como una unidad de principios absoluta. No obstante, históricamente la idea de estilo suele incluir “características dispares que aun así pueden ofrecer un encanto estético y otorgar expresión positiva a un movimiento espiritual” (Frankl [1962] 2000, 96). Frankl busca comprender el arte a partir de su significado. Según su visión, no solo la arquitectura sino todas las ramas de la actividad humana siguen un desarrollo inmanente, que se relaciona con los “factores externos”, el trasfondo de la civilización²¹.

Entonces, al utilizar la idea de estilo, Frankl se refiere a una cierta unidad de forma que se encuentra gobernada por ciertos principios básicos, pero también al fenómeno que se produce cuando forma arquitectónica y significado en una cierta civilización, siguen los mismos principios. De esta manera, en su estudio, “la forma de la arquitectura de las iglesias góticas simboliza el significado de la civilización del momento” (Frankl [1962] 2000, 33).

Frankl también considera que existe un proceso de evolución estilística sin interrupción. Este proceso se da dentro de un círculo cerrado. Cada período estilístico

²¹ Así, sobre las iglesias góticas escribe: “El estilo gótico es arte porque las formas creadas por los artistas góticos interpretan el significado de los edificios de la iglesia. La concepción de Dios ha sufrido muchos cambios, desde el animismo, magia, y politeísmo hasta el monoteísmo y el Cristianismo, y los cambios estilísticos en la iglesia cristiana acompañan los cambios en la concepción de Dios dentro de la religión Cristiana. Las Casas de Dios cambian, y al hacerlo expresan las concepciones cambiantes de los hombres religiosos. No es Dios quien cambia, sino su reflejo en las mentes de los hombres; es el espejo lo que cambia, y este significado reflejado es el tema de la arquitectura como arte. El hombre Gótico refleja a Dios de una manera Gótica, y la arquitectura de iglesias Gótica es arte porque las formas Góticas simbolizan la concepción de Dios que era válida en la época Gótica” (Frankl [1962] 2000, 277).

tiene su “clasicismo”, antes de cada “período clásico” hay períodos a los que llama “de busca” y en los cuales todavía no se terminan de desarrollar del todo las cuatro polaridades que analiza. En ellos, “el estilo no existe de inmediato en todos los elementos, ni en cada uno de ellos en igual grado” (Frankl [1914] 1981, 249).

Resulta evidente que para Frankl el estilo no sirve como herramienta para clasificar períodos, movimientos ni el trabajo particular de un artista. Como explica Paul Crossley, funciona más bien como un marco descriptivo para un cierto conjunto de obras (Crossley [1962] 2000). Tanto para Frankl como para sus maestros, formados según la ciencia del arte Hegeliana, escribe Crossley, el estilo “no era una etiqueta convencional utilizada como una forma conveniente de organizar particulares similares en categorías generales, sino más bien una entidad real y activa” (Crossley [1962] 2000, 10). El estilo, para muchos de los historiadores críticos del arte alemanes de principios del siglo XX, era una fuerza misteriosa que afectaba y daba forma a las obras de arte según ciertos principios fundamentales.

Esta fuerza que daba forma a las obras de arte esta presente en las diversas teorías consideradas hasta el momento. Sea en relación con un proceso psicológico o como reflejo de las formas de ver –que responden a determinadas miradas sobre el mundo–, o mismo con la unión de forma y significado en una cierta civilización, en estos últimos casos también se percibe la idea de que el arte sigue un rumbo establecido en relación con la sociedad.

Ernst Gombrich propone una mirada general sobre muchas de estas teorías y explica que es la concepción normativa del estilo la cual conlleva a la idea de que existe un destino determinado para los diversos estilos. También da cuenta del desarrollo de la idea de que “estilos” como el “barroco” o el “manierismo” fueron el resultado de un avance excesivo de otras experiencias que habían ya llegado a la madurez e, incluso, se habían pasado de maduras. Sin embargo, el autor considera que todas estas propuestas se encuentran abiertas a diferencias interpretativas. Es decir, “lo que un crítico puede entender como el momento clásico de un arte puede llevar consigo, para otro crítico, las semillas de la corrupción, y lo que puede parecer la etapa final de agotamiento de un estilo para un intérprete puede ser visto desde otro punto de vista como los comienzos a

tientas de un nuevo estilo” (Gombrich 1968, 357). En este mismo sentido, los estilos que van conformando la línea evolutiva son seleccionados siempre de manera aleatoria.

Pero más allá de la idea “evolutiva” de los estilos, como un encadenamiento uno tras otro, existe otro análisis, que es más bien sincrónico y se centra en las actividades de un grupo, período o nación en particular. Se trata de un acercamiento al estilo, explica Gombrich, más en línea con las ideas de Hegel:

“Hegel concebía a cada etapa del proceso como un paso en el proceso dialéctico encarnado en una nación en particular. El arte de una nación, no menos que su filosofía, religión, leyes, costumbres, ciencia y tecnología, siempre reflejará el estado en la evolución del espíritu, y cada una de estas facetas apuntarán, por ende, hacia un mismo centro, la esencia de la época” (Gombrich 1968, 357).

Así, el objetivo del historiador es descubrir este principio unificador. Sin embargo, esta postura ha recibido diversas críticas metodológicas. Sobre todo, porque no resulta del todo seguro realizar inferencias sobre un grupo de manifestaciones a partir de una manifestación en particular²². Aun así, para Gombrich esto no invalida que el estilo sirva para generar hipótesis sobre ciertas experiencias de un grupo.

Al mismo tiempo, Gombrich apunta contra la idea de “voluntad de forma” en relación al modo en que han sido estudiados los estilos en la historia del arte. Asegura que no es posible pensar a los estilos como síntoma sin contar con una “teoría de las alternativas”. No hay nada para investigar ni reconstruir, escribe, si todo cambio es inevitable. Y cuando “el cambio se convierte en síntoma del propio cambio (...) hay que echar mano de algún grandioso esquema de evolución, que es el caso no sólo de Riegl sino de muchos sucesores suyos” (Gombrich [1960] 1979, 33). Lo cierto es que el hombre no ha

²² Ya Karl Popper, explica, ha demostrado en *La Miseria del Historicismismo* que no necesariamente existen conexiones entre las diversas actividades de un grupo.

cambiado a lo largo de los últimos tres mil años tanto como lo han hecho el arte y sus estilos.

Svetlana Alpers también explora algunas de las diversas visiones anteriormente expuestas. Y destaca que Alois Riegl evita en sus análisis lo que para ella representa el núcleo normativo –aunque no reconocido como tal– de los estudios sobre historia del arte: el “Renacimiento Italiano”. El autor trabaja, por el contrario, con el arte “marginal”, aquel entendido como una “versión degenerada” de los grandes estilos²³. A partir del estudio de Riegl, Alpers plantea uno de los temas centrales de su texto: el hecho de que “el estilo en el discurso de la historia del arte siempre ha sido percibido y definido a partir de ejemplos italianos” (Alpers [1979] 1987, 145).

Como se ha podido observar, entonces, el estilo ha sido analizado en relación a la voluntad artística de un cierto grupo, en relación con un cierto desarrollo de floración, perfección y post-perfección, con una evolución continua, con lo psicológico, entre otros. Si bien algunos autores coinciden en algunas nociones generales, cada uno de ellos propone nuevas miradas sobre la cuestión de la evolución artística y la relación del estilo con las necesidades de la época. Resulta curioso, sin embargo, que como explica Gombrich, se haya ido desarrollando en medio de todas estas ideas un cierto preconcepto respecto de un estilo ideal –lo “clásico” y un estilo más bien decadente –lo “barroco”. Y aun cuando las connotaciones asociadas a estos términos se han ido modificando y diversos autores fueron promoviendo dicha modificación, pareciera que al día de hoy el ideal clásico sigue conformando el punto máximo de una “evolución” que ya ni parece responder a su propia definición.

²³ Para Alpers, el objetivo de Riegl es comprender la estructura evitando los sesgos interpretativos. Y se interesa, sobre todo, en el modo en que Riegl utiliza términos psicológicos en relación con la idea de *Kunstwollen* (“voluntad de arte”): “Aunque Riegl desea que su estudio sobre arte sea válido para cualquier observador (...) ve a la producción de arte como dependiente de un creador particular o una comunidad de creadores. El impulso o la necesidad de crear depende de la relación psicológica establecida entre el hombre y el mundo” (Alpers [1979] 1987, 141).

Estilo y clasificación: críticas y consideraciones

Siendo que esta tesis pretende exponer las problemáticas asociadas a la clasificación de la arquitectura por medio de estilos, este apartado busca analizar qué se ha dicho acerca de esta cuestión en el mundo del arte en general. Se explorarán las posturas de una serie de autores que han sido críticos o bien han defendido la cuestión del estilo y la clasificación en las artes. El objetivo es comprender no solo las diversas miradas respecto de este asunto sino también la justificación que da cada uno de ellos a su posición.

En un primer lugar, Benedetto Croce se opone a la clasificación de las obras y considera que uno de los mayores prejuicios sobre el arte se relaciona con los intentos por distinguir entre formas artísticas. Si bien en un principio se refiere a la diferenciación entre los distintos géneros y entre las propias artes, luego menciona también la idea de “clase”. Este prejuicio, asegura, arranca en la cultura griega y se extiende hasta su presente. Así,

“los críticos, al juzgar las obras de arte, no han perdido del todo la manía de volver a los géneros y a las artes particulares en que, según ellos, se dividen las obras de arte. Y en lugar de poner en claro si una obra es bella o fea, continúan razonando sus impresiones y diciendo que observan o que violan las leyes del drama, o de la novela, o de la pintura, o del bajorrelieve” (Croce [1938] 1985, 51).

Croce entiende que en general se da un ciclo en el cual una obra que no se adapta a los géneros preestablecidos termina suscitando una reprobación por parte de los críticos pero una admiración popular tal que el género se termina ampliando o, en su lugar, se crea un nuevo género para contenerla: “y la componenda dura por inercia hasta que una nueva obra genial viene a romper nuevamente las obras preestablecidas” (Croce [1938] 1985, 52). Es decir, que en verdad las categorías no son estables, sino que deben ir adaptándose a las obras.

Plantea, entonces –y en estrecha relación con las hipótesis propuestas por esta tesis– la dificultad que implica intentar encasillar aquello que por su naturaleza es esencialmente indeterminado:

“La ironía de la doctrina estriba en la imposibilidad en que se encuentran sus teóricos de limitar lógicamente los géneros y las artes. Todas las definiciones que elaboran, cuando se examinan de cerca, o se esfuman en la definición general del arte, o se reducen a la elevación arbitraria de singulares obras de arte a géneros y normas, que no pueden reducirse a términos rigurosos de lógica. A qué absurdos conduce el esfuerzo de determinar rigurosamente lo que es indeterminable por la contradicción de su naturaleza, puede verse en los genios, por ejemplo en Lessing, que llega al extravagante pensamiento de que la pintura representa a los *cuerpos*: ¡los cuerpos, no las acciones ni las almas, no la acción ni el alma del pintor!" (Croce [1938] 1985, 52).

Para Croce, cada obra tiene un valor individual e insustituible. El sentido artístico ama a cada una de las obras por lo que son. Los intentos por reducir el arte a términos rigurosos traen, según el autor, problemas relacionados con la falta de lógica. Cada obra de arte expresa un estado de alma. Y los estados de alma son individuales y, por ende, siempre distintos. Las casillas no permiten encerrar a las intuiciones relacionadas con el arte, ya que éstas son infinitas:

“Véase lo infundada que es cualquier teoría que se base en la división de las artes. El género o la clase es, en este caso, uno solo: el arte mismo o la intuición, cuyas singulares obras son infinitas, todas originales, todas ellas imposibles de traducir en otras –porque

traducir, traducir con vena artística es crear una nueva obra de arte— y todas rebeldes con relación a la inteligencia clasificadora.

Entre lo universal y lo particular no se interpone filosóficamente ningún elemento intermedio, ninguna serie de género o de especies, de *generalia*” (Croce [1938] 1985, 54).

La *generalia*, los géneros y las clases, tienen para Croce otra utilidad. No son útiles para la producción del arte ni para su crítica o juicio. Más bien, pueden llegar a agrupar todas las intuiciones individuales. Está claro, explica, que se tratan de agrupaciones arbitrarias, pero se vuelven inocuas si no existen, por detrás de las mismas, pretensiones filosóficas o bien criterios para juzgar las artes. Pero para esto no ha de confundirse índice de realidad. Para el autor, el modo de “ordenar, subordinar, conectar, entender y dominar” la trama de las diversas intuiciones se relaciona con otro tipo de clasificación, que es la Historia. En la historia, escribe, “cada obra de arte ocupa el puesto que le pertenece, y no otro” (Croce [1938] 1985, 56). Es en la historia en donde se observa la “trabazón” de las diversas obras de arte e intuiciones.

Ernst Gombrich critica esta visión extrema sobre las categorizaciones que propone Croce. Considera que su rechazo a la amenaza que implican las etiquetas para la “insularidad” de toda obra de arte termina conduciendo a “una atomización de nuestro mundo” (Gombrich [1966a] 2000, 81). Argumenta que no solo cada obra de arte es única, también lo es, por ejemplo, cada planta o cada escarabajo. El lenguaje trabaja necesariamente con conceptos, con la idea de universales. Por ende, “lo individual no se puede prender en la red de nuestro lenguaje” (Gombrich [1966a] 2000, 82).

Entonces, Gombrich cree que no hay que evitar el nominalismo. La clasificación es una herramienta indispensable, aun cuando se torne en un “mal necesario”. Lo importante es que el historiador no olvide que “como todo lenguaje, es algo artificial susceptible de ajuste y modificación” (Gombrich [1966a] 2000, 82). El conflicto aparece cuando estas distinciones se toman como “naturales”, claramente diferenciadas y fijas. Sin embargo, resulta más sencillo ponderar esto en teoría, que ponerlo en práctica. Los historiadores

se encuentran con una serie de problemas a la hora de pensar a un artista en relación con un estilo; y estos problemas son, según Gombrich, el resultado de la inexistencia de una clara distinción entre norma y forma en el arte. Entiende que muchos de los términos utilizados por la historia provienen de la crítica, y por ende, tienen connotaciones ya sea positivas o negativas²⁴. Y si bien la disciplina cree poder ahora utilizar estos términos de manera neutra, esto no es del todo así.

Meyer Schapiro propone una mirada alternativa a la de Gombrich al analizar la clasificación desde la periodización. Para ello, distingue una serie de criterios de periodización del arte en Europa. Primero explica que además de la división matemática –entre por ejemplo milenios y siglos– y de ciertos nombres de sitios específicos, los nombres de los períodos se podrían clasificar en tres tipos, a saber, político-dinástico, cultural y estético. Y aunque originalmente estos nombres llevaban consigo una teoría sobre el arte que representaban, con el tiempo mucho de ese significado inicial se fue desintegrando y los nombres pasaron a funcionar como convenciones con nuevos límites históricos. En segundo lugar, las periodizaciones, al ser convencionales, no son del todo arbitrarias. Sirven como una herramienta para ordenar los objetos “como un sistema continuo en tiempo y espacio, con agrupaciones y divisiones que sacan a relucir más claramente las similitudes y diferencias significativas, y que nos permiten ver una línea de desarrollo” (Schapiro 1970, 113). Tercero, son muchas las clasificaciones posibles para un mismo grupo de objetos. La clasificación dependerá, entonces, tanto del problema como del punto de vista teórico. En cuarto lugar, las periodizaciones no deben ser cerradas, sino que deben tener límites flexibles ya que el desarrollo se da de forma gradual y desapareja. Y por último, Schapiro postula que independientemente del lugar que ocupe una obra dentro de la clasificación por períodos, existe el dato indiscutible sobre el lugar que ocupa la misma dentro de un lugar y en un tiempo determinado: “Aunque Poussin sea llamado Barroco o Clásico, su trabajo pertenece a un tiempo y espacio determinado, y esta posición conlleva a restricciones en todas las interpretaciones y explicaciones sobre su arte” (Schapiro 1970, 114).

²⁴ La idea del “gótico”, por ejemplo, se relacionaba con el vandalismo, con lo bárbaro.

Se ha podido encontrar, hasta aquí, un gradiente de posturas en cuanto a arte y clasificación. Por un lado, se remarca la individualidad de las obras y la dificultad que implica encasillar lo naturalmente indeterminado. Por el otro, se propone que una completa individualidad es incompatible con el lenguaje y que el problema no reside en el uso de la clasificación sino, más bien, en considerarla como algo dado y no como una construcción susceptible de ser modificada una y otra vez. Por último, se relaciona a la clasificación con la periodización y se plantea que, en verdad, las periodizaciones no son del todo arbitrarias ya que son el resultado de convenciones, y así, sirven como herramienta para ordenar.

Por su parte, Nelson Goodman complejiza la cuestión y considera que el estilo involucra tanto “que se dice, cómo se dice, qué se expresa y cómo es expresado” (Goodman 1975, 803). También resultan esenciales para la noción de estilo aquellas propiedades que son directamente manifestadas en la obra, o como propone Goodman, “ejemplificadas”, como ser por ejemplo el color o la textura en una pintura. El autor explica que su intención no es proponer una teoría dura del estilo, sino más bien todo lo contrario:

“Mi propósito no ha sido imponer un sistema elaborado y rígido de clasificación sobre características de estilo, sino más bien liberar a la teoría del estilo de las deformadas limitaciones de los dogmas prevalentes —desde la engañosa oposición entre estilo y tema, entre forma y contenido, entre qué y cómo, entre intrínseco y extrínseco. Lejos de sostener que la propuesta taxonomía tripartita es obligatoria o la mejor posible o incluso completamente adecuada, insto al reconocimiento explícito de aspectos del estilo a los que, si bien a menudo son considerados por los críticos, la teoría tradicional no les hace justicia. Esto no da respuesta, sino que sólo resalta la pregunta sobre qué distingue en general unas características estilísticas de otras. Identificar las propiedades de un estilo literario —o pictórico o musical— importa más que seguir

clasificándolos en formas de decir, ejemplificar y expresar”
(Goodman 1975, 806, 807).

Entonces, en definitiva, el autor propone identificar propiedades en lugar de clasificar. Hay, según él, muchos aspectos del estilo que no suelen ser tomados en cuenta por los críticos.

Ahora bien, Goodman aclara que las características que propone no siempre son estilísticas. Para que una propiedad (ya sea de contenido, expresión o forma) sea considerada estilística debe discriminar entre posibles artistas, períodos, regiones, escuelas, etc. con los que se asocia la obra. En síntesis, “el estilo es una característica compleja que sirve, de alguna manera, como una firma individual o grupal” (Goodman 1975, 807). No obstante, no existe un catálogo que nos permita comprender cuáles son las propiedades elementales de un estilo. Esto está dando cuenta de la imprecisión de las categorías estilísticas. De hecho, muchas veces comprendemos un estilo sin analizar sus características compositivas por separado. Del mismo modo, no todas las características que nos permiten identificar la proveniencia de una obra son estilísticas (por ejemplo, una etiqueta en un cuadro). Y esto se debe a que no se relacionan con la función de la obra como símbolo. Las características estilísticas, en cambio, se relacionan con aquello que las obras dicen, expresan o ejemplifican.

Albert Hofstadter también aleja al estilo de la idea de clasificación. Considera que aquel es uno de los tres aspectos del significado artístico junto con el género y las cualidades estéticas. Hofstadter toma la división Hegeliana entre la mente teórica, la mente práctica y la mente libre. Y a partir de allí, propone que el arte “es como el conocimiento en el sentido que capta la realidad. Es como la práctica en el sentido que transforma la realidad. Y es ambos al mismo tiempo, una comprensión transformadora de la realidad, y por ende es una unidad de teoría y práctica” (Hofstadter [1979] 1987, 107). De esta manera, establece que es posible diferenciar tres aspectos del significado artístico: 1- el género – el arte tiene la capacidad de captar, a su manera, la realidad, y por lo tanto es como el conocimiento; 2- el estilo – el arte también es como la acción o la práctica ya que no solo capta la realidad sino que también la transforma; y 3- las

cualidades estéticas –se trata de aquel significado artístico que reúne en una unidad al género y estilo, modo de consciencia y cognición y modo de voluntad artística. Es la categoría de sentimiento y emoción, la dimensión afectiva de la mente.

Dentro de este esquema, entonces, el estilo es comprendido en relación con la voluntad. Se trata, para el autor, de una característica genérica del arte: “el estilo-característica de un trabajo lo cualifica en su totalidad, pero de acuerdo con la dimensión del impulso, el deseo, la voluntad y la *práctica*” (Hofstadter [1979] 1987, 116). El aspecto del estilo es necesario porque la obra de arte tiene que expresar voluntad. Se trata de un costado indispensable de la expresividad del arte. Así, mientras el género se relaciona con lo teórico, el estilo se relaciona con lo práctico.

Si bien el autor realiza algunas generalizaciones sobre el estilo –por ejemplo, asegura que el “estilo clásico” tiene sus géneros favoritos, como ser el drama–, luego aclara que el estilo va más allá de una mera cuestión clasificatoria:

“La interpretación de la obra de arte implica entonces, como una de sus propias dimensiones, la revelación y comprensión de este aspecto práctico de la expresividad de la obra. Está lejos de ser meramente un problema de poner a la obra dentro de alguna casilla estilística o tendenciosa. Es más bien cuestión de verdaderamente revelar y comprender la voluntad en su manifestación específica e incluso individual en este trabajo singular, un estilo o manera que puede ser completamente peculiar del trabajo individual (...) y para el cual ningún nombre ha sido acuñado” (Hofstadter [1979] 1987, 124).

En línea con esta noción de individualidad en relación con el estilo, Richard Wollheim se centra en las artes pictóricas en particular y toma de Wölfflin la idea de que existe una doble raíz en la idea de estilo: el estilo general y el estilo individual. Y dentro del estilo general, distingue tres formas: el estilo universal (cuyo ejemplo podría ser el clasicismo),

el estilo histórico (por ejemplo, el neoclasicismo o el art nouveau) y el estilo de escuelas (“*school style*” que se refiere a cuando se utiliza el estilo de un determinado pintor para aplicarlo a otro pintor).

Wollheim propone diferenciar entre una concepción taxonómica de la naturaleza del estilo y una concepción generativa de la naturaleza del estilo. La primera consiste en considerar a una descripción estilística adecuada cuando por un lado “selecciona todos los elementos interesantes/significativos/distintivos del trabajo de un pintor” y por el otro “los agrupa en la forma disponible más conveniente en características estilísticas” (Wollheim 1987, 190). Aclara, no obstante, que aquello que se considera como interesante, significativo o distintivo en este caso responde específicamente a un cierto punto de vista. Esta primera concepción involucra la descripción del estilo como un problema clasificatorio.

La segunda concepción, en cambio, supone que una descripción estilística es adecuada cuando “selecciona esos elementos del trabajo de un pintor que dependen de procesos u operaciones características de su actuar como pintor” y cuando “agrupa estos elementos en características estilísticas en consecuencia, esto es, de acuerdo con los procesos u operaciones de los que dependen” (Wollheim 1987, 190). Para Wollheim, la concepción generativa es superior a la taxonómica. Uno de los argumentos que propone en relación con esta superioridad es que la explicación sobre las características estilísticas del trabajo de un pintor debe ponderar los factores internos por sobre los externos. El estilo, asegura, no es algo aprendido sino algo formado. Esta es una de las grandes diferencias entre el estilo individual (al cual el autor hace referencia) y el estilo general. En el estilo general, el estilo sí es aprendido y el trabajo de un autor se explica mediante factores externos.

Unos años más tarde, Wollheim escribiría que mientras sea posible “pensar en un estilo que pertenece a una escuela, o en un estilo que pertenece a un período, o en un estilo que está en principio universalmente disponible, está claro que no tenemos derecho a reclamar que en cada caso haya un sistema productivo que pueda explicar el estilo” (Wollheim [1995] 2010, 46, 47). La unidad del estilo general consiste, entonces, en una combinación de disyunciones, de características reconocidas por su apariencia. Así, a

diferencia del estilo individual, el estilo general no es real, no tiene valor explicativo y puede modificarse a gusto por los historiadores del arte según sus necesidades.

Ahora bien, la idea de estilo individual y estilo universal puede relacionarse con la distinción que realizan algunos autores entre “estilo” y “estilos”. Por ejemplo, para Monroe Beardsley, quien estudia la idea de estilo en las obras literarias, esta diferenciación puede resultar útil. Propone que existen dos usos de la palabra estilo: uno como un sustantivo contable o numerable (*count-noun*) y el otro como un sustantivo incontable (*mass-noun*). Esta distinción, asegura, suele pasar desapercibida y deriva en dos preguntas necesarias: “¿Qué es estilo?” y “¿Qué es *un* estilo?”. Mientras la primera pregunta “dirige nuestra atención hacia la distinción dentro de un artefacto”, la segunda “dirige nuestra atención hacia las semejanzas entre discursos o partes de discursos y nos invita a clasificarlas de alguna manera” (Beardsley 1987, 205). Se trata, entonces de dos definiciones muy distintas en relación con lo que muchas veces se toma como un único concepto.

En todos estos casos, los autores plantean una alternativa a la idea del estilo como clasificación. Ya sea porque pretenden liberar a la teoría del estilo de las limitaciones que implican las categorías, o porque buscan relacionar estilo y práctica, y con ello, involucrar a la voluntad, o bien porque consideran que el estilo como taxonomía explica a las obras únicamente a partir de factores externos, todos ellos sugieren que hay otras formas posibles y más productivas de pensar la idea de estilo.

En cuanto a los estilos como herramienta para abordar el arte, y entendidos ya más bien como categorizaciones historiográficas, Svetlana Alpers escribe:

“la tradicional invocación del estilo en la historia del arte es ciertamente un asunto depresivo. Uno preferiría, como he tratado en mi propia escritura y enseñanza, evitar del todo su terminología: de insistir, por ejemplo, en enseñar arte holandés del siglo diecisiete en lugar de ‘barroco del norte’ (...) de evitar preguntas sobre los aspectos barrocos de Rembrandt y en su lugar

considerar descripción y narración en sus trabajos. Sin embargo la cuestión (¿puede realmente ser llamado un concepto?) del estilo afecta algún fenómeno esencial” (Alpers [1979] 1987, 137).

La autora considera que existe y ha existido desde siempre un sesgo histórico en relación con los estilos. Disciplinas humanísticas cercanas a la historia del arte han seguido el ejemplo de los historiadores del arte, entendiendo que resulta más valioso dividir entre estilos y sub-estilos (tarea “científica”) que apreciar e interpretar obras de manera individual. Así, se han ido multiplicando términos estilísticos en libros y artículos con el fin de agrupar objetos artísticos.

Pero Alpers considera que los estilos son problemáticos en diversos sentidos. Entre ellos, porque son tratados como atributos de las mismas obras de arte, como propiedades estéticas de los objetos. Los libros de historia del arte no reconocen que los estilos funcionan de modo sesgado tanto respecto de lo estético como de lo histórico: “Así resulta característico en el discurso de la historia del arte el pasar de ubicar a una obra dentro de un período estilístico al análisis de sus componentes estilísticos (léase “formales”) y su iconografía (léase vagamente “contenido” o “significado”)” (Alpers [1979] 1987, 138). Por otro lado, las categorías, al ser creadas con el fin de proveer “objetividad”, liberan al observador de cualquier responsabilidad. Se trata de grandes clasificaciones históricas que son presuntamente objetivas y que se toman, de modo silencioso, como propiedades estéticas de los objetos: “De este modo términos presuntamente denotativos son creados para servir de explicaciones, son buscados (...) como vías para la correcta interpretación de imágenes” (Alpers [1979] 1987, 138).

El uso práctico de los estilos, entonces, lleva a una serie de preguntas respecto de cómo estudiamos y entendemos al arte. Alpers sintetiza su pregunta central del siguiente modo: “¿Cómo, sin alterar nuestra noción de estilo, podemos llegar de un sistema francamente exterior de clasificación estilística a un discurso que sugiere objetos artísticos que poseen características estilísticas y valida al creador de dichas características?” (Alpers [1979] 1987, 139).

Willibald Sauerländer (1983) coincide en parte con Alpers al explicar que a medida que comenzamos a cuestionarlo, el estilo comienza a presentarse a sí mismo “como una construcción hermenéutica ambivalente y muy condicionada, ideada en un momento determinado de la historia social e intelectual y correspondiente a una actitud alienada y muy peculiar hacia las artes del pasado como espejo estético de la antigua civilización” (Sauerländer 1983, 254). Los estilos funcionan como los espejos que permiten al historicismo estético acceder a la totalidad de las imágenes del pasado, las estatuas, los edificios, entre otros. Así, no hace otra cosa que reducirlos “a patrones, muestras, a la irrealidad estética de la etiquetada imagen en el espejo” (Sauerländer 1983, 254), despojándolos de su mensaje original, su función, sus conflictos internos, etc. De esta manera, considera que si bien los historiadores del arte modernos fueron entrenados para buscar y encontrar el estilo en diversos tipos de obras, esto no siempre enriquece sino que en muchos casos puede llegar a empobrecer nuestra apreciación del arte.

En resumen, todas estas posturas respecto a la idea de estilo y clasificaciones presentan argumentos muy variados. Mientras algunos relacionan estilo con clasificación, otros buscan diferenciar la idea de estilo de la idea de categorización; mientras algunos proponen una única definición del término estilo en relación con las categorías, otros buscan la complejidad del término y plantean la posibilidad de pensarlo en relación a más de un significado; mientras algunos consideran que el estilo como clasificación es inevitable, otros buscan directamente evitar los estilos al hablar de arte; y mientras algunos entienden que los estilos forman parte nuestra comprensión del arte, para otros la empobrecen.

El estilo y lo formal: lo clásico, lo no-clásico y lo anti-clásico

El estilo y lo formal suelen ir de la mano. Aun cuando –como se ha visto en las secciones anteriores– existen varias teorías que consideran al estilo como algo que va más allá de lo meramente formal, en la práctica muchas veces las obras son clasificadas mediante consideraciones morfológicas. Esto, por supuesto, trae una serie de consecuencias respecto de cómo pensamos e interpretamos las obras de arte en general y de arquitectura en particular. Esta sección, entonces, analizará qué se ha dicho sobre

esta cuestión teniendo en cuenta, a su vez, de qué modo el análisis formal se relaciona con ideas que se mantienen vigentes hasta el día de hoy en cuanto a qué arte es considerado clásico y cual no.

Gombrich define a Wölfflin como el mayor “paladín de la teoría morfológica” y lo critica por ayudar a oscurecer la importancia que tiene la distinción entre los estilos anticlásicos y los no clásicos para la historia del arte: “Al reducir la idea de lo clásico y lo no clásico a una mera distinción morfológica de alternativas igualmente justificadas, el morfólogo desdibuja, en mi opinión, una distinción vital entre estilos no clásicos: los que son no clásicos en virtud de un principio de exclusión y los que no” (Gombrich [1966a] 2000, 89, 90). Gombrich propone ejemplos para sostener este argumento: el arte del siglo XX sería anticlásico, mientras que el arte chino sería no clásico (no existió en el arte chino un rechazo consciente de principios sobre los que no tenían conocimiento). Aunque esta distinción parezca inocente, explica el autor, “socava la misma idea de la existencia de una morfolología de estilos, pues exclusión implica intención, y tal intención no se puede percibir directamente en una familia de formas” (Gombrich [1966a] 2000, 90).

Por otro lado, considera que las polaridades propuestas por Wölfflin no constituyen verdaderos opuestos. Las oposiciones solo adquieren sentido cuando se las piensa en relación a una norma. Aquello que consideramos frío o caliente se mide en comparación con la “norma oculta” de nuestra temperatura corporal:

“La ciencia, por supuesto, trata de eliminar esta norma y prefiere medir la temperatura con una escala. Una auténtica morfolología de las formas tendría como objetivo llegar a una escala o espectro de configuraciones semejante. Es cierto que una forma de la naturaleza se puede representar con una línea o sugerir con una sombra, pero entre estas alternativas y aparte de ellas hay un número indefinido de posibilidades, y la costumbre de pensar en polaridades puede enmascarárnoslas” (Gombrich [1966a] 2000, 93).

Erwin Panofsky también es crítico del trabajo de Wölfflin al considerar la idea del “Barroco”. Argumenta que el libro *Conceptos fundamentales de la historia del arte* resulta confuso ya que propone que Renacimiento clásico y Barroco son diametralmente opuestos. En verdad, escribe Panofsky, el proceso que se dio entre uno y otro fue mucho más complejo. Wölfflin elimina de sus cálculos al estilo que precede al Barroco: el manierismo. Y éste resulta esencial ya que expresa una contradicción que estaba presente en el Renacimiento desde su base, la combinación entre un revival clásico y un naturalismo no clásico.

Entonces, tanto Gombrich como Panofsky coinciden en cuanto a que la idea de la existencia de una morfología de estilos termina generando simplificaciones que ocultan tanto las verdaderas posibilidades de las obras como las complejidades del desarrollo histórico de las artes.

Esto se relaciona, necesariamente, con la relación entre estilo y norma. Dentro de la oposición entre Renacimiento y Barroco, existe una consideración que no se puede obviar. Horst Waldemar Janson plantea que la historia del arte está en deuda con Gombrich ya que fue él quien alertó sobre la carga no objetiva de las categorías estilísticas. Aun cuando el significado inicial de las categorías haya cambiado –es decir, que la connotación de la idea de lo “barroco” no sea la misma que cuando se comenzó a utilizar el término–, las categorías presagian “un cierto encarcelamiento intelectual” (Janson 1970, 115). Aunque se lograra despejar a estas categorías de todo resto normativo, explica Janson, las mismas terminan congelando una serie de agrupaciones y conjuntos dentro de la historia del arte, impidiendo la posibilidad de pensar en otras alternativas. Así, las ideas de Gombrich respecto del “peso normativo oculto en tantos de nuestros términos claves nos reta a reexaminar toda la ‘procesión de estilos y períodos’ en el arte occidental” (Janson 1970, 116).

Por otro lado, la visión normativa descrita por Gombrich afecta también, por ejemplo, a los monumentos: aquellos que sean considerados clásicos tendrán más chances de permanecer en el tiempo que el resto. También, la idea de lo clásico como lo perfecto ha intervenido en nuestro modo de pensar en la evolución de tradiciones

artísticas no necesariamente relacionadas con el pasado griego: “algunos académicos modernos hablan de arte Clásico Maya o escultura Clásica India” (Janson 1970, 117)²⁵.

La relación entre estilo, forma y norma también ha sido estudiada por Alpers. Para ella, Erwin Panofsky -quien centra sus estudios en el “Renacimiento Italiano”- logró cambiar los problemas básicos de la historia del arte, y a partir de entonces, las cuestiones de estilo fueron absorbidas por cuestiones de significado: “la iconografía es escindida del estilo o, al menos, se le da más peso. Definitivamente esta es la base sobre la cual han estado operando los historiadores del arte en la interpretación de obras desde entonces” (Alpers [1979] 1987, 148). Así, la relación entre estilo e iconografía (o, según ella, forma y contenido) como dos ejes de análisis no presenta inconvenientes. Sin embargo, estudios históricos recientes se ocupan de demostrar todo lo contrario.

La idea de Panofsky respecto de la obra de arte como un objeto en sí mismo, ya terminado, y no como el resultado de un proceso de creación, llevaba inevitablemente a la idea de unidad de forma y contenido. Sin embargo, esta visión sobre el arte “ha provisto, de hecho, un centro normativo para muchas de las discusiones sobre arte y su naturaleza desde entonces” (Alpers [1979] 1987, 149). Y, una vez más, se trata de un centro normativo relacionado con el arte italiano. Ernst Gombrich mismo, explica Alpers, ha nombrado a uno de sus libros “Norm and Form: The Stylistic Categories of Art History and Their Origins in Renaissance Ideals” [Norma y Forma: Las Categorías Estilísticas de la Historia del Arte y sus Orígenes en los Ideales del Renacimiento].

Entonces, la autora termina estableciendo su propia postura respecto de la cuestión estilística:

²⁵ Sin embargo, Janson propone que hay paradojas en relación al estilo que Gombrich no ayuda a responder. En ciertas ocasiones, se considera que un determinado estilo pasa por una serie de etapas, llega a su punto máximo y luego decae. Tal es el caso, por ejemplo, del recorrido de las fases que van del Gótico Temprano al Alto Gótico o Gótico Clásico (donde llega a su punto más alto) y luego al Gótico. Esto, entiende el autor, está pensado en relación con las fases que atraviesa la vida de un individuo. Sin embargo, esta analogía relacionada con el ciclo de vida es selectiva, solo se aplica a aquellos períodos en los que se considera que llegan a picos de perfección. Ahora bien, “atribuir una vida casi-humana a formas artísticas tiene una virtud notable: postula que su evolución es irreversible” (Janson 1970, 117).

“El estudio de estilos y géneros siempre me parece que tiene el peligro de extraer, a partir del nombrar y señalar, el logro de modos específicos que parecen, gracias a este nombramiento, tener preeminencia. Pero estilo es lo que haces de él y el modo está en el hacer. El modelo del Renacimiento atrae a estudiantes del estilo y la estética porque produce material para sus estudios: obras juzgadas una vez completadas, objetivas, por fuera del creador y previas al observador y presuntamente no atadas a una función en el mundo. Son solo algunos modos los que plantean un mundo y un creador tan objetivos. Preguntas sobre el estilo y la iconografía son apropiadas para el arte del Renacimiento, pero queremos preguntas que sean apropiadas para todo el arte. La pregunta central, me parece, debería ser modal. Y sería algo así: ¿Cómo sería (la realidad, el mundo) si nuestra relación con el mundo fuera esta? Esta formulación tiene la virtud de no distinguir entre forma y contenido, de no excluir a la función, de no elegir de antemano entre las partes utilizadas por el creador individual, su comunidad, ciertos modos establecidos de percibir el mundo, o el espectador” (Alpers [1979] 1987, 158).

En líneas generales, entonces, resulta esencial para Alpers repensar los términos estilísticos utilizados por la disciplina. La historia del arte, asegura, no implica una búsqueda teórica sino más bien empírica, histórica e incluso, ideológica.

Quien también embate contra los estilos en relación con lo formal –aunque centrándose en el teatro– es Roland Barthes en su libro “Mitologías”. Allí, en uno de sus textos –en el que hace referencia a mitos del joven teatro– asegura que el estilo suele funcionar como coartada para no reconocer las “motivaciones profundas” de la obra: “dar a una comedia de Goldoni un estilo ‘puramente italiano’ (arlequinadas, mimos, colores vivos, semimáscaras, volteretas y retórica de la rapidez) es una manera fácil de despreocuparse por el contenido social e histórico de la obra, es desmontar la subversión

aguda de las relaciones cívicas; en una palabra, es mitificar” (Barthes [1957] 1999, 61). Y siendo más crítico aún, escribe que el “estilo” causa “estragos” en las escenas burguesas: “el estilo excusa todo, dispensa de todo y especialmente de la reflexión histórica; encierra al espectador en la servidumbre de un puro formalismo, de modo que hasta las revoluciones del ‘estilo’ resultan meramente formales (...) en el arte del teatro, el estilo es una técnica de evasión” (Barthes [1957] 1999, 61). De esta manera, Barthes ataca dos ejes principales relacionados con la problemática del estilo. Primero, la capacidad que tienen los estilos para “simplificar” una obra de arte. Al contemplar una obra desde la perspectiva del estilo, dejamos de lado muchas otras características como ser su contenido social e histórico. Y segundo, la tendencia de los estilos hacia lo “formal”.

En conclusión, resulta evidente que más allá de algunas críticas hacia la función normativa y formal de las categorías estilísticas, éstas últimas han ido consolidando, a lo largo del tiempo, algunas ideas que, al día de hoy, siguen enraizadas en la historia del arte y, particularmente, de la arquitectura. Como explica Gombrich, lo “clásico” y lo “no clásico” se reducen a una distinción morfológica de alternativas. Y se tratan de ideas fuertemente arraigadas al imaginario de nuestra historia del arte y la arquitectura. Ideas que, tal como propone Alpers, limitan todo nuestro marco de análisis a la comparación constante con un arte que se dio en un momento y lugar determinado.

El estilo en la historiografía de la arquitectura en Argentina

No es mucho lo que se ha escrito –más allá de algunas menciones aisladas dentro de textos que abordan otras cuestiones²⁶– respecto de los estilos en la disciplina de la historia de la arquitectura en la Argentina. Las pocas reflexiones que se han podido encontrar, suelen ser críticas en cuanto al uso de los mismos. Este apartado realizará un breve recuento de lo hallado.

En el artículo “La categoría “estilo” en la historiografía arquitectónica hispanoamericana”, Rafael Iglesia se ocupa de analizar una serie de textos sobre

²⁶ Algunas de estas menciones podrán encontrarse en la tercera parte de esta tesis.

arquitectura hispanoamericana – de Buschiazzo, Chueca Goitía, Damián Bayón y Ramón Gutiérrez (Iglesia 1999). Para ello, se enfoca en sus encuadres teóricos y sus modos de explicación. A lo largo de todo el análisis, la cuestión del estilo resulta vital. Tal como propone esta tesis, Iglesia considera al estilo como una categoría y a los estilos como clasificación. A partir del estudio de los textos, Iglesia va realizando una serie de observaciones en las que se condensan ideas tales como: los estilos como categorías de la forma, los estilos como recursos historiográficos principales, los estilos como parámetros de valoración o los estilos como punto básico de análisis.

Iglesia sostiene que cuando el estilo se analiza desde la “vía de la comprensión antropológica” –es decir, cuando un estilo designa a todo aquello que caracteriza a un cierto período–, la noción de estilo pierde sentido: “Bialostocki ha escrito: Cuando nos servimos de la expresión ‘barroco’ para determinar todo aquello que caracteriza al siglo XVII, nos encontramos con que esta palabra no sólo designa un estilo, en el sentido original de la expresión’ (...) al abrir esta vía de la comprensión, que yo llamo ‘antropológica’, alejada o que no necesita de las cualidades plástico-formales para explicarse, la noción de estilo pierde gran parte, sino toda, de su fuerza heurística” (Iglesia 1999, 38, 39). A su vez, Iglesia destaca que ciertos autores, como Damián Bayón y Ramón Gutiérrez, han puesto en duda tanto al estilo como única categoría de análisis de las obras arquitectónicas como a la aplicación de conceptos estilísticos a “conjuntos no homogéneos de obras” (Iglesia 1999, 39).

En particular, Damián Bayon ubica al estilo como un concepto muy teñido por lo europeo. Tras explicar que el arte y la arquitectura de la Hispanoamérica colonial está lejos de ser una mera copia del arte y la arquitectura de España o Europa en general, el autor hace un recuento de diversos “estilos” que se pueden encontrar en Hispanoamérica. Sin embargo, al finalizar dicho recuento escribe: “‘Estilo’, sin embargo, es un concepto fatalmente europeo en este contexto. Más bien, tenemos que experimentar con una nueva nomenclatura y una clasificación de formas plenamente hispanoamericana –una vista desde adentro del continente y no, como siempre ha sido el caso hasta el momento, desde afuera” (Bayón [1984] 2008, 710). Así, Bayón expone dos de las cuestiones tratadas en los apartados anteriores: por un lado, el modo en que los estilos terminan funcionando como lentes (creados para mirar un cierto arte, de un cierto momento y lugar) que

condicionan nuestro análisis de las obras. Pero por el otro lado, sigue considerando al estilo como una “clasificación de formas”.

Ya unos años antes, en un artículo publicado en el número 23 de los *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Bayón expone su desconfianza hacia la idea de estilo en general. El artículo da cuenta de su desconfianza respecto de los “estilos” y las “escuelas”. Para el autor, resulta más adecuado estudiar las obras en base a datos precisos e irrefutables: “En vez de preguntarse dónde habrá que colocar a la catedral de Puno como ‘estilo’, anotar simplemente sus medidas, su material y procedimiento constructivo, la altura sobre el nivel del mar, el clima de la región, su fecha y el nombre de su presunto autor. Todos datos concretos y controlables” (Bayón 1970, 24). Luego explica que si desconfía de conceptos como “estilo” o “escuela” en relación con Europa, directamente considera que son inaplicables a América ya que “se prestan terriblemente a las peores confusiones” (Bayón 1970, 29). Sin embargo, su explicación posterior resulta un tanto menos determinante y, hoy en día más cuestionable por la comparación que propone entre los dos continentes:

“Yo comprendo, por ejemplo, que la idea de ‘estilo’ es cómoda porque representa una abreviatura para calificar una manera de sentir e interpretar las formas; a condición de que el tiempo en que ese estilo se genera sea un tiempo ‘homogéneo’, un tiempo ‘civilizado’. El caso de Europa, con sus grandes ciclos, o el del arte extremo oriental pueden prestarse a la interpretación estilística. América del Sur o el África, en sus relaciones con una cultura más antigua y más evolucionada como la europea no pueden entrar y, sin violencia, en un esquema semejante. Pasado a otro tiempo mental y a otras circunstancias históricas, el estilo resulta así una trampa porque se vacía de su contenido y no quiere significar nada” (Bayón 1970, 29, 30).

Entonces, si bien en un principio muestra recelo en cuanto al uso del estilo como categoría, luego propone que su empleo es más adecuado en ciertos casos que en otros. Y esto tiene que ver con la continuidad y la “evolución” de una cultura.

Martha Penhos utiliza este texto de Bayon, entre otros, para señalar que, desde que comenzaron a publicarse los *Anales* del IAA, se fueron planteando en algunos de sus textos interrogantes respecto a cómo se pensaba y se escribía sobre arte y arquitectura. Y a partir de dicho análisis, concluye que “la lectura aquí propuesta busca aportar elementos dentro de una revisión crítica de las categorías y otras vías para nombrar y explicar nuestros objetos de estudio, en la medida en que somos herederos de una generación que desde mediados del siglo XX inició una contribución decisiva en la formulación de preguntas fundamentales sobre ellos, que aún siguen vigentes” (Penhos 2005, 173).

Por su parte, Claudia Shmidt también analiza historiográficamente el uso de estilos en la historia de la arquitectura local y explica que diversos autores que buscaron una mirada regionalista –como Diego Angulo Iníiguez, Enrique Marco Dorta, Mario José Buschiazzo, George Kubler, Martín Soria, Darcy Ribeiro y Ramón Gutiérrez– apoyaron la distinción, la polarización entre lo local y lo centroeuropeo en un análisis estilístico. Pero lo que no hicieron, advierte, es poner en discusión la historia de los estilos a la cual recurrían “como metodología para la elaboración de esa historia de la arquitectura adjetivada” (Shmidt 2019, 4, 5). Quien sí propuso una cierta mirada alternativa en este sentido fue, como se ha expuesto más arriba, Bayón. Pero aún él, aclara Shmidt, siguió utilizando el concepto de “estilo” y así su argumento de búsqueda de lo local, desde adentro, quedó debilitado.

En una línea similar a Bayon, Marina Waisman propone que no es posible hablar de estilos en Latinoamérica en el mismo sentido que en Europa. La autora plantea que los historiadores van definiendo “unidades históricas” –las cuales cuentan con una serie de características definidas que sirven para claramente diferenciarlas de otras– cuyos límites se fijan a partir de los cambios y causas que se van detectando. Cambio y causa, entonces, conforman la base de la periodización. Ahora bien, en el caso de la arquitectura europea, esta periodización se ha basado en criterios estilísticos, los cuales son, según ella, coherentes con una cierta continuidad en su desarrollo –un desarrollo “en el que las ideas

arquitectónicas van modificándose y engendrando nuevas soluciones, que adquieren caracteres más o menos definidos hasta constituir lo que se denomina un estilo” (Waisman 1993, 47). Estilo, así entendido, es “un código que posee elementos combinables, una determinada norma sintáctica, y un desarrollo histórico” (Waisman 1993, 47).

Siendo esto así, Waisman entiende que no es posible detectar una continuidad de ideas en el desarrollo de la arquitectura en Latinoamérica: durante siglos la arquitectura dependió de ideas trasculturadas que se fueron modificando y adaptando a lo local. No fue posible para los locales ir perfeccionando códigos o ir creando nuevas propuestas ya que siempre se terminaban interponiendo “ideas europeas adoptadas o impuestas por la situación de dependencia política y/o cultural” (Waisman 1993, 48). Además, la autora considera que se dan muchos anacronismos debido a que las ideas arquitectónicas europeas fueron “arribando” a América de forma desordenada: “de ahí que una periodificación basada en criterios estilísticos o de concepción espacial, o de desarrollo estructural, resulte artificial para nuestra arquitectura, y pueda señalar, a lo sumo, alguna coincidencia temporal con períodos europeos” (Waisman 1993, 49).

En definitiva, no es adecuado hablar de cambios estilísticos en relación con una periodización de la arquitectura en Latinoamérica. Es más acertado centrarse en “los datos que rigen la producción” o bien, en el caso de los últimos decenios, concentrarse en las ideologías predominantes. En otras palabras, Waisman no es particularmente crítica de los estilos como método de análisis de la arquitectura sino que se opone más bien al uso de criterios estilísticos europeos para el estudio de la arquitectura latinoamericana.

En el apartado “Cómo leer el Diccionario. Los contenidos, los criterios de selección de las voces y la estructura” del *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Francisco Liernur y Fernando Aliata proponen que entender la arquitectura a partir de movimientos o corrientes estilísticas termina acotando nuestra comprensión de las obras: “la propensión a mirar una obra por su pertenencia estilística limita la posibilidad de realizar otras preguntas, oculta la ambigüedad y la complejidad de un objeto, bloquea la posibilidad de observar los diversos matices relacionados con la personalidad del autor

y las particularidades regionales, etc.” (Aliata y Liernur 2004, 8). Sin embargo, los movimientos y corrientes estilísticas constituyen “las voces madre” del Diccionario. Los autores aclaran que, aunque al hablar de estilos pareciera que existe una especie de vuelta hacia una visión tradicional de la historia de la arquitectura, es necesario primero construir un canon interpretativo para luego proponer perspectivas alternativas:

“creemos que por ser conscientes de la necesidad arbitraria de organizar clasificaciones y estructuras omnicomprensivas podemos luego avanzar en la consideración de los diversos matices que necesariamente se contrastan con los esquemas de preestablecidos. Y en este sentido, siendo *DDArqA* una obra de referencia, no puede dejar de construir una estructura general clasificatoria que define un mínimo común denominador aplicable a la totalidad de la producción y no solo a las obras y autores más significativos” (Aliata y Liernur 2004, 8).

Aun así, no existe en el diccionario una entrada “estilo” ni una definición clara por parte de los autores respecto de qué características son tenidas en cuenta a la hora de definir qué sería una corriente o movimiento estilístico y qué no.

En cambio, Mario Sabugo se ocupa de realizar una crítica a los estilos más profunda partiendo de la teoría de Gadamer. Toma del autor las ideas de *Bildung* –“la cultura que el individuo posee dentro de su propio contexto histórico y social” (Sabugo 2019, 3)– y *Sensus communis* –“el conjunto de contenidos e interpretaciones en que se funda una cultura y su voluntad de acción” (Sabugo 2019, 4)– como instancias de comprensión de las ciencias del espíritu. A su vez, analiza la crítica que hace Gadamer a Kant respecto de una estética basada en un juicio del gusto subjetivo, en donde no existe un conocimiento propiamente dicho del objeto y que, por otra parte, ubica al “genio” como creador de lo bello. La cuestión del gusto, entonces, sólo puede afirmar sobre los objetos la motivación de un sentimiento de agrado o desagrado: “lo que queda es una conciencia

exclusivamente estética” que, para Gadamer, es “ajena a la real experiencia del arte” (Sabugo 2019, 6). De esta manera, y pensándolo desde la historiografía de la arquitectura en particular, Sabugo escribe que la misma “se encuentra permanentemente ante el dilema de enfocar su objeto bajo todas sus dimensiones y circunstancias o bien someterse una vez más a esa ‘conciencia estética’, que frecuentemente se manifiesta como discurso de los estilos, al precio de desgarrar su objeto de sus contextos, y por consecuencia, del *sensus communis*, que es por naturaleza ajeno a esa separación” (Sabugo 2019, 14).

En una línea similar, en el libro *Historia Urbana y Arquitectónica de la Universidad de Buenos Aires*, los autores proponen que las categorías estilísticas se vinculan con “una historia general de la arquitectura entendida en un sentido autónomo” (Sabugo et al. 2019, 20) y no permiten interpretar diversos aspectos de las obras como ser su relación con el contexto urbano.

En síntesis, la mayor parte de las críticas a los estilos realizadas desde la historiografía de la arquitectura en Argentina apuntan a la incongruencia de analizar obras locales mediante categorías importadas. Son muy escasos los autores que cuestionan específicamente a los estilos como clasificación y método de acercamiento a la arquitectura y su historia. Y los estilos se encuentran tan arraigados en la disciplina que hasta se ha considerado necesario retomarlos para poder proponer nuevas alternativas de interpretación y análisis.

SEGUNDA PARTE. ETIQUETANDO LA ARQUITECTURA: LA CONSTRUCCION DE UN MARCO TEORICO

Capítulo 4: La indeterminación tendencial del arte. El lugar del arte dentro de los imaginarios y las formas simbólicas

En este capítulo se analizará, a partir de diversas perspectivas, la cuestión de la multiplicidad de interpretaciones en el arte. Esto resulta central para la hipótesis propuesta ya que por un lado establece las causas y por el otro deja en evidencia la incongruencia de clasificar aquello que por su naturaleza no puede ser simplemente encerrado por un concepto. Si el arte es por naturaleza inagotable, ¿con qué criterios se lo encierra bajo una u otra categoría? Y ¿qué consecuencias trae dicho encierro? Se estudiará, a continuación, el marco teórico que da sustento a la idea de indeterminación o más bien, de infinitas interpretaciones de la obra de arte.

Son varios los autores que, de alguna u otra manera, analizan la falta de determinaciones unívocas en las obras de arte. Immanuel Kant propone que las facultades del espíritu se dividen en tres: la facultad de conocer, que se basa en el entendimiento y cuyo campo de aplicación principal es la naturaleza; el sentimiento de placer o de pena guiado por el juicio y que se aplica por excelencia en las artes; y la facultad de querer, guiada por la razón y con aplicación en la libertad. De aquí que los seres humanos contamos con una facultad de juzgar que es completamente estética y que no depende de la existencia del objeto, ya que se limita únicamente a su representación. Esto quiere decir que podemos juzgar las formas sin valernos de conceptos y encontrar, en éstos mismos juicios, una satisfacción.

A partir de aquí, la idea estética es, según su definición, “una representación de la imaginación, que da ocasión a muchos pensamientos, sin que ninguno sea determinado (...) sin que ningún concepto le pueda ser adecuado, y que por consiguiente, ninguna palabra puede perfectamente expresarla ni hacerla comprender” (Kant [1790] 1876, 136). Una idea estética no puede jamás ser traducida por un concepto determinado. Por el contrario, los atributos estéticos permiten a la imaginación “ejercitarse sobre una

multitud de representaciones análogas, que hacen pensar más allá de lo que se puede expresar en un concepto determinado por palabras” (Kant [1790] 1876, 137).

Aplicando la teoría de Kant al campo particular de esta tesis, una obra de arquitectura suscitará infinitos pensamientos que no podrán ser traducidos por nuestro lenguaje verbal. No existe concepto que pueda transcribir las representaciones asociadas a la experiencia estética.

La existencia de este mundo de representaciones -más allá de nuestro medio de comunicación convencional- que no se corresponde con ningún concepto preexistente o conocido por nosotros, se puede explicar a partir del lugar que ocupa el arte dentro de los imaginarios –entendidos según Cornelius Castoriadis– o bien de las formas simbólicas –concepto de Ernst Cassirer.

Para Cassirer, bajo la noción de forma simbólica “se debe entender toda energía del espíritu mediante la cual el contenido del significado espiritual está ligado a un signo sensorial concreto e intrínsecamente apropiado” (Cassirer [1927] 2013, 76). Según su teoría, tanto el lenguaje como el mundo mítico-religioso, el arte y el conocimiento son formas simbólicas en las que toma forma este fenómeno básico. Nuestra consciencia no solo recibe impresiones desde el exterior sino que “conecta y penetra cada impresión con una libre actividad de expresión” (Cassirer [1927] 2013, 76). De esta manera, cada uno crea un mundo de signos e imágenes independiente que se opone a lo que comúnmente llamamos la realidad objetiva. Las formas simbólicas, entonces, funcionan como mediadoras entre el hombre y los objetos. El hombre es esencialmente un “animal simbólico” (Cassirer [1944] 1967) que interpone, entre sí y su mundo, sistemas de signos o de expresión.

Ahora bien, así como el conocimiento busca insertar lo particular dentro de una forma universal y ordenadora –representada en el mundo de los conceptos científicos– el resto de las formas simbólicas también pueden, para Cassirer, ser comprendidas como modos de “objetivación”. Es decir, son todas vías que nos permiten acceder a una visión “objetiva” de las cosas. No obstante, el arte eleva lo individual hasta lo universalmente válido a través de un camino distinto al de los conceptos y la lógica. De esta manera, mientras que el lenguaje y la ciencia “son abreviaturas de la realidad” –los principales

procesos mediante los cuales determinamos nuestros conceptos del mundo exterior—, el arte es “una intensificación de la realidad” (Cassirer [1944] 1967, 124). El lenguaje y la ciencia dependen de un proceso de abstracción: “La ciencia significa abstracción y la abstracción representa, siempre, un empobrecimiento de la realidad. Las formas de las cosas, tales como son descritas por los conceptos científicos, tienden a convertirse, cada vez más, en meras fórmulas de una simplicidad sorprendente” (Cassirer [1944] 1967, 125). El arte, por el contrario, implica un proceso continuo de “concreción”: “La circunstancia del carácter inexhaustible del aspecto de las cosas es uno de los grandes privilegios y uno de los encantos más profundos del arte” (Cassirer [1944] 1967, 125).

Justamente entonces, el arte permite comprobar que la simplificación de la realidad a la que conlleva la ciencia no es más que una ilusión: “porque los aspectos de las cosas son innumerables y varían de un momento a otro. Sería vano cualquier intento de abarcarlos con una simple fórmula” (Cassirer [1944] 1967, 125). La experiencia estética en general —al encontrarse colmada de infinitas posibilidades— es incomparablemente más rica que la experiencia sensible ordinaria.

Mediante el arte, entonces, el hombre puede percibir complejidades que en su experiencia sensible habitual pasan por alto. Lo simbólico aquí juega un rol esencial. El concepto de símbolo es definido por diversos autores como todo aquello que si bien puede ser conocido en la vida diaria, no tiene un significado unívoco, sino múltiples connotaciones (Jung [1964] 1966, 20; Eco [1984] 1990, 256; Ricoeur [1969] 2003, 32). En términos de Carl Jung: “una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto ‘inconsciente’ más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón” (Jung [1964] 1966, 20).

De esta manera, la definición de símbolo que toma esta tesis se alinea con la propuesta de Kant de que la idea estética es una representación de la imaginación que no puede ser determinada o expresada por ningún concepto.

Paul Ricoeur propone que allí donde hay símbolo habrá interpretación. A diferencia de autores como Cassirer, que “llaman simbólica a toda aprehensión de la realidad por

medios de signos”, o autores que reducen la noción de símbolo a la de analogía, Ricoeur entiende a los símbolos como “expresiones multívocas” (Ricoeur [1969] 2003, 17). En sus propias palabras: “llamo símbolo a toda estructura de significación donde un sentido directo, primario y literal designa por añadidura otro sentido indirecto, secundario y figurado, que sólo puede ser aprehendido a través del primero” (Ricoeur [1969] 2003, 17). Así, la interpretación sería “el trabajo del pensamiento que consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, en desplegar los niveles de significación implicados en la significación literal” (Ricoeur [1969] 2003, 17).

La interpretación y lo simbólico irán entonces de la mano: “Símbolo e interpretación se convierten en conceptos correlativos. Hay interpretación allí donde hay sentido múltiple, y es en la interpretación donde la pluralidad de sentidos se pone de manifiesto” (Ricoeur [1969] 2003, 17). No existe, para Ricoeur, “símbolo que no suscite una comprensión por medio de una interpretación” (Ricoeur [1969] 2003, 269, 270). Es decir, todo símbolo promueve una interpretación. Algo similar propone cuando afirma que “el símbolo da que pensar, apela a una interpretación, precisamente porque dice más de lo que dice y nunca termina de dar qué decir” (Ricoeur [1969] 2003, 32). Si todo símbolo requiere una interpretación y se entiende que todo arte es símbolo, entonces todo arte requiere una interpretación.

La relación entre arte y símbolo ha sido ampliamente estudiada. Benedetto Croce escribe: “claro está que arte es símbolo, que todo el arte es símbolo y que está henchido de significación” (Croce [1913] 1985, 32). Hans-Georg Gadamer también asocia arte y símbolo y sostiene que la experiencia de lo simbólico se relaciona con nuestra búsqueda por completar –con un fragmento siempre buscado– nuestro propio fragmento vital. Según él, a partir de un encuentro con el arte, uno puede experimentar “la totalidad del mundo experimentable y de la posición ontológica del hombre en el mundo, y también, precisamente, su finitud frente a la trascendencia” (Gadamer [1977] 1991, 86). Esto no quiere decir que alguna vez podamos comprender el sentido total de una obra de arte.

Gadamer toma de Goethe y de Schiller la definición de lo simbólico. Para ellos, lo simbólico no solo remite al significado, sino que lo representa, lo hace estar presente. De aquí deriva que “la obra de arte no sólo se remite a algo, sino que en ella está propiamente

aquello a lo que se remite. Con otras palabras: la obra de arte significa un crecimiento en el ser” (Gadamer [1977] 1991, 91). El arte se nos presenta solo mediante el sentido del símbolo y lo simbólico –que se resiste a ser comprendido de manera clara a través de conceptos.

En una línea similar, Umberto Eco propone la noción de modo simbólico:

“existen realmente experiencias semióticas intraducibles, en las que la expresión es correlacionada (...) con una *nebulosa de contenido*²⁷, es decir, con una serie de propiedades referidas a campos diferentes y difícilmente estructurables por una enciclopedia cultural específica; cada uno puede reaccionar ante la expresión asignándole las propiedades que le parezcan más adecuadas, sin que ninguna regla semántica esté en condiciones de prescribir las modalidades de la interpretación correcta” (Eco [1984] 1990, 257).

Eco considera que ésta es la noción de lo simbólico en las obras de arte a la que se refería la “estética romántica”. En palabras de Tzvetan Todorov, para los “románticos” el arte “expresa algo que no puede decirse de ninguna otra manera” (Todorov [1977] 1981, 267). El lenguaje tradicional es incapaz de traducir aquello expresado por el arte. Esto conlleva al surgimiento de una infinidad de interpretaciones. El arte es, así, el sitio de lo inagotable.

Lo simbólico es también esencial para la noción de imaginarios de Cornelius Castoriadis: en su teoría, lo imaginario precisa de lo simbólico para existir (Castoriadis [1983] 2010, 204). Castoriadis sugiere que tanto el imaginario colectivo como la imaginación radical de cada individuo configuran un poder de creación ontológica. El mundo real está definido y organizado a partir de un magma de “significaciones

²⁷ Cursiva del autor.

imaginarias sociales” que no encuentran respuestas ni en la lógica ni en la realidad (Castoriadis 1993, 11). Una vez creadas, estas significaciones imaginarias sociales pueden solidificarse o cristalizarse, constituyendo lo que Castoriadis denomina el imaginario social instituido (Castoriadis [1996] 2006). De esta manera, el autor propone que en toda sociedad humana existe una dialéctica entre lo instituido y lo imaginario: “lo histórico-social es imaginario radical, (...) originación incesante de la alteridad”, que al estabilizarse se vuelve institución. Realiza, así, una distinción entre un “imaginario instituido” y un imaginario alternativo (Sabugo 2013b; 2013a).

En este contexto, el arte, al corresponderse problemáticamente con las modalidades instituidas de las actuaciones (Schutz 1964) y de las representaciones verbales e icónicas, tiende a ubicarse entre los “imaginarios alternativos”. En la creación, lo esencial no es el descubrimiento sino la activa constitución de lo nuevo. El arte, asegura Castoriadis, “no descubre, constituye, y la relación de lo que constituye con lo real no es una relación de verificación” (Castoriadis [1983] 2010, 215). Al establecer nuevas relaciones entre significantes y significados –y por ende nuevas formaciones simbólicas– la creación artística supone una continua evocación a lo “indeterminado” (Lázzaro 2011).

Siguiendo con la idea del significado indeterminado e inagotable de los símbolos –y entonces, del arte– Arthur Schopenhauer sostiene que la visión artística es privada: solo puede ser conocida y cognoscible por quien la tiene (White [1973] 2010): “El arte reproduce las ideas eternas captadas en la pura contemplación, lo esencial y permanente de todos los fenómenos del mundo” (Schopenhauer [1818] 2003, 218) y a diferencia de la ciencia, que no puede llegar a la esencia íntima del mundo, es decir, ir más allá de la representación, el arte siempre alcanza su fin:

“Pues arranca el objeto de su contemplación fuera de la corriente del curso mundano y lo tiene aislado ante sí: y ese objeto individual, que era una parte diminuta de aquella corriente, se convierte en un representante del todo, en un equivalente de los infinitos que hay en el espacio y el tiempo: por eso se queda en ese ser individual:

la rueda del tiempo se para: las relaciones desaparecen: solo lo esencial, la idea, es su objeto” (Schopenhauer [1818] 2003, 239).

Así, el arte nos permite considerar las cosas prescindiendo de la razón. Para Schopenhauer el mundo que rodea a todo ser viviente no existe más que como representación, es decir, sólo en relación con el representante; en otras palabras, “el mundo es mi representación” (Schopenhauer [1818] 2003, 51).

Ahora bien, la relación entre razón y arte se expresa también en las ideas de diversos teóricos en cuanto a la oposición entre el arte y lo científico. Al respecto, Georg Wilhelm Friedrich Hegel escribe:

“si bien el arte bello en general invita a reflexiones filosóficas, no sería sin embargo un objeto *apropiado* para un examen propiamente *hablando* científico. Pues la belleza artística se les representa al *sentido*, al sentimiento, a la intuición, a la imaginación, tiene un campo diferente al del pensamiento, y la aprehensión de su actividad y de sus productos requiere un órgano distinto al del pensamiento científico. Más aún, de lo que precisamente gozamos en la belleza artística es de la *libertad* de la producción y las configuraciones. Tanto en la creación como en la contemplación de sus imágenes, parece como si nos sustrajésemos a todas las cadenas de la regla y de lo regulado; frente al rigor de lo conforme a la ley y de la oscura interioridad del pensamiento, en las figuras del arte buscamos sosiego y animación, jovial, vigorosa realidad efectiva frente al sombrío reino de las ideas” (Hegel [1835] 2018, 10).

No es posible, entonces, pensar en las producciones artísticas en base a fórmulas universales. Por el contrario, la fantasía libre es la fuente del arte y la creación puede ser inagotable. Así, es imposible traer por completo a los productos de la fantasía ante el pensamiento para que sean juzgados y simplemente insertos en fórmulas.

Siguiendo esta línea de contraposición entre arte y ciencia, Croce propone que poesía y clasificación son tan distintos como fuego y agua: “el espíritu matemático y el espíritu científico son los enemigos declarados del espíritu poético” (Croce [1938] 1985, 25). Y Ricoeur expone tres “deficiencias” del símbolo frente al ideal de “cientificidad” de la reflexión. Primero, el símbolo no es transparente, sino que permanece opaco “puesto que se da por medio de una analogía, sobre la base de un significado literal, que a la vez le confiere raíces concretas y un peso material, una opacidad” (Ricoeur [1969] 2003, 289). Asegura que “los signos simbólicos son opacos porque el sentido primero, literal, patente, apunta analógicamente a un sentido segundo que no se da más que en él” (Ricoeur [1969] 2003, 263). La opacidad a la que refiere es justamente la profundidad misma del símbolo que, a la vez, es inagotable. En el símbolo, no es factible objetivar la relación entre ambos sentidos. Segundo, el símbolo depende de la diversidad de lenguas y culturas. Por ende, es contingente. Y por último, los símbolos dan que pensar a través de una interpretación problemática: “el desciframiento de los enigmas no es una ciencia, ni en el sentido platónico, ni en el sentido hegeliano, ni en el sentido moderno de la palabra éstas” (Ricoeur [1969] 2003, 289).

En síntesis, todas estas ideas y definiciones pueden condensarse en una consideración general: no existe una correlación directa entre el arte y las palabras. No es posible condensar, mediante un concepto, los pensamientos que una obra de arte o, en particular, de arquitectura, puede suscitar en nosotros. Este punto resulta esencial para la hipótesis de trabajo propuesta por esta tesis ya que explicaría muchas de las problemáticas derivadas del uso de los estilos en la disciplina, siendo que los mismos, en definitiva, buscan encerrar a las obras dentro de conceptos determinados.

No obstante, es preciso considerar de qué manera lo social afecta nuestro modo de interpretar una obra artística. Pierre Bourdieu plantea que si bien no existe en el arte una determinación concreta de lo correcto, lo que se toma como inequívoco es aquello

establecido por el entorno social; la apreciación de una obra depende de la intención del espectador, ligada a ciertas normas convencionales en una determinada situación histórica (Bourdieu [1969] 2014, 65, 66).

El autor se pregunta qué hace al artista, cómo es posible que se consideren a algunos artistas como poseedores de poderes “cuasi-divinos”. Y llega a la conclusión de que en definitiva, lo que da valor a una obra es “la rareza del productor manifestada por la *firma*, equivalente a la etiqueta, es decir, la creencia colectiva en el valor del productor y su producto” (Bourdieu [1966] 2003, 6). Y en esto intervienen todos los agentes que integran el campo intelectual: “el ‘sujeto’ de la producción artística y su producto no es el artista, sino el conjunto de agentes que tienen que ver con el arte, que están interesados por el arte, que tienen interés en el arte y en la existencia del arte, que viven del arte y para el arte, productores de obras consideradas artísticas” (Bourdieu [1984b] 2002, 6).

En este sentido, la clasificación según estilos ha de ser comprendida en el marco de un determinado campo intelectual, entendiendo a éste como un sistema de fuerzas que al surgir se oponen y se agregan confiriéndole una cierta estructura dependiendo del momento. El campo intelectual tiene una relativa autonomía y está regido por sus propias leyes (Bourdieu [1966] 2003). Para esta investigación, las instituciones de la disciplina, más precisamente de la historiografía de la arquitectura, estarían funcionando como los campos intelectuales dentro de los cuales analizar el uso de los estilos como clasificación. Y textos como los que se analizarán en la tercera parte de este trabajo, pueden ser entendidos como herramientas para obtener poder dentro del campo intelectual. En términos de Bourdieu, “la historia del campo es la historia de la lucha por el monopolio de la imposición de las categorías de percepción y de valoración legítimas” (Bourdieu [1992] 1995, 237).

Capítulo 5: La imaginación histórica/Historia como conjunto de representaciones

Si la historia es un conjunto de representaciones sobre lo que sucedió en el pasado, las clasificaciones son una herramienta para ordenar dichas representaciones. En esta tesis en particular, la clasificación se da por medio de los estilos arquitectónicos. Siguiendo esta idea, el presente capítulo tiene como objetivo consolidar el marco teórico que da sustento a la idea de imaginación histórica o historia como representación.

Hayden White considera que no existe una sola visión posible respecto de cualquier objeto de estudio, sino varias²⁸. Y cada una de esas visiones requiere un determinado modo de representación:

“no deberíamos ingenuamente esperar que dichos sobre una determinada época o conjunto de eventos en el pasado ‘correspondan’ a algún cuerpo de ‘hechos crudos’ preexistente. Porque deberíamos reconocer que lo que constituye los hechos en sí mismos es el problema que el historiador, como el artista, ha intentado resolver en la elección de la metáfora mediante la cual ordena su mundo, pasado, presente y futuro” (White 1966, 131).

En su libro *Metahistoria*, estudia “la imaginación histórica” a partir del análisis formalista de la obra histórica, analizándola como “una estructura verbal en forma de discurso de prosa narrativa que dice ser un modelo, o imagen, de estructuras y procesos pasados con el fin de *explicar lo que fueron representándolos*”²⁹ (White [1973] 2010,

²⁸ En un artículo de 1966, White refiere a una serie de críticas que venía recibiendo la disciplina histórica y a la idea de que la misma podía pensarse como estando entre medio del arte y de la ciencia. Allí, explica que en verdad las críticas eran consecuencia de las nociones de ciencia y de arte con las cuales trabajaba la historia: cuando los historiadores aseguraban que la historia era una combinación entre ciencia y arte, en general se referían a las ciencias sociales de fines del siglo XIX y al arte de mitad de siglo XIX. El problema no era que los historiadores estudiaban el pasado, el problema era que trabajaban con concepciones de arte y ciencia relacionadas con la anticuada idea de objetividad. White observa que muchos historiadores seguían tratando a sus hechos como si fueran datos y no reconocían, a diferencia de muchos científicos, que en la historia no se trata de *encontrar* sino de *construir* a partir de las preguntas que el investigador se hace sobre el fenómeno a estudiar (White 1966).

²⁹ Cursiva del autor.

14). Para White, “la historiografía es –o ha sido tradicionalmente pensada para ser– una empresa de *representación* por excelencia, de la cual la narración fue el principal instrumento *discursivo*” (White 2010c, 55). Si bien se suele pensar que la mentira es el gran enemigo de la historia, el autor plantea que en verdad existen dos enemigos aún más peligrosos, la retórica y la ficción: “la retórica porque (...) busca seducir donde no puede convencer por medio de la evidencia y la argumentación; y la ficción porque (...) presenta cosas imaginarias como si fueran reales y sustituye la ilusión por la verdad” (White 2010a, 203).

Arthur Schopenhauer también apunta a la cuestión de la historia como representación al compararla con la poesía. Explica que la historia da a conocer a *los* hombres más que *al* hombre mientras que la poesía permite mirar hacia el interior del hombre. Y si es posible llegar a la esencia de la humanidad en la historia, esto es porque el historiador la ha captado “con ojos artísticos o poéticos”, es decir que ha captado “la idea y no el fenómeno, la esencia interior y no las relaciones” (Schopenhauer [1818] 2003, 300). Y continúa: “la propia experiencia es condición indispensable para la comprensión de la poesía como de la historia: pues ella, es como el diccionario del lenguaje que ambas hablan.

Pero la historia es a la poesía lo que la pintura retratista es a la histórica: aquella ofrece la verdad en lo individual, está en lo universal” (Schopenhauer [1818] 2003, 300). Schopenhauer aclara que el historiador jamás cuenta con todos los datos, no es posible que haya visto y esté al tanto de todo. Es por ello que considera que hay, en toda historia, más de “falso” que de “verdadero”. Si bien en rigor Schopenhauer considera que la historia no es una ciencia sino más bien un saber, la incorpora a su postura respecto de las ciencias en general. Y asegura que las ciencias nunca llegan a la “esencia íntima del mundo” porque nunca pueden ir “más allá de la representación” (Schopenhauer [1818] 2003, 77).

Roland Barthes se pregunta por la diferencia entre historia y narración imaginaria en los siguientes términos:

“la narración de acontecimientos pasados, que en nuestra cultura, desde los Griegos, está sometida generalmente a la sanción de la «ciencia» histórica, situada bajo la imperiosa garantía de la «realidad», justificada por principios de exposición «racional», esa narración ¿difiere realmente, por algún rasgo específico, por alguna indudable pertinencia, de la narración imaginaria, tal como la podemos encontrar en la epopeya, la novela, el drama?” (Barthes [1984] 1994, 163, 164).

Para Barthes, nuestro discurso histórico siempre busca “llenar de sentido” la historia. Esto quiere decir que el historiador va relacionando una serie de hechos y significantes, organizándolos con el fin de darles un sentido e ir llenando el vacío de la serie. Entonces, el discurso histórico es principalmente “elaboración ideológica” o imaginario – entendiendo por imaginario al “lenguaje gracias al cual el enunciante de un discurso (entidad puramente lingüística) «rellena» el sujeto de la enunciación (entidad psicológica o ideológica)” (Barthes [1984] 1994, 174). Es por esto que la noción de “hecho” histórico siempre resultó polémica.

Ya Nietzsche, explica Barthes, consideraba que no existen hechos en sí: para que exista un hecho debe haber primero un sentido. La relación entre discurso histórico y realidad no es, en su visión, como se la suele pensar: no hay concordancia allí, lo único que hace el discurso histórico es significar la realidad. Y la aserción de que “esto sucedió”, repetida una y otra vez en este proceso es únicamente “la cara del significado de toda la narración histórica” (Barthes [1984] 1994, 176). La noción del “sucedió” resulta sumamente prestigiosa y se relaciona con nuestra necesidad de creer que los hechos que se narran realmente ocurrieron. En el siglo XIX, cuando la historia intentaba constituirse como género, explica Barthes, comenzó a pensarse que la mejor prueba de que un hecho sucedió fue la relación “pura y simple” de los hechos, instituyéndose “la narración como significante privilegiado de la realidad” (Barthes [1984] 1994, 176). Esto terminó de cerrar lo que llama un círculo paradójico: “la estructura narrativa, elaborada

en el crisol de las ficciones (por medio de los mitos y las primeras epopeyas), se convierte en signo y, a la vez, prueba de la realidad” (Barthes [1984] 1994, 177).

Umberto Eco también se refiere a la relación entre ficción y realidad y se pregunta, al estar la actividad narrativa tan vinculada a nuestra vida diaria, si acaso los seres humanos no interpretamos la vida como ficción. A fin de cuentas, asegura, en los mundos narrativos es esencial el principio de confianza pero en el mundo real resulta tan imprescindible el principio de verdad como el de confianza: “pienso que nosotros leemos novelas porque nos dan la sensación confortable de vivir en un mundo donde la noción de verdad no puede ponerse en discusión, mientras el mundo real parece ser un lugar mucho más insidioso” (Eco 1996, 100). Explica que cuando nos cuentan que ha sucedido algo nos ubicamos en una posición de alerta de manera instintiva ya que creemos necesario juzgar si lo que nos dicen es verdadero o falso. En cambio, cuando sabemos que se trata de una ficción nosotros mismos colaboramos con la creación del universo narrativo. Si bien diferencia entre una narrativa natural –cuando se cuentan acontecimientos que realmente sucedieron, que quien cuenta cree que sucedieron o quiere hacer creer al receptor que sucedieron– y una artificial –cuando se finge o presume decir la verdad pero dentro de un “universo de discurso ficcional”– Eco aclara que en general, “todos los esfuerzos para determinar diferencias estructurales entre narrativa natural y artificial suelen poder ser falseados” (Eco 1996, 135).

Hasta aquí, todos los autores proponen que historia y representación van de la mano: ya sea porque conciben a la obra histórica como un discurso con una determinada estructura formal, o porque entienden que la misma nunca llega a captar la esencia del mundo y por ende siempre resulta una simulación en la cual hay más falsos que verdaderos, o bien porque consideran que en el discurso histórico siempre hay una búsqueda por llenar de sentido a los acontecimientos.

Paul Ricoeur, por su parte, matiza un poco la idea de historia y narración y propone que el vínculo entre la historiografía y la competencia narrativa debe ser “indirecto”. Si bien la historia “no puede romper su vínculo con la narración sin perder su carácter histórico” tampoco puede este vínculo ser tan directo como para que “la historia pueda

considerarse como una especie del género denominado *story*³⁰ (Ricoeur [1985] 2004, 1:293). El autor explica, a su vez, que el historiador “no es un simple narrador” ya que propone argumentos por los cuales toma en cuenta un factor y no otro a la hora de explicar la causa de una serie de acontecimientos. Un poeta, por el contrario, también sustenta su trama en un “esqueleto causal”, pero a diferencia del historiador dicho esqueleto “no es objeto de una argumentación” (Ricoeur [1985] 2004, 1:305). En resumen: “Uno produce, el otro argumenta. Y argumenta porque sabe que se puede explicar de otro modo” (Ricoeur [1985] 2004, 1:306). Así y todo, para él la historia es uno de los dos “grandes modos narrativos”.

De este modo, Ricoeur aclara que la historia es escritura y con el fin de recalcar la dependencia de la historia a su soporte material, toma el concepto de “representación escrituraria” propuesto por Michel de Certeau. Más aún, señalando “la agregación de signos de literariedad a los criterios de cientificidad”, habla de una “representación literaria” (Ricoeur [2000] 2004, 307). Así la historia pertenece al dominio de la literatura. El autor explica que elige el término representación por diversos motivos. Uno de ellos tiene que ver con la relación entre historia y memoria:

“La fenomenología de la memoria ha descrito siempre el fenómeno mnemónico en términos de representación, siguiendo a Platón y Aristóteles, ya que el recuerdo se presenta como la imagen de lo que antes se vio, oyó, experimentó, aprendió, adquirió; y es en términos de representación como puede formularse el objetivo de la memoria en cuanto ella se dice del pasado” (Ricoeur [2000] 2004, 308).

A la representación mnemónica, le sigue la explicación histórica. Ricoeur propone el término “representancia” para referirse a la capacidad del discurso histórico de

³⁰ Ricoeur explica que existe una diferencia entre los conceptos de “story” y “history”. “Story” se referiría a la “historia narrada” mientras que “history” estaría más relacionado con la “historiografía”. En español, muchas veces se utiliza la palabra historia para referirse a ambos conceptos.

representar el pasado en relación con su intencionalidad. Pero en esto no solo resulta relevante la intencionalidad del saber histórico sino también la resistencia que existe al reconocimiento de este objetivo intencional: “así, la representación en cuanto narración no se dirige simplemente hacia las cosas acaecidas; la forma narrativa como tal interpone su complejidad y su capacidad propias en lo que a mí me gusta llamar pulsión referencial del relato histórico” (Ricoeur [2000] 2004, 310, 311).

Roger Chartier coincide con Paul Ricoeur en que la historia en todas sus formas pertenece al campo de lo narrativo. En los escritos históricos se presentan discursos relacionados con la causalidad, las características de los sujetos, la construcción de un tiempo: “la historia es siempre relato, aun cuando pretende evacuar lo narrativo y su modo de comprensión siga siendo tributario de los procedimientos y operaciones que aseguran la intriga de las acciones representadas” (Chartier 1992, 74). La comprensión histórica se construye, según él, en y por el relato. Siendo esto así, se pueden identificar en la historia distintos tipos de escritura narrativa.

Ahora bien, Chartier explica que todas las formas de conocimiento histórico se adhirieron a la idea de que la historia mantiene una cierta relación con la verdad, que el relato histórico busca reconstituir una realidad que está por fuera. Esto sería, justamente, lo que diferencia historia de ficción o fábula. Sin embargo, propone dos razones por las cuáles esta diferenciación parece poco segura: 1- repensar la escritura histórica como dentro del campo de lo narrativo hizo que la línea que la separaba del relato de ficción se borre casi por completo, “poniendo en marcha las mismas categorías narrativas y las mismas figuras retóricas que los textos imaginarios” (Chartier 1992, 76); 2- hoy en día resulta difícil problematizar el concepto mismo de “realidad” al aplicarlo al pasado.

El uso del concepto de representación en relación con la historia ha sido muy criticado, revela Chartier. En general, las críticas se relacionan con dos cuestiones. Primero, la noción de representación “alejaría la historia de las realidades objetivas que constituyen el pasado, privilegiando el estudio de las ilusiones, los sueños y las fantasías” (Chartier 2013, 49). Segundo, y más complejo aún, el uso de tal noción “debilitaría el estatuto de su conocimiento en favor de una fábula sobre las fábulas o de la perpetuación acrítica de los mitos contruidos por los propios actores históricos” (Chartier 2013, 49). Sin

embargo, Chartier no coincide en absoluto con esto. Por el contrario, gracias al concepto de representación podemos percibir de manera rigurosa de qué manera se van constituyendo las divisiones y jerarquías sociales. Por otro lado, considera que “aceptar que, en sí mismo, el discurso histórico es y no puede ser más que una representación del pasado no supone destruir su cientificidad, sino más bien fundarla”. En definitiva, “las representaciones que fundan las percepciones y los juicios que gobiernan las formas de decir y de hacer son tan «reales» como los procesos, los comportamientos y los conflictos que tenemos por «concretos»” (Chartier 2013, 49).

En este sentido, Chartier refiere a Foucault quien asegura que es necesario desmitificar la idea de “lo real” como una totalidad que ha de ser reconstruida: “no existe «lo» real al que se podría acceder siempre y cuando se hablara de todo o de ciertas cosas más «reales» que las demás, y que se nos escaparían, en aras de abstracciones inconsistentes, si nos limitamos a hacer aparecer otros elementos y otras relaciones” (Foucault y Leonard [1980] 1982, 46).

En definitiva, lo que proponen estos autores es que toda historia es una narración y que esto no necesariamente ha de ir en detrimento de lo que tradicionalmente se considera el conocimiento de la “realidad”. Por el contrario, aceptar la idea de historia como representación permitiría lograr una perspectiva más científicista de la misma.

Siguiendo con la idea de lo real, David Lowenthal da cuenta de las ideas de White y afirma que todas las historias son parcialmente inventadas y que cualquier relato histórico necesariamente distorsiona (Lowenthal [1985] 2015). Y escribe, sobre las novelas históricas y la relación con el relato histórico: “los novelistas comúnmente superan a los historiadores en lograr que los lectores sean conscientes del pasado. El pasado ficcional tiene otra ventaja más: como es artificioso, *debe*³¹ tener sentido. Por el contrario, la historia debe, en parte, desconcertar” (Lowenthal [1985] 2015, 367). El autor cita a Eco, quien explica que en la ficción los mensajes secretos pueden ser descifrados. De esta manera, “paradójicamente, es solo en la ficción narrativa que podemos estar absolutamente seguros de algo” (Lowenthal [1985] 2015, 367).

³¹ Cursiva del autor

Lowenthal se pregunta –junto con Eco– si acaso en la historia propiamente dicha no hay un mensaje y en tal caso, si dicho mensaje tiene sentido. Así, asegura que tanto los historiadores que se autoproclaman fieles al pasado como los escritores de ficción que dicen liberarse de la realidad están equivocados: “la diferencia entre historia y ficción es mas bien de propósitos que de contenidos” (Lowenthal [1985] 2015, 374). Además, Lowenthal analiza qué sucede cuando se piensa al pasado histórico en términos de narraciones, secuencias, fechas y cronologías y entre muchas otras conclusiones, escribe sobre las categorías: “como aquellos constructos sintéticos como ‘La Edad Media’ o ‘la Depresión’, los estereotipos temporales endurecen y cosifican el pensamiento sobre el pasado” (Lowenthal [1985] 2015, 354). De esta manera, el autor da cuenta de cómo las categorías pueden funcionar como una herramienta que se utiliza para ordenar nuestras representaciones sobre el pasado pero que termina, de alguna manera, solidificándolo.

En este sentido, Reinhart Koselleck explora la importancia de los conceptos y se remite a Kant al afirmar que no hay experiencias sin conceptos así como tampoco hay conceptos sin experiencias (Koselleck 2004). Pero a su vez, los conceptos no son estáticos, sino que en la relación entre experiencia y concepto se producen cambios: “desde el momento en que pasamos de esta disposición genérica de los seres humanos al contenido concreto de los conceptos, a las experiencias reales que, al adaptarse los conceptos a las circunstancias, aquéllos son capaces de producir, nos encontramos inmediatamente con el problema del cambio” (Koselleck 2004, 29).

Ahora bien, Koselleck considera que el lenguaje tiene siempre dos caras. Por un lado, recibe y registra todo aquello que sucede fuera de sí; pero por el otro, tiene una función activa que implica asimilar todos aquellos contenidos extra-lingüísticos. En otras palabras, “cualquier cosa extra-lingüística que haya de experimentarse, conocerse y comprenderse debe ser previamente conceptualizada” (Koselleck 2004, 30). Esto significa que el lenguaje no solo recibe la información, sino que también afecta al modo en que percibimos y conocemos las cosas. Y significa, también, que todo concepto tiene una historia.

De aquí que, para Koselleck, existe una tensión entre “las circunstancias históricas” y su “registro lingüístico”. Es por esta razón que toda historia, junto a sus conceptos guía,

ha de ser continuamente reescrita. No se trata de ser relativistas, sino de comprender que las diversas experiencias históricas y los diversos conceptos se van desafiando mutuamente, lo que lleva a tener que repensarlos una y otra vez.

Koselleck explica que existen varios enfoques respecto de cómo abordar las transformaciones en la historia. Pero diferencia entre dos aproximaciones opuestas: la materialista –para la cual el lenguaje sirve sólo como instrumento, y no tiene ninguna significación en sí mismo–; y la idealista –en la cual todos los textos son interpretados “como formas de expresión del espíritu humano” (Koselleck 2004, 41). El autor cita a White para explicar que según esta última visión, toda la historia estaría necesariamente ligada a sus representaciones historiográficas. Sin embargo, considera que el lenguaje se encuentra presente en ambas y que ninguna logra resolver la diferencia existente entre la realidad histórica y su forma lingüística.

Según Koselleck, es fácil que las ideologías se infiltren en el interior de las “representaciones históricas” “puesto que en el plano teórico cada cual reconoce sin cortapisa alguna esa supuesta totalidad en su particular área de investigación” (Koselleck 2004, 45). Lo importante, entonces, es construir barreras metodológicas que permitan diferenciar entre lenguaje y acontecimiento.

Lo que aquí propone Koselleck permite pensar dos cuestiones respecto de los estilos en la historiografía de la arquitectura. Por un lado, que los conceptos relacionados con la historia no deberían permanecer estáticos con el paso del tiempo, sino que deberían repensarse una y otra vez. Como se podrá ver en la tercera parte de esta investigación, esto está lejos de suceder con las categorías estilísticas, las cuales funcionan como cajas inmutables para la disciplina. Y por el otro lado, que los estilos terminan favoreciendo la infiltración de ciertas ideologías en las representaciones históricas. Resulta imprescindible, entonces, pensar en cómo podría esto prevenirse metodológicamente.

Capítulo 6: Las clasificaciones como herramienta de poder

Como se ha mencionado en el Capítulo 1, Geoffrey Bowker y Susan Leigh Star proponen que las clasificaciones son poderosas y que una vez establecidas dentro de un sistema, se vuelven relativamente invisibles sin perder su poder (Bowker y Star 1999). En otras palabras, comprendemos el mundo a partir de clasificaciones que la mayoría de las veces, ni percibimos.

Pero además de afectar nuestro modo de comprender el mundo de modo silencioso, las clasificaciones pueden condicionar nuestro modo de actuar y nuestro modo de comprendernos como seres humanos. Ian Hacking se pregunta cómo las nuevas formas de clasificar abren o cierran posibilidades para la acción humana. Y propone la noción de “nominalismo dinámico”, la cual sostiene que en ciertos casos “nuestras clasificaciones y nuestras clases conspiran para emerger mano a mano”, alentándose mutuamente (Hacking [1986] 2002, 106). Para Hacking, es posible pensar que distintos actos humanos y mismo seres humanos son creados en paralelo con la creación del modo en que los nombramos.

En *Vigilar y Castigar*, Foucault explica que la disciplina busca distribuir a los individuos en el espacio, para lo cual se vale de diversas técnicas. Una de ellas tiene que ver con el sistema de interacción entre los cuerpos: la disciplina individualiza los cuerpos, distribuyéndolos y haciéndolos circular en un sistema de relaciones. Crea así lo que Foucault denomina “cuadros vivos”. Los cuadros “transforman las multitudes confusas, inútiles o peligrosas, en multiplicidades ordenadas” (Foucault [1975] 2014, 172). Durante el siglo XVIII la constitución de estos cuadros ha sido central para la tecnología científica, política y económica: funcionaban en paralelo como “técnica de poder’ y “procedimiento de saber”. En otras palabras, organizar lo múltiple, contar con un instrumento que permitiera recorrerlo y ordenarlo, permitía, a su vez, dominarlo. Sin embargo, Foucault aclara que los cuadros no funcionaban de la misma manera en todos los registros. Mientras que a la economía el cuadro le permitía medir cantidades y analizar movimientos, como taxonomía permitía “caracterizar (y por consiguiente, reducir las singularidades individuales) y constituir clases (por lo tanto, excluir las consideraciones de número)” (Foucault [1975] 2014, 172).

Siguiendo esta idea, resulta interesante pensar cómo podría aplicarse la noción de cuadros a la historia de la arquitectura. A simple vista, los estilos como parámetros de ordenamiento podrían estar conformando el instrumento que nos permite recorrer nuestro conocimiento sobre la arquitectura. Ahora bien, ¿qué nos estarían permitiendo dominar? En principio, podríamos pensar que un primer objetivo del uso de la clasificación según estilos en la historiografía de la arquitectura es “estabilizar” el conocimiento, ordenarlo. Sin embargo, esta teoría puede ser llevada más hacia el extremo. El uso de los estilos podría pensarse en relación a fines ideológicos que atañen a la lucha por el poder en el seno del campo intelectual.

En este sentido, Pierre Bourdieu propone que la relación entre un autor y su obra variará de acuerdo con la posición que ocupe el creador dentro del campo intelectual. Dentro de un determinado campo, explica, es posible diferenciar a los dominantes de los recién llegados. Los dominantes son aquellos que cuentan con más capital específico y se opondrán a los recién llegados, quienes no poseen mucho capital específico. Así, los dominantes usarán estrategias de conservación con el fin de sacar provecho del capital específico que han ido obteniendo a lo largo del tiempo; y los recién llegados buscarán alterar el orden del campo por medio de estrategias de subversión. Y, “en contra de las estrategias de subversión de la vanguardia, los poseedores de la legitimidad, es decir, los que ocupan la posición dominante, utilizarán siempre el discurso vago y grandilocuente del inefable ‘cae por su propio peso’” (Bourdieu [1984a] 2002, 218). Aquí entra en juego la pregunta respecto de qué rol juega la continua reivindicación, por parte de la historia, de los grandes estilos del pasado, y de qué manera sirven a las estrategias de conservación de quienes dominan el campo de la historia de la arquitectura.

De hecho, Bourdieu mismo asegura que “la historia del campo es la historia de la lucha por el monopolio de la imposición de las categorías de percepción y de valoración legítimas” (Bourdieu [1992] 1995, 237). Y en verdad, considera que esto no es suficiente. Lo que hace a la historia del campo es la lucha en sí.

Como explica en “Sobre el poder simbólico”,

“Las diferentes clases y fracciones de clase están comprometidas en una lucha propiamente simbólica para imponer la definición del mundo social más conforme a sus intereses, el campo de las tomas de posición ideológicas que reproduce, bajo una forma transfigurada, el campo de las posiciones sociales. Pueden plantear esta lucha ya sea directamente, en los conflictos simbólicos de la vida cotidiana, ya sea por procuración, a través de la lucha que libran los especialistas de la producción simbólica (productores de tiempo completo) y tienen por apuesta el monopolio de la violencia simbólica legítima (cf. Weber), es decir, del poder de imponer (ciertamente de inculcar) instrumentos de conocimiento y de expresión (taxonomías) arbitrarias (pero ignoradas como tales) de la realidad social” (Bourdieu [1999] 2000, 3)

Entonces, estas luchas tienen como objetivo imponer ciertas formas de ver la realidad a través de taxonomías arbitrarias. Y este es otro de los grandes problemas en el caso de la clasificación en la arquitectura y el arte en general: si bien al reflexionar sobre los estilos es muy clara la arbitrariedad de las categorizaciones, siguiendo a Bourdieu, dentro de la disciplina se suele ignorar esta cuestión. Se toman a los estilos como categorías cerradas, científicas.

Tal como se ha analizado previamente, las categorías no son naturales, sino que son socialmente instituidas. Cornelius Castoriadis analiza la teoría de conjuntos de Cantor y la relaciona con el *legein*, al cual define como “distinguir-elegir-poner-reunir-contar-decir” (Castoriadis [1983] 2010, 354). El *legein*, asegura, es imprescindible en la existencia misma de “la sociedad como hacer/representar colectivo anónimo”. Sin embargo, entiende que los conjuntos existentes en las diversas sociedades no vienen dados, no son evidentes. Por el contrario, es necesario pensar cómo y porque una sociedad distingue, elige, pone, reúne, cuenta y dice en ciertos términos y no en otros: “uno queda íntegra e ingenuamente preso no sólo de la lógica de conjuntos, sino también

del contenido material específico de ésta, socialmente instituido” (Castoriadis [1983] 2010, 362). En otras palabras, la lógica identitaria que ordena al mundo en conjuntos también se encuentra instituida por la sociedad. A fin de cuentas, “el *legein* es creación social, institución primordial e instrumental de toda institución” (Castoriadis [1983] 2010, 377). De esta manera, parece necesario repensar los vínculos entre conjuntos, instituciones y poder.

En cuanto a los estilos en particular, Svetlana Alpers considera que los mismos tienen influencia en el mercado del arte. Es decir, el valor de una obra puede variar de acuerdo al estilo que se le asigna. De hecho, el mercado del arte impulsa la clasificación estilística: “Muchas veces el valor de un objeto depende de que se le asigne una identidad estilística. Esto claramente implica tratar al estilo como un atributo individual. Es un gran problema en la clasificación que se le asigna, esencialmente, a un grupo de especialistas en el campo conocidos como expertos” (Alpers [1979] 1987, 139). Si el valor de las obras se encuentra de alguna manera ligado a los estilos, la imposición de categorías resultará esencial para el mercado artístico.

En línea con estas ideas, la autora de esta tesis ha analizado, en un texto publicado en 2017, de qué manera el estilo puede funcionar como un modo de legitimación. En el mismo, se estudia cómo ha sido utilizado el término “estilo” por tres figuras diversas de la arquitectura a lo largo del tiempo: Gottfried Semper, Le Corbusier y Patrik Schumacher. El estudio da como resultado que los tres autores estudiados “tratan, ya sea explícitamente o no, de redefinir el concepto de estilo con el fin de representar una cierta agencia y generar un consenso” (Zimmerman 2017, 184). Para Semper, la redefinición de la idea de estilo tenía que ver con una búsqueda por superar una crisis artística. Para Le Corbusier, con “su negación como multiplicidad y su fortalecimiento como algo homogéneo, autónomo e inevitable” (Zimmerman 2017, 184). Y para Schumacher, esta redefinición resultaba crucial para la difusión y justificación de sus propias ideas paramétricas. En definitiva, “repensar la noción de estilo fue clave para que los tres autores se posicionaran dentro del campo intelectual de sus respectivas épocas” (Zimmerman 2017, 185).

Todo esto da cuenta de que las categorías pueden funcionar como herramientas de poder. No solo porque permiten organizar y ordenar ciertos conocimientos sino porque permiten dominarlos. A su vez, la posibilidad de imponer ciertas categorías de valoración resulta esencial para la lucha dentro del campo intelectual. Y, por otro lado, la lógica de conjuntos se vincula con aquello que se encuentra instituido dentro de una sociedad. El hecho de que los estilos afecten el valor monetario de las obras de arte dentro del mercado da cuenta, en concreto, de su autoridad.

TERCERA PARTE. LOS ESTILOS EN LA HISTORIOGRAFIA DE LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XX EN ARGENTINA: EVIDENCIAS DE LAS TENSIONES Y SUS SINTOMAS

Esta sección se ocupará de analizar de qué modo se han utilizado los estilos en la historiografía de la arquitectura del siglo XX en la Argentina en particular. Para esto, se considerarán seis síntomas del uso del estilo como clasificación que se han podido identificar a partir del trabajo con las fuentes. Cada uno de ellos se enfoca en una problemática diferente. El primero abarca la naturalización de la categoría; el segundo el recorte que implica la clasificación; el tercero analiza lo ahistóricas que resultan la descripciones centradas en conceptos; el cuarto, las contradicciones derivadas de la descripción estilística y su relación con la cuestión de la creatividad; el quinto, las divergencias entre los autores a la hora de considerar las categorías; y, el último, la relación entre estilo e imagen.

Todos estos síntomas, en conjunto, darán cuenta de que los estilos como clasificación conllevan a una serie de consecuencias que, necesariamente, afectan al modo en que comprendemos la arquitectura y su historia. A su vez, el estudio de cada una de estas problemáticas considerará a los materiales a la luz de las teorías analizadas en el segundo capítulo.

Síntoma 1: el estilo como explicación

El primer síntoma presenta dos manifestaciones evidentes. Inicialmente, en la mayoría de los textos analizados, el estilo en sí mismo sirve para describir la labor de un arquitecto o, en particular, una obra: se toma al estilo como atributo o explicación de la misma. En estos casos, no se presenta otra descripción de la obra más que el estilo. Y si bien existen variadas definiciones de los diversos estilos, los autores no suelen hacer referencia a ninguna de ellas. Esto lleva a la segunda manifestación, en la cual –aun cuando exista un detenimiento mayor en la descripción de la obra, el arquitecto o el caso estudiado– el estilo se usa al pasar. En otras palabras, se toma como dado, se naturaliza. Cuando el estilo forma parte de la representación de una obra o de la producción de un autor y no se lo explica, resulta evidente que los autores están dando por sentado que existe una comprensión común por parte de todos los lectores respecto del mismo. Hacer uso de los estilos como categorías, y sin dar ninguna pista sobre su significado parece responder a la certeza de que el lector comprenderá la clasificación sin mayores dificultades.

Ahora bien, Alpers ([1979] 1987) considera que tratar a los estilos como propiedades estéticas de las obras resulta problemático. Principalmente porque al utilizarlos, la mayoría de los autores no da cuenta del sesgo –tanto estético como histórico– con el que funcionan. Pero a su vez, presentan un problema respecto del lector: los estilos lo dispensan de toda responsabilidad. El lector se conforma con esa explicación y entiende que el término en sí ya es suficiente para comprender la obra. Así, la relación entre observador y obra queda mediada por un término que parece condensarlo todo, explicarlo todo, aun cuando ni siquiera existe una única e indiscutible definición del mismo.

En una línea similar, para Sauerländer el estilo no es un concepto obvio e indiscutido sino todo lo contrario: se trata más bien de una construcción hermenéutica altamente condicionada y ambivalente necesariamente atada a un determinado momento histórico. Así, los estilos despegan a los edificios de “lo que ha podido ser su mensaje y función original y sobre todo sus conflictos inherentes, el sello de la superstición y la crueldad, la señal de sufrimiento o los signos de revueltas, reduciéndolos a patrones, muestras” (Sauerländer 1983, 254).

Entonces, a continuación, se analizará de qué modo funcionan los estilos como explicación y hasta qué punto han sido naturalizados en los textos trabajados. Para ello, primero se identificarán aquellas referencias a estilos en los cuales los mismos abarquen toda explicación posible sobre la obra o el trabajo del arquitecto. Y luego, se buscarán las menciones estilísticas que, aunque no configuren la única descripción de la obra, son usadas al pasar, tomadas como dadas y aparentemente indiscutibles.

Son varios los ejemplos de la primera manifestación del síntoma: por ejemplo, la casa de gobierno de Tucumán se ha descrito simplemente como “academicista” (Liernur 2001, 81). Asimismo, se ha determinado que el edificio de Alfred Massüe en Charcas y Talcahuano responde a “la modalidad francesa y belga del art nouveau”, contando con una escalera y remate “dignos de la mejor tradición modernista” (Gutiérrez 1983, 547). De modo similar, la residencia Grunewald, proyectada por Wladimiro Acosta, es relacionada con el “expresionismo”: allí se propone que en Berlín, el arquitecto “experimenta el impacto de la inmensa y diversa vida artística de la ciudad y es atraído por el Expresionismo, especialmente por el trabajo de Mendelsohn” (Liernur 2004a, 16), como lo evidencia su proyecto para la residencia Grunewald. Esto es todo lo que se dice sobre dicha obra. Lo mismo pasa en el DARqA cuando en la entrada sobre Bahía Blanca se define al Palacio de Cine, de 1931, únicamente como “de estilo Art Déco” y a la nueva Casa Gath & Chavez como “el primer edificio racionalista de planta baja y dos niveles” (Acuña 2004, 111).

Más aún, otro autor ha escrito que

“dentro del cuadro general de la arquitectura finisecular la descendencia del estilo borbónico está muy bien representada entre nosotros. Magníficos ejemplos son los tres palacios que bordean la Plaza San Martín de Buenos Aires: el de Ortiz Basualdo de Jules Dormal; el de Paz de Luis Sortais y el de Anchorena de Alejandro Christophersen; nómina a la cual debemos agregar las residencias de Bosch (Lanús y Hary), Pereda y Perkins (Claudio Caveri) en Buenos Aires; la de Alvear en San

Fernando (René Sergent), para nombrar solo algunas de las obras que mejor representan a esta tendencia” (Ortiz 1968, 117).

En este caso, son las obras las que sirven para ejemplificar al estilo en lugar de ser descritas a partir del estilo. Es decir, los palacios quedan relegados al estilo al cual “pertenecen”; pasan a un segundo plano. Por otro lado, también se puede identificar aquí la propuesta de Rosch en cuanto a que, al categorizar, ciertos ejemplares resultan más significativos que otros. En definitiva, el autor está proponiendo que algunas obras representan mejor la descendencia del estilo borbónico que otras.

En general, la historiografía suele relacionar a la obra de Julián García Nuñez con el “Arte nuevo” o el “Modernismo”. Sin embargo, uno de los textos analizados da cuenta de un notorio cambio en su producción arquitectónica hacia fines de 1910. Entre los casos de dicho período se encuentran

“las casas de renta de Rincón 226, Pichincha 364 y Rivadavia 775; la ampliación de la tienda San Miguel y del Casal de Cataluña; la residencia de la familia Mirás en Bartolomé Mitre al 2000; el edificio para garaje de la calle Chile al 1100; el anexo del Hotel España; el Asilo para Ancianos Desamparados de la calle Moreto, como también su capilla; las bóvedas para su propia familia y para la familia Cardini en el Cementerio del Norte; y el segundo premio del concurso del Panteón Social del Centro Gallego de Buenos Aires” (Valentino 2004, 111).

Todas estas obras o proyectos presentan “un estilo que tiende a un Eclecticismo con residuos neoclásicos” (Valentino 2004, 111). Así, no solo se está definiendo a un gran

conjunto de obras a partir de un estilo sobre el cual no se dan mayores precisiones³² sino que, además, se incorpora la idea de que al mismo se le suman “residuos” de otro estilo. La idea de “residuos neoclásicos” incorporada propone también un código sin definir y, a su vez, sugiere cierta visión peyorativa aun cuando no quede en claro el porqué.

Una multiplicidad de obras, pero esta vez relacionadas con diversos estilos sin mayores definiciones pueden encontrarse en la entrada sobre Mario Geminiani del DARqA. Allí se expone que en el estudio que el arquitecto compartía con Leopoldo Schwarz desde 1921

“reinaba, en definitiva, un notable Eclecticismo, que fluctuaba entre el Tudor de la casa Seghezzo, en la Av. Belgrano, y el Pintoresquismo del Chalet Brebbia, en Urquiza y Oroño (1923). Al Neocolonial de la residencia Calvente, en Santa Fe 2048 (1926), le correspondió el Neoespañol de Catamarca y Oroño, que incluyó elementos neogóticos en el interior. El *Liberty* de las mansiones para la familia Alabern, en Oroño y Zeballos y Oroño y Montevideo (1927), retomó los estilemas de la casa Machain. El Clasicismo de las villas italianas predominó en las viviendas Lejarza de Oroño 987-991 (1923) y Fantoni de Oroño 272, casi gemelas y de ingreso lateral exento. Idéntico lenguaje se empleó en el volumen compacto de las casas Alcalde, de Oroño y San Lorenzo (1924), en Terzano, de Oroño y Tucumán (1928), o en Vignoles, de Italia y Santa Fe. Se utilizó asimismo entre medianeras, como en la casa Gutman de Oroño 740 (1927); se afrancesó con la ampliación del vocabulario decorativo en la residencia Cuesta, de Moreno y Santa Fe (1925), o en la de Lagos, de Santa Fe 1712, y al ornamentar la fachada Mackey, de calle Dorrego frente a la Plaza San Martín (1924) (...) La actitud

³² Aun cuando fuera posible para el lector ir en busca de la entrada “Eclecticismo” del mismo diccionario, la misma no presenta una única definición sino que refiere a una serie de complejidades y variaciones que tampoco permitirían comprender a qué apunta el autor con el uso de aquel término.

abiertamente historicista queda patente si se recorren las referencias románticas de la iglesia del Perpetuo Socorro de Alberdi y French (1925), hasta el ampuloso Neoborbónico de la fachada de La Capital; desde el españolizante de La Cervatina, de San Juan entre San Martín y Maipú (1928), presidido por una estatua de Barnes, hasta el híbrido Neocolonial de las dos casitas de renta en Alvear entre San Luis y San Juan (1926), que son las viviendas de los propios autores” (Bragagnolo 2004, 114).

Entonces, se mencionan una gran cantidad de estilos y una serie de variaciones de los mismos pero no hay reflexiones sobre las categorías utilizadas. Los estilos están allí para, supuestamente, describir las obras. Pero, ¿qué significaría que el Clasicismo se afrancesa con la ampliación del vocabulario decorativo? ¿Cómo sería el “híbrido Neocolonial” de las dos casas de renta en Alvear? ¿Qué información le provee al lector la idea de un “Neoespañol” con elementos “neogóticos” en el interior?

Sobre la casa en Dorrego 2480, de Vilar, se ha relatado que fue “proyectada dentro de los lineamientos característicos del Academicismo historicista aplicado a residencias en lotes angostos entre medianeras” (Feal 2014, 37). O sobre la Casa Posse, de Carlos Mendióroz que fue la “primera obra netamente racionalista en San Miguel de Tucumán” (Paterlini 2014, 45). Esto es todo lo descripto sobre las obras.

En una línea similar, en el libro *Francisco Salamone* se describe al proyecto final de carrera del arquitecto en cuestión como “neogótico”: “En el N° 39, la Revista del Centro publicó el proyecto final de FS: la Iglesia de Santa Rita en Córdoba. Un proyecto neogótico (...)” (Longoni y Molteni 2014, 15). Más allá de la descripción estilística, lo único que se agrega sobre el proyecto es que contaba con torres de 110 metros de alto. No hay ningún otro dato sobre la iglesia. Lo mismo sucede cuando los autores se refieren al “Matadero Modelo”:

“licitado en Neocolonial y rediseñado en Art Déco durante la obra, la resolución de la fachada principal sobre la avenida Alvear es una *master piece* de este estilo, con reminiscencias de la Exposición de París de 1925 (Robert Mallet-Stevens) y la más cercana, la de Córdoba de 1931 (Angel Lo Celso), donde ya estaban presentes buena parte de los estilemas del futuro período bonaersense” (Longoni y Molteni 2014, 26).

Si bien en este caso se busca una relación entre el edificio y otros casos, la única descripción que hay del mismo está dada por el estilo. Se presentan aquí, acompañando al texto, dos gráficos del matadero. Sin embargo, los epígrafes solo detallan que uno se refiere al proyecto licitado y el otro al construido. Tampoco hay en los gráficos ninguna explicación respecto de las categorías utilizadas. Llama la atención, además, que aquí los estilos están usados con mayúsculas, mientras que en la cita anterior se menciona al estilo con minúscula. Esto parecería evidenciar algo que se podrá observar a lo largo de toda la investigación: no existen acuerdos explícitos ni implícitos en la disciplina respecto a cómo deberían escribirse los estilos. Y esto es importante ya que está dando cuenta de un doble juego: por un lado las categorías se repiten, aparecen en los discursos como dadas, están institucionalizadas; pero por el otro lado, se usan de muchos modos distintos y no solamente en cuanto a su significado sino, también, en cuanto a su gramática.

Este síntoma se repite cuando los mismos autores se refieren a las municipalidades construidas por Salamone. Escriben, por ejemplo: “En la ampliación de la Municipalidad de Caseros (hoy Daireaux), un proyecto muy condicionado por las preexistencias, el estilo es Neocolonial” (Longoni y Molteni 2014, 53). O mismo cuando describen el patrimonio arquitectónico de Alberti: “El Hospital Municipal, inaugurado en 1919, es una obra de Arturo Prins, y poco después el arquitecto Carlos Ancell, quien realizó varias obras privadas para la familia Vaccarezza, proyectó el portal del cementerio en Neoclásico y la iglesia en Neocolonial, con una alta torre reloj” (Longoni y Molteni 2014, 68).

El estilo al pasar es también utilizado en el libro que se ocupa de la figura de Alejandro Bustillo, perteneciente a la misma colección que el de Salamone. Allí, por ejemplo, el autor escribe que la Municipalidad de General Pueyrredón “está ubicada en la esquina de Hipólito Yrigoyen y Avenida Luro, con su frente principal sobre la céntrica Plaza San Martín, formando parte del área cívica de la ciudad, junto a obras mayores como la neogótica Catedral de los Santos Pedro y Cecilia (...) y el neocolonial Teatro Colon” (Ramos de Dios 2014, 75). También utiliza el recurso estilístico sin dar mayores explicaciones, pero con una complejidad aún más marcada (por la variedad de estilos a los que refiere para explicar una serie de obras) al centrarse en la “obra pampeana” de Bustillo, retomada en 1927:

“con la construcción de La Azucena (...) AB retomó su obra pampeana caracterizada por cierta oscilación entre el Pintoresquismo y la arquitectura tradicional de la región, con referencias al Clasicismo culto (Palladio, Schinkel) y a las tipologías rurales bonaerenses (el galpón, el rancho). Cabe citar, entre las obras de esta segunda etapa, algunas casas de campo, como las del doctor Espinoza, en Moreno; de Mario de Tezanos Pinto, en Ranelagh” (Ramos de Dios 2014, 108).

Es interesante ver aquí que el autor no solo necesita varios estilos para representar al conjunto de obras descriptas, sino que además agrega adjetivos a los mismos. Al término “Clasicismo”, por ejemplo, le incorpora la noción de “culto” para, en apariencia, dar más precisión a la idea que quiere comunicar. Sin embargo, parecería que la explicación logra todo lo contrario, ya que ¿cómo se materializaría una “oscilación” entre un “Pintoresquismo” y la arquitectura de la región mientras se mantienen “referencias al Clasicismo culto” pero también a las “tipologías rurales bonaerenses”? ¿Qué diferencias existirían entre un “Clasicismo culto” y uno no “culto”? Parece evidente que aquí las categorías están generando más preguntas que certezas.

Otro caso de este síntoma puede verse reflejado en el libro *Claudio Caveri*. Allí, por ejemplo, el autor explica que la primera obra del arquitecto, una casa propia, seguía “el modelo neoplasticista del primer Mies van der Rohe” (Vaca Bononato 2014, 14). Esa es toda la descripción que hace de la obra. Ahora bien: ¿el “modelo neoplasticista del primer Mies van der Rohe” sería distinto de aquel entendido simplemente como “Neoplasticista”? ¿Y cómo se definiría al Mies van der Rohe posterior? En todo caso, ¿qué características de esa primera casa la estarían insertando dentro de la categoría del “Neoplasticismo”?

Algo similar podríamos preguntarnos respecto del uso del término “*nouveau*” por parte de los autores del libro *Alejandro Christophersen*. En él, escriben que si bien el arquitecto despreciaba al “movimiento” *Art Nouveau*³³, esto “no le impidió (...) resolver en clave *nouveau*³⁴ algunos detalles de hierro de sus obras tempranas, en especial marquesinas, como en las residencias Dellepiane (1903, demolida), Leloir (1908) e incluso en el Palacio Anchorena (1909)” (Caride Bartrons y Molinos 2015, 37). Entonces, ¿cómo se definirían el “movimiento *Art Nouveau*” y los detalles en “clave *nouveau*”? ¿Está el uso de la mayúscula en relación con el “movimiento” y minúscula con la “clave” sugiriendo una diferencia entre los términos? ¿Qué se precisa para que un conjunto de detalles conforme un estilo? ¿Se trata de una cuestión cuantitativa?

Siguiendo con los ejemplos, el Sanatorio para la Corporación Médica en San Martín, de Mario Roberto Álvarez, es definido como una obra con “un desarrollo básico –planta baja y altos– con criterios ‘racionalistas’ en sintonía con las arquitecturas de jóvenes italianos contemporáneos ampliamente difundidas y consagradas, por ejemplo, por Alberto Sartoris” (Shmidt y Plotquin 2014, 42). Aquí, se utiliza al estilo para la descripción y únicamente se lo complementa con un ejemplo con el cual podría emparentarse la obra.

La entrada sobre Aslán y Ezcurra del DARqA destaca que el estudio por ellos conformado adoptó

³³ Cursiva de los autores.

³⁴ Ídem.

“con solvencia las tendencias arquitectónicas más relevantes a lo largo de su más de medio siglo de existencia” (Liernur 2004b, 82). De esta manera, “exploró las formas del siglo XVII francés (Juez Tedín 2767; Independencia 639), del Georgian (Carlos Pellegrini 1521; José Hernández y Moldes); del Neocolonial (Manuel Estrada y Sarmiento; Hotel de Salta); del Monumentalismo modernista (Banco de San Juan); del Funcionalismo (Estadio de River Plate); así como en otras ocasiones se interesaron por la obra de Mies van der Rohe (Edificio Panedile; Bank of América); por el Brutalismo corbusierano (Garaje Ministerio de Defensa); por el organicismo wrightiano (casa Aslán); por el ideario del Team X (Conjunto Piedrabuena)” (Liernur 2004b, 82).

Una vez más, los estilos –y solo los estilos– definen a las obras aquí enumeradas. A su vez, esta cita expresa la idea de que es posible adoptar diversos estilos “con solvencia”: ¿qué significaría esto? El autor no aclara a qué se refiere con ello y es un pensamiento que, como se verá a lo largo del recorrido por los diversos síntomas, es compartido por varios historiadores. Por último, vuelve a evidenciarse la falta de consistencia a la hora de utilizar mayúsculas y minúsculas al referirse a los diversos estilos.

La idea de que es posible simplemente “adoptar” un estilo es repetida en la entrada sobre Alula Baldassarini del mismo diccionario. Allí se enumeran una serie de obras como los chalets Villa Regina o la Villa Susuky, entre otras, y se aclara que todas ellas “fueron proyectadas en estilo ‘anglonormando’” (Cova 2004, 114). Luego, el autor continúa: “en ese mismo estilo, pero en una variante posterior más simple e intimista” (Cova 2004, 114) fueron realizadas otras obras como ser los chalets de W. Roseli. Y a la vez, había construido residencias “en el denominado estilo vasco”, como la de C. B. Smith en B. Marítimo 4953. No obstante, el pequeño resumen que acompaña el título de la entrada sobre esta figura describe que era ingeniero y que había desarrollado una gran

cantidad de obras en Mar del Plata, “dentro de la corriente pintoresquista” (Cova 2004, 114).

Entonces, más allá de la idea inicial en cuanto a la posibilidad de adoptar un estilo para diseñar, y del uso del estilo como característica única de las obras mencionadas, se observan aquí un par de cuestiones más: por un lado, la noción de que es posible referirse a una variación del estilo mediante el uso de adjetivos: ¿cómo sería un estilo “anglonormando” más “simple” e “intimista”? ¿Más simple en relación a qué variables? ¿Más intimista en qué sentido/s? Y por el otro lado, el vacío explicativo dejado entre la preponderancia dada a la labor de Alula en relación con la “corriente pintoresquista” en el resumen inicial y la falta de referencias al respecto en la descripción posterior.

Algo similar sucede con la noción de “estilos depurados”: ¿cómo es posible relacionar a una obra con una idea de refinación estilística cuando no hay una determinación clara respecto de cómo se configura cada estilo? A modo de ejemplo, parte de la obra de Alejandro Christophersen se ha descrito del siguiente modo:

“Entre sus obras deben destacarse el actual Palacio San Martín, proyectado en función de una imagen neobarroca que se concreta alrededor de una ‘cour d’honneur’ de planta oval, el edificio de la Bolsa de Comercio, la residencia de la calle Suipacha y Juncal (...) y la de Alberto Williams en Belgrano, ambas resueltas dentro de un depurado gusto neoclásico” (Bullrich 1963, 15).

Es decir, más allá de que las obras se explican casi exclusivamente a partir de los estilos, la cita deja entrever la posibilidad de que aquellos sean más o menos “puros”.

Otro aspecto de este síntoma se vincula con la repetida idea de que los estilos deben ir asociados a los usos de los edificios. Así, por ejemplo, se ha escrito que cada uno de los edificios de Pedro Benoit “está caracterizado con el estilo más acorde en relación a la función que desempeñan” (Aliata 2004a, 148). De esta manera, utilizó “el Gótico en

sus diferentes variantes para la Catedral de La Plata o la Iglesia San Ponciano, el Dórico arcaico para el pórtico del Cementerio, el Neorrenacimiento italiano para el Departamento de Ingenieros y el Departamento de policía, etc.” (Aliata 2004a, 148).

Lo mismo sucede con una entrada del DARqA centrada en el estudio conformado por Calvo, Jacobs y Giménez que en el resumen detalla: “su obra abarca un amplio espectro estilístico que va del Eclecticismo al Pintoresquismo de raíz británica para finalmente incursionar también en el Art-Déco” (Pérez 2004a, 16). Su proyecto para el Golf Club de Mar del Plata se ubica, según la autora, dentro de la “corriente pintoresquista en su vertiente Tudor”. Configura, así, “un ejemplo representativo del estilo que utilizaban entonces los más destacados clubes sociales y deportivos, concebidos como variantes de gran dimensión de la residencia particular” (Pérez 2004a, 16).

También se propone esta relación estilo-programa en la entrada dedicada al estudio SEPRA. Allí, la autora explica que aunque sus socios se formaron dentro del “academicismo” y “eclecticismo”, los primeros años del estudios “coinciden con la introducción en la Argentina de los primeros pasos del Movimiento Moderno, sin que esto haya implicado el abandono de los diversos lenguajes historicistas que habían acompañado a la arquitectura del siglo XIX” (Gil 2004, 46, 47). Desde un principio, los arquitectos se demostraron pragmáticos en relación con la “elección de los lenguajes formales”, contando con “una sensibilidad académica para definir la opción lingüística según los requerimientos del programa: las casas particulares suelen ser pintorescas y convencionales, como la casa García Olano, de 1941, mientras que la Modernidad se lee en clave monumental en el edificio de la compañía de navegación Yatahy (1944)” (Gil 2004, 47).

Dentro de este síntoma se evidencia a la vez una problemática relacionada con los estilos y las escalas. En otras palabras, ¿cómo puede un estilo “aplicarse” de igual manera a edificios de dimensiones considerablemente distintas sin hacer mención a las variables que los emparentan y los diferencian? A modo de ejemplo, esto se da en el mismo diccionario dentro de la entrada que se ocupa de las iglesias. Allí, se explica que hacia 1880 se profundizó la intención de recrear imágenes de ciudades europeas en ciudades americanas. Y así, las posibilidades lingüísticas del “espíritu historicista” se ampliaron.

Específicamente, en lo relacionado a la temática religiosa “las formas neogóticas fueron las de mayor aceptación” (Giménez 2004, 13). Fueron utilizadas “en ejemplos que van desde pequeñas realizaciones, como la capilla Stella Maris de Mar del Plata (1912) o la capilla Santa Ana, anexa al Hospital Santamarina, de la ciudad de Tandil (1909), hasta los grandes emprendimientos de la ajustadísima versión de la variante gótica francesa, utilizada en Nuestra Señora de Luján (1887-1932) o la Catedral de La Plata (1883)” (Giménez 2004, 13). Si el estilo utilizado en estos ejemplos es el mismo, ¿qué los emparenta? ¿cuáles son los rasgos que tienen en común y que permiten ubicarlos dentro de un mismo conjunto?

Siguiendo con la entrada sobre Iglesias, y luego de la transcrita explicación sobre los casos “Neogóticos”, la misma describe que el “Neorrománico” también fue utilizado aunque en una menor cantidad de ejemplos: “con cierta ambigüedad en Santa Felicitas, 1870-1875, y en mayor exactitud en la iglesia de Santa Rosa de Lima, de 1928” (Giménez 2004, 13). Esta descripción, relacionada con la noción de que un estilo puede ser utilizado de manera más o menos exacta –pero sin explicación respecto de porqué o de qué manera– se repite una y otra vez en los textos de historiografía de la arquitectura en Argentina.

Son numerosas las ocasiones en las cuales el estilo aparece en las “sinopsis” de las entradas del DARqA como modo de, justamente, ofrecer un resumen a la descripción más pormenorizada. En estos casos, muchos autores quedan encasillados dentro de alguna categoría. Por ejemplo, sobre Federico De Achával: “Su obra es de carácter ecléctico” (Pérez 2004b, 190); y sobre José Soler: “realizó obras en estilo Neomudéjar, contemporáneamente al desarrollo de esta particularidad estilística en España” («Soler, José» 2004, 69). Acerca de José Jacinto Eloy De Bassols, se ha detallado que construyó en la ciudad de Tucumán, entre 1908 y 1931, una gran cantidad de edificios. De esta manera, contribuyó “a definir la fisonomía urbana de esos años por medio de los lenguajes arquitectónicos a los que sucesivamente adscribió: el Modernismo catalán y el Neoborbónico francés” (Nicolini 2004, 190). De León Douge: “de formación ecléctica, fue uno de los importantes difusores del Racionalismo modernista durante las décadas del treinta y del cuarenta en Buenos Aires” (Otavianelli y Fernández Troiano 2004, 217).

Acerca de la labor de Enrique Folkers: “realizó obras dentro del repertorio *Art-Nouveau*” («Folkers, Enrique» 2004, 88). Y la de Salvador Luis Mirate: “su obra puede ubicarse dentro del Academicismo francés en el momento de transición hacia el *Art Nouveau*” («Mirate, Salvador Luis» 2004, 139). De Alfredo Joselevich se alega que “perteneció a esa generación de arquitectos cuya formación en la Escuela de Arquitectura de los años veinte le permitió asumir compromisos de diseño en las más diversas tendencias: académicas, pintoresquistas o dentro de las líneas del recién arribado Movimiento Moderno” (Caciatore 2004, 30). Sobre esta última cita se pueden realizar otras dos observaciones: por un lado, la idea de que el Movimiento Moderno contenía diversas líneas –no hay una mayor exploración sobre esto en el resto de la entrada–; y por el otro lado, la noción de que el “Movimiento Moderno” es algo que “arriba” a nuestro país.

Todo esto permite ver que no solo las obras pueden quedar encasilladas dentro de los estilos. Éstos sirven también para caracterizar la labor de los propios arquitectos. Siguiendo con los ejemplos, pero por fuera de las “sinopsis”, se ha escrito que la obra de Alejandro Christophersen “comprende los diferentes estilos en boga, resultado del eclecticismo vigente” pero sus realizaciones de “reconocible valor (...) adoptan en el lenguaje académico la línea borbónica del neobarroco” (Mantero 1968, 38). Sin embargo, en otros casos se ha criticado su “encasillamiento” dentro del “eclecticismo”: “en desmedro de aquellos elementos que hacen a la unidad de su obra arquitectónica y a la coherencia de su pensamiento, la crítica historiográfica ha insistido en considerar a Alejandro Christophersen como arquitecto ecléctico” (Crispiani 2004, 75). Y esto se vuelve aún más confuso cuando se intenta comprender a qué se refieren los autores cuando hablan de “eclecticismo”. Sin ir más lejos, la entrada del DArqA sobre este “estilo” define “sintéticamente, y reconociendo cierta arbitrariedad en la operación” (Daguerre 2004, 13) al menos seis tendencias dentro de esta categoría: la Francesa, la Italiana, la Alemana, la Inglesa, la Española y la Suiza. Y cada una de ellas, a su vez, presenta sus propias complejidades.

En una línea similar, Manuel y Arturo Civit han sido descriptos como “cultores del Movimiento Moderno” y se ha clasificado a su obra de la siguiente manera: “durante su trayectoria profesional, los Civit pasaron (...) de la postura racionalista más ortodoxa a

un Pintoresquismo doméstico (generalmente californiano, al que se le incorporaron elementos coloniales y vascos)” (Cirvini 2004, 89). Si bien la autora aclara que este giro se dio debido a la clientela con la que contaban en Mendoza y luego establece tres períodos más detallados en su obra, consignando algunas obras en cada uno de ellos, en ningún momento aclara a qué se refiere cada una de las clasificaciones utilizadas (únicamente busca profundizar un poco en la idea del “*Yatch Style*” o “arquitectura náutica” correspondiente al primer período que enumera).

Existe, a su vez, la noción de que un autor puede afiliarse a un estilo, tal como lo da a entender la entrada sobre Auro Tiribelli: “graduado en la Universidad de Córdoba en 1934, se *enroló*³⁵ inicialmente en la corriente racionalista” («Tiribelli, Auro» 2004, 116). Y se destacan, entre las obras de dicho periodo, “las propiedades Macció, Catamarca 1647; Dolagaray, Rivadavia 3025; y el hotel Nuevo Ostende, Yrigoyen 1737” («Tiribelli, Auro» 2004, 116). Entonces, en este caso parecería posible, por un lado, que un autor “pertenezca” a una cierta “corriente” aun cuando la misma no haya sido claramente definida más que por diversos autores y críticos y de diversas maneras; y por el otro, abre la pregunta respecto de hasta qué punto el arquitecto hizo explícito tal alistamiento.

Ahora bien, en la segunda manifestación de este primer síntoma se profundiza la problemática del estilo como explicación: los estilos no solo funcionan como atributos de las obras y las definen, sino que son tomados como algo dado. Los casos que se estudiarán a continuación permiten comprobar la existencia de un mecanismo que persiste en la historiografía y que concierne a la idea de que existe una especie de “sentido común” en relación con los diversos estilos. En otras palabras, se naturalizan las categorías y, por ende, no hace falta explicarlas.

Por ejemplo, se ha escrito, sobre el proyecto para la sede central de la Compañía Italo Argentina de Electricidad, que “la imagen general del edificio se debatía entre cierto Clasicismo monumental, parte de la iconografía *Art Déco* y el Racionalismo grandilocuente que tuvo varios adeptos en el Buenos Aires de los años treinta” (Caride Bartrons 2004, 120). O bien que hacia mitad del siglo XX, en la Argentina, “Organicismo y Racionalismo eran dos tendencias encontradas en apariencia. Si bien los arquitectos

³⁵ Énfasis propio.

del momento relatan debates intensos, en la práctica funcionaba de otro modo. De acuerdo a los encargos realizados se recurría a un lenguaje determinado: casas organicistas/edificios racionalistas” (Moisset y Ojeda 2014, 20, 21). También, que “Mendoza se caracterizó, desde la década del 30, por una acentuada preocupación por la obra urbanística basada en criterios del moderno funcionalismo y de interés por el paisaje urbano” (Miranda y Sella 2014, 28). Y que en la cultura arquitectónica argentina, la figura de Perret “fue reconocida en los ámbitos de formación profesional, no tanto desde sus estilizaciones Art-Déco, ampliamente vapuleadas por la crítica europea luego de la exposición de París de 1925, sino por la insistencia en la exhibición de los esqueletos constructivos en los edificios de renta urbanos” (Shmidt y Plotquin 2014, 13).

De modo similar, la primera etapa que identifica la obra de Mario Palanti en el DARqA es descrita del siguiente modo:

aparecen obras de carácter más convencional dentro del repertorio de estilos históricos de la época, que van del Borbónico para la Residencia Costaguta en Uruguay 646 (1913), a los diversos chalets de un Eclecticismo pintoresquista, como los dos proyectados para A. Grimoldi. Otros ejemplos se ubican en un estilo más convencional, de fuertes inflexiones renacentistas: el Grand Hôtel en Pueyrredón y B. Mitre (1915), el Hôtel de Rodríguez Peña 1650 (1912), la ampliación del Banco de la Provincia de Buenos Aires (1931), el cine Presidente Roca en Av. Rivadavia 3736 (1914) y la Facultad de Medicina de Rosario (1911). También produce obras de un Eclecticismo fastuoso como la Villa Vasena (1913), en la cual son ya distinguibles desarrollos estilísticos particulares, sobre todo en los espacios internos de los “halles” y salones. En ellos la fantasía barroca y el gigantismo de sus dibujos teóricos parecen materializar-se por primera vez (Aliata 2004e, 28).

Aparecen, en todos estos casos, estilos diversos condensados en pocas líneas: “Clasicismo monumental”, “*Art Déco*”, “Racionalismo”, “Organicismo”, “Racionalismo grandilocuente”, “Borbónico”, “Eclecticismo pintoresquista”, “Funcionalismo”, “Eclecticismo fastuoso”, “Renacimiento” y “Barroco”. Sin embargo, todos ellos están puestos allí como algo dado, como categorías definidas y establecidas. La pregunta aquí sería entonces: ¿existe un consenso real y claro sobre el significado de estas categorías? ¿Están todos los autores hablando de lo mismo al hacer uso de ellas?

Sobre la obra de Augusto César Ferrari, por ejemplo, se ha escrito que

“entre 1917 y 1922 proyectó y ejecutó una nueva fachada para la iglesia de San Miguel en estilo Neorrenacimiento (...) en 1927, construyó el claustro de Nueva Pompeya, contiguo a la iglesia del mismo nombre, en Neorrománico. En 1928 realizó en estilo Neogótico la iglesia de los capuchinos en la ciudad de Córdoba” (Aliata 2004d, 75).

Es decir, son todas descripciones en las que la interpretación de las categorías utilizadas queda en manos del lector. Cabe destacar, además, que esta cita fue tomada de la entrada sobre Ferrari del DARqA, cuyo resumen expone que el ingeniero, arquitecto y pintor “cultivó el Historicismo, sobre todo el Neogótico” (Aliata 2004d, 75).

El libro AAC se refiere a Julián García Núñez en relación al “Art Nouveau” pero haciendo una salvedad. Considera que en los primeros años del siglo XX “hicieron su aparición en Buenos Aires algunas manifestaciones del Art Nouveau que llegaban a nuestra tierra con algún retraso y sin el vigor y la calidad de las realizaciones más notables de esta corriente en Europa” (Bullrich 1963, 17). El autor del libro entiende, más bien, que en general estas manifestaciones se vinculaban en la Argentina con “un neobarroquismo subyacente que aquí como en otros lugares del mundo, pretendió confundirse con el auténtico Art Nouveau” (Bullrich 1963, 17). De esta manera, la decoración típica de dicho “movimiento” no puede considerarse un elemento suficiente

para clasificar a aquellas realizaciones como “dentro de la corriente aludida” y que “en general, en la mayoría de los casos, el Art Nouveau fue en la Argentina más una moda decorativa que un movimiento de ideas e intuiciones renovadoras y fecundas” (Bullrich 1963, 17). Dentro de este esquema de ideas, la obra de García Núñez nunca pudo alcanzar el “nivel” o la “profundidad” de la obra de los arquitectos europeos pero, sin embargo, representa un “aporte destacable” debido a que “en sus manos los motivos figurativos de la ‘Sezesión’ adquieren una expresión singular que sobrepasa la mera transposición” (Bullrich 1963, 17, 18). Y propone, como ejemplo relevante de su obra, al Hospital Español, de 1908.

Es posible decantar, de estas nociones, varias observaciones respecto de la cuestión estilística. Primero, la idea de que un estilo puede “llegar” desde un país o continente hasta otro país o continente. Segundo, que puede “llegar” con retraso. Tercero, que puede llegar diferente: con menor “calidad” y “vigor” (¿estaría “llegando” el mismo estilo entonces?). Cuarto, que en verdad no llega el “auténtico” estilo sino que se trata más bien de manifestaciones que se relacionaban con otro estilo: el “neobarroquismo”. Quinto, que la decoración no es suficiente para considerar a una obra como dentro de una “corriente”. Por otro lado, el autor considera la obra del arquitecto valiosa por la expresión singular que adquieren los motivos de la ‘Sezesión’: 1- no hay aclaración alguna respecto de la relación entre Art Nouveau y ‘Sezesión’ y 2- si la expresión de los motivos es singular, ¿pueden seguir considerándose dentro de la ‘Sezesión’? A la vez, es notorio que en el relato sobre el “Art Nouveau” se utiliza tanto la palabra corriente como movimiento para definirlo. Y por último, es preciso remarcar que en ningún momento el autor presenta aclaración sobre qué características configuran el “auténtico” “Art Nouveau”.

Siguiendo con los ejemplos, en el libro *Antonio Vilar*, se escribe que el arquitecto estudiado era optimista “respecto al rol de la arquitectura en la transformación de las condiciones sociales” relacionado con el “desarrollo del Movimiento Moderno. Y lo mismo podría decirse respecto de la maduración de su estilística moderna, llevada a cabo entre mediados de la década de 1920 y principios de la de 1930, que implicaba un afinado conocimiento de las producciones europeas adscriptas al Racionalismo” (Feal 2014, 24).

Nuevamente, aquí no hay explicación respecto de a qué se refiere el autor con la idea de producciones relacionadas con el “Racionalismo”.

Sobre cierta parte de la obra de su hermano Carlos, por ejemplo, el libro detalla:

“Carlos Vilar. Asociado al arquitecto Alfredo Casares, realizó con posteridad a 1926 una serie de edificios, casi en su totalidad casas de renta para sectores medios altos, donde se evidencia su solvencia disciplinar para resolver la composición de las fachadas dentro de los repertorios historicistas suavemente modernizados, y la cuidada organización de sus plantas a partir de la observación de los aspectos programáticos” (Feal 2014, 41).

Nuevamente, no hay más detalle respecto de qué significarían fachadas historicistas suavemente modernizadas. ¿En qué consiste esa modernización? ¿Qué significaría “historicista” en este caso?

También, al describir el Club Pueyrredón en Mar del Plata, el autor escribe que el mismo presenta en fachada un juego con elementos verticales y horizontales, el uso del “dispositivo modernista –aunque profundamente reinterpretado y ampliado” y utiliza la piedra local a la vista mientras que “desarma el edificio en varios volúmenes inteligentemente articulados” (Feal 2014, 61). Consigue, en esta obra, “un extraordinario equilibrio entre el Clasicismo moderno y el Pintoresquismo de los interiores” (Feal 2014, 61). Si bien el autor venía hablando, respecto de otras obras, de la idea del “Clasicismo moderno” (aunque nunca dando una explicación concreta de a qué se refería con el concepto), no hay explicación ni descripción alguna sobre qué entiende por “Pintoresquismo”. Tampoco hay una imagen ni una descripción que permita al lector sacar sus propias conclusiones respecto de dicho concepto. Sólo se lo nombra al pasar. Lo mismo sucede cuando describe los departamentos para renta que comienzan a desarrollarse en Buenos Aires, a fines del siglo XIX (especialmente en relación con la apertura de la Avenida de Mayo). Sobre aquellos, escribe: “como era de esperar, estos

edificios se resolvían dentro de la estilística propia de las grandes residencias unifamiliares, es decir el Academicismo historicista, particularmente el de inspiración francesa, aunque no de manera excluyente” (Feal 2014, 65, 66). En un tono similar, afirma que

“si para la casa de departamentos, durante la década de 1930, la estilística del Movimiento Moderno fue el formato en que se desplegó casi hegemónicamente, en el campo de la vivienda unifamiliar, la estilística del Movimiento Moderno, que fue la que desarrolló Vilar, compitió con la del Pintoresquismo, e incluso con tardíos ejemplos del Neocolonial” (Feal 2014, 76).

Una vez más, no hay especificación alguna respecto de las nociones de viviendas “pintoresquistas”³⁶ ni “neocoloniales”. Tampoco presenta ejemplos de casos que según su visión pertenezcan a dichas categorías. Asimismo, en general los estilos en el libro aparecen escritos con mayúsculas, como categorías cerradas y evidentes.

Respecto de la Municipalidad de Las Varillas, los autores del libro sobre Salamone estudiado escriben:

“Obra de transición, navega entre la organización academicista de su planta y una formalización de las fachadas con una fuerte presencia de elementos Art Déco en amable convivencia con cornisamientos clásicos. Un patio octogonal (o circular, según desde donde se lo mira) es lo más destacable del edificio, por su originalidad y calidad espacial. Hacia el interior, el orden logrado por el atinado uso de la simetría y la proporción se pierde en un

³⁶ El autor vuelve a referirse al Pintoresquismo en una sección posterior (dedicada a las estaciones de servicio y sedes del ACA diseñadas por Vilar). Ver *Síntoma 2*.

laberinto de lugares malformados. Al igual que en el fallido proyecto de la Municipalidad de Villa María, la atención proyectual de FS prioriza el espacio exterior, la forma, subordinando al espacio interior a lo que resulte ser, una consecuencia” (Longoni y Molteni 2014, 28).

Nuevamente, aun cuando existan descripciones más detalladas de un determinado edificio, el estilo se sigue utilizando como algo dado, como si fuera entendido por todos y permitiera obtener una comprensión más acaba del caso tratado.

Siguiendo con este mismo libro, la referencia a la diversidad proyectual en los distintos distritos de la provincia de Buenos Aires –relacionada con el Plan de Obras Municipales– es entendida, también, en términos estilísticos:

“En el contexto de los 110 distritos, si bien hay una predominancia ‘modernista’, existen suficientes ejemplos de otras variantes, descartando que hubiera un ‘estilo oficial’. Al igual que en la obra provincial no hubo una ‘arquitectura fresquista’, en el sentido de existir indicativos de preferencia sobre determinado estilo. Podemos hallar edificios neocoloniales, racionalistas, art déco, futuristas y hasta academicistas, conformando un ecléctico cuadro, incluso dentro de una misma contratación. Por ejemplo, el mismo autor elegía Art Decó para la municipalidad, Neocolonial para las delegaciones rurales, Racionalista para el mercado y los mataderos y Neoclásico para el cementerio, resultando una ensalada de estilos. La mayoría de los arquitectos en las décadas del veinte al cuarenta practicaban con solvencia distintos estilos, sin otro compromiso ideológico que con la calidad proyectual. Hacían de todo y lo hacían bien” (Longoni y Molteni 2014, 31).

Son varias las observaciones que se pueden realizar en relación con esta última cita. En primer lugar, y siguiendo con la línea que se venía analizando, no se presentan definiciones ni pista alguna sobre los diversos estilos mencionados por los autores. En segundo lugar, es posible observar que los estilos son, una vez más, utilizados en un mismo párrafo en minúscula, en mayúscula y con o sin comillas. Esto, por un lado, abre el juego a la idea del estilo como una categoría instituida y comprendida por todos –por eso el uso de la mayúscula– pero que a la vez resulta difusa y por momentos difícil de definir –lo que explicaría esta variedad e incluso la utilización de comillas. Tercero, esta cita da cuenta de que en muchos casos el estilo es comprendido como algo que se puede “elegir”. Si esto es así, cabe preguntarse qué lugar ocupa la creatividad en el proceso proyectual³⁷: si el mismo consiste en “elegir” un estilo, ¿cuál es el lugar del arquitecto en relación con lo artístico? Quizás podría pensarse, a partir de lo propuesto por los autores, que lo artístico reside en la maestría del arquitecto por combinar las partes o elementos que componen los diversos estilos. Ahora bien, ¿esto permitiría por ejemplo, en el caso de Salamone, “crear” un “estilo personal”? ¿Cuál sería la novedad de combinar estilos diversos? Y por último, aquí se pone de manifiesto la noción de que es posible “practicar con solvencia distintos estilos”. ¿Qué quiere decir esto? ¿Qué implica hacer de todo y bien, como señalan los autores? ¿Acaso existe una guía que permite o permitía al arquitecto cumplir con una serie de parámetros para lograr un “buen” ejemplar de un determinado estilo?

La idea de que un arquitecto puede diseñar en diversos estilos suele estar presente en la historiografía analizada y siempre mediada por una valoración positiva. Nuevamente dentro de este síntoma, por ejemplo, se ha afirmado que el arquitecto y artista plástico Manuel Mayer Méndez contaba con una “versatilidad estilística” que le permitió proyectar edificios tanto “dentro de los cánones de la Arquitectura moderna” –por ejemplo el Taberner– como “dentro de la corriente del Clasicismo monumentalista”

³⁷ Ver *Síntoma 4*.

(«Mayer Méndez, Manuel» 2004, 117) –el Rectorado de la Universidad Nacional del Sur.

Volviendo al libro sobre Salamone, el mismo destaca, dentro de las obras realizadas en el marco del “*New Deal* Justista”, la construcción de 101 escuelas urbanas y rurales y las describe como poseedoras de “una nueva estética, emparentada con el Art Déco y el racionalismo, alejada del concepto sarmientino de la escuela-palacio” (Longoni y Molteni 2014, 45). Una vez más, parecería que los estilos –nótese que nuevamente uno está escrito con mayúscula y el otro con minúscula– liberan a los autores de dar mayores explicaciones. Sin embargo, la generalización realizada resulta, como mínimo, llamativa. A su vez, el lector podría preguntarse de qué manera se conjugan ambos “estilos” en las diversas escuelas. En definitiva, la pregunta subyacente sería: ¿qué información concreta aporta, sobre las 101 escuelas construidas, el hecho de que tuvieran una “estética Art Déco y racionalista”?

En la introducción al texto *Alejandro Bustillo*, se detalla que “desde finales del siglo XIX y hasta avanzado el siglo XX los símbolos arquitectónicos del país liberal, tanto en la edificación pública como en la doméstica –particularmente de las elites– fueron neoclasicistas e historicistas eclécticos” (Ramos de Dios 2014, 6). Hasta aquí, toda la explicación se apoya en las categorías no descriptas. Un poco más adelante en el relato, cuando el autor se encuentra exponiendo qué sucedía con la arquitectura a principios de siglo en la Argentina, y cómo era tratada la carrera en la Escuela de Arquitectura, aparece brevemente ampliado el concepto del “Neocolonial” (estilo que “persistía” y “venía pisando fuerte” desde la década del 20). Sin embargo, la explicación se encarga de remarcar su coincidencia con un “proceso de autoconsciencia nacional” y resaltar su relación con lo lusitano, lo colonial y lo originario americano. Y llega a la conclusión de que “si bien en la mayoría de los casos se caía en un pintoresquismo arqueológico teñido de nostalgia, varias obras de esta tendencia (...) se configuraron como anticipación de una modernidad americana” (Ramos de Dios 2014, 8). En definitiva, no se trata de una aclaración respecto de cuál sería la arquitectura que se entiende como “Neocolonial”. Y más aún, el autor incorpora el concepto de “pintoresquismo arqueológico teñido de nostalgia”, sin dar mayores datos sobre qué estaría significando.

En el libro sobre Caveri analizado, el estilo como algo dado puede verse, por ejemplo, en el apartado sobre la Iglesia Nuestra Señora de Fátima. Allí, la obra se presenta sobre todo a partir de la recolección de miradas de diversos autores, críticos o del mismo Caveri. Pero en su introducción, el autor describe: “Contemporánea a la Casa Urtizberea, comparte con ella el lenguaje neoplástico y la ruptura de la caja wrighteana, junto al Le Corbusier brutalista y al antecedente neocolonial de su campanario” (Vaca Bononato 2014, 64). En ningún momento el autor se detiene a explicar esas diversas categorizaciones.

Algo parecido sucede en la descripción de la Municipalidad de Vicente López en el libro *Ermete de Lorenzi*. En él, la obra se define como un “gran cubo sin otra perforación que el arco a doble altura del ingreso” que “otorga carácter monumental a un edificio de reducidas dimensiones”. La autora, luego, asegura que “el motivo puede rastrearse hasta el Almirantazgo de San Petersburgo (...) pero su referencia más directa es el City Hall en Swansea (...), exponente de la *public architecture* inglesa bajo influencia del clasicismo sueco” (Rigotti 2014, 47). Aquí, entonces, la descripción se realiza mediante la comparación con otros edificios, y uno en particular, que según la autora responde a un cierto estilo que se da como dado.

Este síntoma vuelve a hacerse visible en el texto *Bucho Baliero*. Allí, los autores explican que casi toda la obra de Baliero “puede ser definida dentro de la continuación del Movimiento Moderno”³⁸, alejada de “esquemáticos nacionalismos, aunque de profunda raigambre local, y es ahí donde se encuentra su profunda modernidad” (Jaime y Rizzo 2014, 11). Y continúan:

“El radical cambio del Academicismo al Movimiento Moderno, la difusión de la arquitectura internacional, la arquitectura de los años 60, el Posmodernismo, etcétera, fueron corrientes a las que

³⁸ Más adelante, al abordar la sección de casas de la obra de Baliero, uno de los autores vuelve a afirmar que “sus casas (su obra) se inscriben con claridad en la tradición del Movimiento Moderno” (Jaime 2014, 43). No obstante, al analizar las diversas casas seleccionadas tras dicha introducción, no vuelve a hacer mención del Movimiento Moderno ni aclara cuales de las características descriptas hacen que las obras “pertenezcan” a dicho movimiento.

su talento e inteligencia fueron prácticamente ajenos. Toda su labor profesional se desarrolló fuera de los vaivenes de las modas arquitectónicas. Esto explica en parte la relativamente poca difusión de su obra, por lo menos hasta la década de 1990” (Jaime y Rizzo 2014, 11).

Aquí puede observarse una aparente contradicción: si bien al principio los autores aseguran que la obra del arquitecto en cuestión puede enmarcarse dentro de la continuación del “Movimiento Moderno”, luego afirman que toda su obra se alejó de las modas en cuanto a corrientes estilísticas refiere. Pero más aún, consideran que el no seguir dichas corrientes hizo que su labor no fuera reconocida hasta avanzada su carrera. Es decir, proponen que el entrar o no dentro de ciertas categorías puede ser tan fuerte como para determinar el lugar de un arquitecto dentro de la historia de la arquitectura. Al mismo tiempo, una vez más se da por sentado, en toda la explicación, el significado de los términos “Academicismo”, “Movimiento Moderno” y “Posmodernismo”.

Siguiendo con este mismo libro, el apartado que se ocupa de la vivienda colectiva se refiere a la generación que estudiaba arquitectura hacia mitad del siglo XX, destacando el desencuentro entre aquello que aprendían en los talleres de la facultad y la arquitectura de los “maestros visitantes”. El impacto sobre los estudiantes, y particularmente en el programa doméstico, fue notorio: “debe entenderse que de alguna manera se está hablando de características estilísticas o morfológicas, que podrían ser señaladas como distintivas en una primera producción por parte de arquitectos de formación academicista y, más tarde, en una versión despojada pseudorracionalista, realizada casi siempre por los mismos protagonistas” (Urdampilleta 2014, 73, 74). Por un lado, se puede observar aquí como características estilísticas o morfológicas son puestas a la par. Por el otro lado, vuelve a presentarse el mismo interrogante: ¿Qué implicaría que un edificio fuera “pseudorracionalista”? Si el termino racionalista en sí mismo ya resulta difuso, ¿qué dato estaría aportando el prefijo “-pseud”? ¿Cuál es la intención del autor al utilizar este término?

En la sección “Un arquitecto inmerso en el espíritu de su época” del libro *Eduardo Sacriste*, el estilo como dado se puede observar en varios pasajes. Por un lado, las autoras explican que los primeros proyectos del arquitecto materializan “los principios de la Arquitectura Racionalista” (Villavicencio y Cuezco 2014, 14). Luego, realizan un breve relato sobre estas primeras obras. Sobre la Casa de Renta para Enrique Mercolli en la calle Cucha Cucha escriben: “El edificio de tres pisos, de lenguaje moderno, aspiró a desmaterializar la esquina mediante una ventana corrida que ocupó por franjas la ochava. Quizás se pueden interpretar los balcones a los lados de cada frente como cita a la Ville Stein de Le Corbusier” (Villavicencio y Cuezco 2014, 15). Acerca de la casa Terán Etchecopar: “Esta se constituyó en un hito en la arquitectura doméstica, pues Sacriste efectuó un planteo novedoso a nivel partido y presentó un lenguaje racionalista en un entorno que todavía guardaba la imagen de la ciudad decimonónica” (Villavicencio y Cuezco 2014, 15). Y hacia las consideraciones finales aseguran que Sacriste “fue uno de los arquitectos que introdujo el Movimiento Moderno en Tucumán” (Villavicencio y Cuezco 2014, 20).

Sin embargo, aclaran que “su obra no se limitó a la reproducción de una corriente arquitectónica surgida en los países centrales, sino a la construcción de un hábitat basado en los ideales modernos, a la comprensión de un sitio, de un lugar, de su gente y a la elaboración de soluciones afines a dichos condicionantes, siempre con propuestas innovadoras y en constante evolución” (Villavicencio y Cuezco 2014, 20). Algo similar sucede, por ejemplo, cuando se describe su obra para la Sede Central del Banco Empresario. Luego de realizar una detallada descripción de la misma, el autor cierra el apartado escribiendo: “El Banco Empresario se alinea con la arquitectura moderna internacional, haciendo referencia a obras anteriores como La Tourette y Ronchamp en cuanto a recursos estilísticos y usos de materiales pero, como define Alberto Petrina, ‘traducidos’ por Sacriste” (Cusumano 2014, 63).

Se pueden ver, en este conjunto de citas, una serie de categorías utilizadas sin mayores explicaciones y que por momentos parecerían estar funcionando hasta como sinónimos: “arquitectura racionalista”, “lenguaje moderno”, “lenguaje racionalista”, “Movimiento Moderno” y “arquitectura moderna internacional”. Si bien algunas de estas clasificaciones van acompañadas de una breve descripción, la misma no parece estar

dando cuenta del significado de las categorías. Se trata de categorías que han sido descritas por distintos autores a partir de muchas y diversas variables y las descripciones aquí propuestas apenas hacen referencia a algunas de ellas.

A modo de ejemplo, tomando las dos últimas citas se puede advertir de qué modo esto puede resultar confuso para el lector: Sacriste introduce al “Movimiento Moderno” en Tucumán y conserva los ideales modernos, pero a la vez se tiene en consideración la comprensión del sitio, del lugar, de la gente y logrando propuestas innovadoras. O se alinea con la “arquitectura moderna internacional” pero a partir de traducciones. Entonces, ¿cómo es que el arquitecto logra conjugar las ideas del “Movimiento Moderno”, tan criticado en muchos casos por su falta de atención al entorno con una consideración por el sitio? No se está diciendo aquí que esto no sea posible, pero el uso de la categoría en conjunto con estas afirmaciones y sin mayores explicaciones resulta, como mínimo, ambiguo. Por el otro lado, ¿cómo se conjugan la idea de introducir ideas del “Movimiento Moderno” con la idea de una continua innovación?

Sin embargo, parece ser el propio Sacriste quien situó a su obra entre el “Movimiento Moderno” y lo local. En sus propias palabras, su postura intelectual estaba destinada “a procurar una síntesis entre los principios rectores del Movimiento Moderno y el respeto por las tradiciones geográficas, espaciales y constructivas del NOA, valorando su historia, los mandatos climáticos del lugar y la memoria de su arquitectura” (Sacriste en Venditti 2014, 95).

Los autores del libro *Mario Roberto Álvarez* exponen que el biografiado se cruzó con el “racionalismo italiano”³⁹ a partir de unas ilustraciones sobre conferencias que realizó para la Revista de Arquitectura. Luego aseguran que la energía poética, técnica e ideológica de los racionalistas italianos fue central para las ideas de Álvarez en relación con la disciplina. Sin embargo, en ningún momento aclaran exactamente a qué se refieren con dicho término. Por un lado, explican que la arquitectura racionalista fue enérgicamente promocionada, hacia los años 30, por el gobierno italiano mediante concursos. Por el otro, presentan la postura de Alberto Sartoris, “uno de los promotores del Racionalismo”, quien “planteaba la reorientación del duro ‘funcionalismo’ hacia una

³⁹ Comillas de los autores

revisión en pos de articular cierta ‘magia’, cuya forma debía ‘ir de acuerdo a las preocupaciones técnicas y a las tendencias plásticas del tiempo actual’ (Shmidt y Plotquin 2014, 13).

Es decir, consideran que el “racionalismo italiano” fue central para el pensamiento del personaje a tratar a lo largo del libro pero no dan cuenta de a qué se están refiriendo puntualmente con dicho término. De hecho, las ideas de Sartori que se retoman dependen de una categoría para explicar otra categoría: el racionalismo se explica como una reorientación del funcionalismo. Más aún, como no parecen estar haciendo referencia a alguna cita, resulta incluso llamativo que los propios autores escriban el término entre comillas. Las comillas, aquí, parecerían estar enmarcando, de alguna manera, un término incierto, inestable.

Este mismo texto detalla que “para Álvarez, en ningún caso la figuración moderna por medio de una posible fórmula ‘volumen-superficie-plano’” –como definirían Henry R. Hitchcock y Philip Johnson al *International Style*– ni “la sola renuncia a la decoración, al pintoresco o a la analogía futurista-maquinista podían considerarse una salida viable” (Shmidt y Plotquin 2014, 27). Su arquitectura estaría más bien signada por la variable técnica, un preciso rigor ingenieril que, según los autores, “contrastaba con el destino de la arquitectura europea, que hacia 1940 viraba entre el Surrealismo corbusierano o el inesperado Pintoresquismo en fuga de Erich Mendelsohn, Peter Behrens o Walter Gropius (...) y el patético ensueño clasicista de los arquitectos de Mussolini y Hitler” (Shmidt y Plotquin 2014, 27, 28). Nuevamente, se ve aquí de qué modo los estilos son utilizados como dados: ¿Qué quieren decir los autores cuando hablan del “Pintoresquismo” de, por ejemplo, Peter Behrens? ¿O por qué definen a la obra de Le Corbusier de este período como “Surrealista”?

Está claro que el término “Pintoresquismo”, por ejemplo, puede resultar camaleónico en relación al contexto en que se utiliza. LArqL, por ejemplo, presenta la idea de “pintoresquismo vernaculista” o “eclecticismo en su faz pintoresquista” al momento de referirse al “Eclecticismismo” en relación con los “estilos ingleses”. Así, entonces, el edificio de Mar del Plata Golf Club, solo por citar un caso, responde a un “pintoresquismo tudor en gran escala y de gran calidad” (Ortiz 1968, 127). No solo no

hay explicación ni antes ni después respecto de cuáles serían las características del Tudor, sino que tampoco queda claro en el relato previo a qué se refiere exactamente el autor con “Pintoresquismo”. El estilo como dado es todo lo que el autor destaca de la obra.

Por su parte, en la entrada “Escuelas” del *DARqA* propone que el último proyecto de escuela palacio fue el Instituto Bernasconi diseñado por J. A. Waldorp. Sobre aquel describe: “de estilo florentino, este complejo de dos escuelas, museo y aulas especiales albergaba paradójicamente el proyecto educativo más moderno de América Latina en su tiempo” (Shmidt 2004, 47). Es decir, si bien se propone una breve descripción del caso, la misma no tiene relación con el estilo adjudicado sino más bien con el programa. ¿Qué incorpora la utilización del estilo al pasar aquí? ¿Suma el mismo a la idea de paradoja propuesta por la autora?

Esta manifestación del síntoma también se presenta cuando, por diversos motivos, el uso mismo del estilo como dado resulta llamativo. Por ejemplo, cuando en el libro *Wladimiro Acosta* se narra la trayectoria del biografiado, el autor explica que “la cultura arquitectónica italiana”, durante las primeras décadas del siglo XX, se encontraba “aislada y replegada sobre un Clasicismo que, o bien aseguraba la ligazón con un pasado propio, o bien dejaba entrever las bases para una nueva regularidad, conformada a partir de un Clasicismo desdibujado” (Müller 2014, 16, 17). En este caso, cabe preguntarse por qué el autor utiliza el término “Clasicismo” en lugar de su versión “Neo”, más frecuentemente utilizada para el momento histórico en cuestión⁴⁰. En otros términos, ¿cuándo y porqué se usan, en la historiografía, las versiones “neo” de los estilos y cuándo las versiones “originales”?⁴¹ Más allá de esto, el autor utiliza también la noción de “Clasicismo desdibujado”, sin dar cuenta de a qué se está refiriendo con dicha caracterización.

⁴⁰ La entrada “Neoclasicismo” del *DARqA* aclara que dicha “tendencia artística” ha recibido “según los países y las circunstancias, denominaciones como: Clasicismo, Nuevo Clasicismo, Academicismo Neoclásico, Reacción Neoclásica, Culteranismo, etc.” (de Paula 2004b, 178). Sin embargo, hacia el final, explica que “los ejemplos tardíos del Neoclasicismo (últimas décadas del siglo XIX) son numerosos, pero casi siempre fragmentarios (pórticos de cementerios, de templos, de palacios legislativos, etc.). en general, al promediar ese siglo el Neoclasicismo fue absorbido por el Clasicismo italianizante neorrenacentista (v. Neorrenacimiento Italiano), y concluyó con una alternativa de diseño sin significado ideológico, dentro del amplio panorama del Eclecticismo finisecular” (de Paula 2004b, 182).

⁴¹ Ver *Síntoma 3*.

Por último, sobre el Palacio de Justicia y Cárcel en La Plata (actual sede de Tribunales), se ha escrito: “posee estilo Neorrenacimiento, con acento germano en la composición de volúmenes, patio central y cuerpos esquineros exentos. Como en otros edificios de la época, se combinan elementos ornamentales neorrenacentistas con empinadas mansardas y otros detalles afrancesados” (Tartarini 2004, 224).

Otro aspecto de este síntoma se vincula con las generalizaciones que son impulsadas por éstas efímeras categorizaciones. Una de ellas –y que parece importante resaltar– consiste en considerar que uno o varios estilos pueden representar ya sea a una nación, un proyecto de país o bien a un grupo social. Entonces, es posible encontrar autores que consideran, por ejemplo, que “las líneas estilísticas del siglo XIX, surgen de la conflictual y no obstante convergente visión del universo del liberalismo y del romanticismo” (Mantero 1968, 31). De esta manera, el liberalismo, entendido aquí como un “movimiento burgués” adopta símbolos clásicos y se expresa en la arquitectura “en la imagen de un eclecticismo académico, ‘survival’ del pasado inmediato” (Mantero 1968, 31).

A su vez, el “romanticismo” hace uso de símbolos pero en relación a aquello que evocan, presentándose en la arquitectura como un “eclecticismo historicista, ‘revival’ del pasado deseable o evocable” (Mantero 1968, 31). El autor propone que a mediados del siglo XIX se da en el país una ruptura definitiva con el pasado. Se busca romper con la influencia hispánica dominante hasta entonces. Este quiebre de la tradición deriva en una apelación entusiasta de formas europeas en oposición a un “pasado bárbaro y rural” y otras de influencia hispánica. Así, por ejemplo:

“el eclecticismo académico y el eclecticismo historicista no constituyen en Argentina movimientos diferenciados en el tiempo, su simultaneidad es resultado de la demora en la transferencia europea. Si bien el eclecticismo historicista, amplía las posibilidades estilísticas del arquitecto, el estilo borbónico es el que habrá de difundirse con intensidad y asignarse a las obras de trascendencia social o política” (Mantero 1968, 32).

Siguiendo con esta idea de romper con España, otro autor escribe que toda la serie de transformaciones que se dieron hacia las últimas décadas del siglo XIX (la ruptura con el colonialismo, las miradas hacia la Europa Occidental, la caída de Rosas, la apertura del país hacia el exterior, entre otras),

“repercuten, desde luego en lo formal, en un eclecticismo historicista que recorre las gamas del repertorio arquitectónico, desde el romanticismo hasta los intentos fracasados del art-nouveau, pasando por los revivals (...) Pero, fundamentalmente, a partir de la mitad del siglo, es el estilo Segundo Imperio el que va a dominar casi mundialmente, mezclando un fondo clasicista con neobarroquismos, en una danza en la que aparecerán órdenes viñolescos, cúpulas y mansardas, cartelas y almohadillados, todo en una aparatosa exhibición a lo Napoleón III y Eugenia de Montijo” (Buschiazzo 1966, 24)

Nuevamente, entonces, se observa un afán por vincular a un momento histórico del país con un cierto estilo o con una serie de estilos, encasillando así la arquitectura de toda una época a partir de una serie de casos.

También se suele relacionar al estilo con la idea de país de un cierto grupo o clase social. En este sentido, se ha afirmado, por ejemplo, que el “eclecticismo modernista”, de los principios del siglo XX, fue “asimilado por sectores cultos de recursos medios” y su “lenguaje sugiere la procedencia o formación del arquitecto: el art nouveau belga, el jugendstil alemán, el modernismo español, el art moderne francés, la secesion austríaca, el liberty italiano” (Mantero 1968, 32). En resumen, se ha considerado que las elites se identificaban con el “eclecticismo académico”, los sectores medios con el “eclecticismo modernista” y los de “recursos escasos” con “el eclecticismo de sus posibilidades”

(Mantero 1968, 35). De nuevo, generalizaciones que se apoyan en categorías que los autores no se ocupan de definir de forma concreta.

En relación con el “Eclecticismo”, la entrada del DArqA centrada en dicho “estilo”, propone que si bien mucho se ha dicho respecto del “academicismo liberal afrancesado de la arquitectura ecléctica argentina” (Daguerre 2004, 12), no se ha reflexionado acerca del predominio de las tendencias borbónicas. La autora concede que un sector de la elite “dirige su mirada hacia París como paradigma de nuevas modalidades de habitar e impone los academicismos como jerarquización de la edificación institucional o como expresión de distinción en la edificación privada” (Daguerre 2004, 12). Sin embargo, explica que en el momento en que los inmigrantes enriquecidos comienzan a utilizar “una amplia gama de lenguajes eclécticos” para dar cuenta de la posición social a la que llegaron, “la elite abandona los estilos borbónicos del primer Renacimiento francés (Luis XIII y XIV), y reivindica el primer Luis XVI por su sobriedad” (Daguerre 2004, 12, 13). De esta manera, continúa, se activa un “mecanismo reiterado en la historia de la disciplina y legitimado por la misma Academia des Beaux Arts, que propone un Clasicismo elemental como marco en el cual recuperar los valores tradicionales puestos en crisis con el multiplicarse de corrientes heterogéneas (historicismos y *revivals*)” (Daguerre 2004, 13).

De modo similar, el libro *Antonio Vilar* propone:

“a mediados de la década de 1910, mientras que la sociedad jugaba uno de sus cambios más notorios con la llegada del Radicalismo a la presidencia, la producción arquitectónica argentina culta, siguiendo los parámetros que había creado la clase alta hegemónica, se hallaba en la etapa tardía del Academicismo historicista, que se había iniciado alrededor de 1880. El año 80 había marcado el afianzamiento de las políticas liberales en manos de la clase hegemónica vinculada económicamente a la producción agropecuaria y a la posesión de la tierra. El entonces presidente, Julio Argentino Roca, llevó a cabo la federalización

de Buenos Aires (...) lo que inició un intenso proceso de modernización urbana y arquitectónica, que basado en el Academicismo historicista consolidó Buenos Aires de la mano del intendente Torcuato de Alvear” (Feal 2014, 11).

Más aún, explica que con la configuración de un nuevo estrato social, caracterizado como clase media, se comienza a abrir un nuevo camino. Si bien parte de esta nueva clase “plegó sus gustos arquitectónicos a los de la clase alta”, otra parte intentó “producir una diferenciación de las producciones arquitectónicas del Academicismo historicista, tradicionalmente enlazado al gusto de la clase alta y ajustado al modelo de sociedad cosmopolita y pujante propugnado desde 1880” (Feal 2014, 12). Es así como, en principio, las reacciones se orientaron hacia el anti-academicismo de las “Artes Nuevas”: “Julián García Núñez (...) proyectó su obra dentro del lenguaje específico del *Modernisme* catalán (...) Francisco Gianotti, Gino Aloisi, Fausto Di Bacco y sobre todo Virginio Colombo y Mario Palanti (...) importaron diversos formatos del *Liberty* (...) y Alfred Massue y Juan Kronfuss utilizaron las estilísticas del *Art Nouveau* y del *Jugendstil*, respectivamente” (Feal 2014, 12).

Al centrarse en las obras –la del Hindú Club en particular–, este mismo libro sostiene que Victoria Ocampo le encarga a Bustillo la “casa moderna”–en un “momento clave de las reformulaciones culturales” (Feal 2014, 47)– con el objetivo de que la “clase alta hegemónica” mantuviera “la avanzada –y el dominio– de la cultura argentina” (Feal 2014, 49). De esta manera, el autor propone que se da una especie de lucha entre culturas pero en relación a un mismo estilo: “la aparición del Hindú Club de Vilar hace evidente la disputa que se estaba jugando entre los elementos renovados de la cultura tradicional y los de la emergente, por primera vez, en el mismo campo estilístico” (Feal 2014, 49). También, al referirse al edificio de Nordiska, el autor asegura: “las clases medias y altas (...) adoptaban al diseño modernista como un capítulo más de la renovación cultural de la que formaban parte, pero (...) al mismo tiempo se sentían ligados a ciertas expresiones del pasado, aunque tamizadas por la imaginaria moderna” (Feal 2014, 58). En estos dos casos, nuevamente, se observa como el estilo es visto como un factor determinante en

cuanto a la imagen de un cierto grupo y cómo puede incluso ser entendido como un campo sobre el cual se generan disputas entre distintos actores sociales.

Continuando con la relación entre estilo como dado y clase social, el libro *Alejandro Bustillo* expresa claramente que durante las primeras décadas del siglo XX el Clasicismo sirvió como vía de representación de la elite tradicional Argentina:

“El retorno a las esencias del Clasicismo como tabla de salvación ante el embate de historicismos varios no era la primera vez que se daba en la historia de la arquitectura; y en este caso particular operó como un mecanismo identificador y excluyente de la elite tradicional, que –en su edificación privada– refugiada en la sobriedad del último Renacimiento francés, tomaba distancia de los inmigrantes nuevos ricos que gustaban más de lo macarrónico y espectacular” (Ramos de Dios 2014, 19).

Más aún, buena parte de la idea de renovación estilística de principios del siglo XX en Argentina ha sido relacionada con las clases sociales. Por ejemplo, se ha propuesto que mientras se construían las primeras expresiones de “Arte Nuevo” en el país, la “elite criolla” buscaba más bien emparentarse con Europa, siendo París su centro cultural: “en la Argentina de las primeras décadas del siglo XX el Arte Nuevo fue (...) gusto de inmigrantes o, al igual que en su origen europeo, de periferias. No por casualidad el Arte Nuevo no se empleó en edificios representativos del Estado o en las arquitecturas más significativas de la elite patricia” (Liernur 2001, 118).

Del mismo modo, se ha propuesto que el “*Art Déco*” fue un “estilo” muy adoptado por los sectores medios ya que “su geometrismo sencillo acompañaba la paulatina degradación de las habilidades artesanas que requería el ‘arte nuevo’”. De esta manera, “a diferencia de las repetidas fachadas clasicistas de las viejas casas de patio lateral, el geometrismo sencillo del *art déco* y sus bajorrelieves de fácil aplicación permitían una

económica ilusión de individualidad muy acorde con el nuevo espíritu de la clase media” (Liernur 2001, 126).

Todos estos últimos casos permiten comprender cómo las categorías no solo son tomadas como dadas, indiscutidas, sino que además pueden funcionar como herramientas para realizar generalizaciones sobre ideas de arquitectura y sociedad. Pero, ¿cómo se pueden sacar conclusiones generalizadoras sobre una base evidentemente endeble –los estilos? ¿Cuáles son las consecuencias de esto?

En definitiva, es interesante observar primero, de qué modo la representación de una obra puede depender por completo de los estilos. Esto es, más allá de que se proponga una descripción sobre la misma, muchos relatos se sustentan mediante el uso de categorías que, una vez más, se toman como dadas e irrefutables. Incluso, en algunos casos las obras pasan a un segundo plano, quedando relegadas a su pertenencia estilística. Pero tras haber analizado una gran cantidad de ejemplos en los cuales el estilo funciona como explicación y como algo naturalizado, sobresale una pregunta: ¿Qué información aporta decir que una obra pertenece a un estilo? O más bien, ¿realmente conforma un aporte disciplinar el clasificar a una obra como simplemente dentro de un estilo?

Al pensar en las posibles respuestas a estas preguntas es necesario considerar las diversas observaciones realizadas a lo largo del estudio de este primer síntoma. En primer lugar, se ha analizado la creencia de que una obra puede responder a varios estilos al mismo tiempo o bien “pertenecer” a un estilo, pero contener detalles o “residuos” de otros estilos. Al mismo tiempo, diversos ejemplos dan cuenta de que, en general, se da una connotación negativa al hecho de que una obra no posea un estilo claro. En esos casos, se estaría juzgando una obra a partir de un código que en definitiva no está claramente codificado. De hecho, a veces la categoría parece no alcanzar. Es allí cuando se le suman adjetivos a la misma, lo que parecería responder a intentos por lograr una mayor claridad. También se utilizan adjetivos para proponer variaciones de un mismo estilo.

Por otro lado, este síntoma permite reflexionar respecto de la entidad que se le da a los estilos. En concreto, se han rescatado citas en las cuales los autores consideran que es posible “adoptar” o “practicar” un estilo. Y es inevitable, entonces preguntarse: si

diseñar consiste en una simple adopción estilística, ¿qué sucede con el proceso artístico? ¿Dónde queda la creatividad? También se ha presentado la idea de que un arquitecto puede “pertener” o “enrolarse” en una corriente o estilo. E incluso, que ésta pertenencia o no puede determinar su lugar dentro de la historia de la arquitectura. Es más, existe la noción de que ciertos arquitectos pueden “practicar” diversos estilos “con solvencia”. Y los textos analizados le otorgan una valoración positiva a esta supuesta aptitud. Pero, ¿cómo juzgar el correcto “uso” de un estilo cuando no existe una clara delimitación del mismo? Esta misma pregunta lleva a las afirmaciones respecto de la existencia de estilos puros o depurados: ¿cómo se puede definir y quién define qué obra presenta un estilo depurado?

También se ha podido examinar hasta qué punto las categorías pueden condicionar la mirada sobre la arquitectura. A modo de ejemplo, ¿qué sucede cuando se plantea la idea de que el estilo debe ir asociado al uso del edificio, al programa? ¿Qué mirada sobre la arquitectura nos propone una definición tal? Otro ejemplo lo configura la relación entre estilos y escalas: ¿realmente es posible hablar de un mismo estilo para edificios de diversas escalas sin mencionar las variables que los emparentan y los diferencian? Un tercer y muy claro caso en relación con este punto se da con la idea de que los estilos “viajan”, “vienen”, “llegan”. Y no solo eso. En ese “venir”, los estilos pueden “llegar” empobrecidos, configurando, por ejemplo, simplemente una moda decorativa. Este último ejemplo está dando cuenta de cómo las categorías sirven para acentuar la tan controversial noción de centro-periferia. También ha sido posible examinar de qué forma los estilos pueden servir como puntapié para realizar generalizaciones que buscan – aunque evidentemente con un dudoso éxito– explicar la relación entre arquitectura y sociedad, país y/o cultura. Todo esto permite comprender que, en definitiva, los estilos refuerzan –en silencio– una visión ideológica.

Por último, se han analizado una serie de problemas metodológicos en relación con el uso de las categorías estilísticas. Por un lado, se ha considerado el uso de prefijos por delante de un estilo y cómo esto otorga aún más inestabilidad a la idea, cómo el concepto se vuelve todavía más difuso. Por el otro lado, se ha observado que algunos autores utilizan ciertos estilos como sinónimos cuando otros autores encuentran entre ellos diferencias. También se han examinado casos en los cuales ciertas categorías requieren

de otras categorías para ser explicadas. Y, finalmente, se ha estudiado que existe, por parte de los autores, un uso indistinto de mayúsculas, minúsculas, comillas y versalitas para referirse a los estilos. Todas estas variaciones, en definitiva, no hacen más que dar cuenta de la inconsistencia de los conceptos.

Síntoma 2: el estilo como código

Explicar un edificio a partir de un estilo –es decir, de un código– implica que se lo suele analizar a partir de un número determinado de variables, dejando otras variables sin considerar. Pero estas variables no son siempre las mismas. Por el contrario, cada autor parecería construir un código propio en relación con cada estilo. Ahora bien, como se ha desarrollado con anterioridad, Bowker y Star proponen que las clasificaciones se terminan volviendo invisibles. Se preguntan, entre otras cosas, quién crea las categorías, quién tiene el poder de cambiarlas y cómo se propagan. Pero más allá de estas preguntas, se preocupan por visibilizar el hecho de que “cada estándar y cada categoría valoriza algún punto de vista y silencia otro” (Bowker y Star 1999, 5). Y entienden que si bien esto no configura algo inherentemente negativo (y que de hecho es inevitable), sí se trata de “una decisión ética, y como tal es peligrosa” (Bowker y Star 1999, 5).

Por ende, este apartado busca visibilizar cómo funciona el código estilístico. Intenta desentrañar cuáles son aquellos puntos de vista valorizados y cómo este mecanismo termina silenciando otras posibles miradas, operando como recorte. Para ello, y como el criterio utilizado para clasificar por estilos rara vez se hace explícito, se estudiarán las descripciones que acompañan a los diversos estilos. La idea es comprender si acaso predomina o no alguna variable en particular a la hora de categorizar y analizar hasta qué punto las categorías van guiando las representaciones de las obras propuestas por los distintos autores.

En el libro *Antonio Vilar* el autor compara la obra del Banco Holandés unido con aquel realizado por el mismo arquitecto para Nordiska y asegura que hay ciertos aspectos en los cuales se parecen. Sin embargo, explica, este proyecto contiene ciertas características “que ponen en cuestión la consolidación del lenguaje de Vilar dentro de los cánones del Movimiento Moderno” (Feal 2014, 60). Si bien –aclara el autor– Adrián Gorelik encuentra cierta relación entre el edificio para el Banco Holandés Unido y la sede central del Automóvil Club Argentino, sobre todo en cuanto a la monumentalidad y la verticalidad en las fachadas, para él, en el Banco

“no deja de ser relevante la aparición (...) de un elemento que parece transgredir la normativa modernista, adelantando el interés de Vilar por superar las condiciones de ahistoricidad del Movimiento Moderno. En definitiva, los gruesos trazos verticales del Banco Holandés recuerdan algunas soluciones de Bustillo, o incluso de los arquitectos del Clasicismo Moderno francés como Léon Azéma o Louis-Hippolyte Boileau. Si bien Nordiska y el Banco Holandés se inscriben dentro de la experiencia modernista de Vilar, entre ambos, con una diferencia de poco más de tres años, se despliega el proceso que va desde la maduración del lenguaje del Movimiento Moderno racionalista y su implementación estilística, a una cierta búsqueda de superación de sus fronteras” (Feal 2014, 60).

Aquí se puede observar que toda la discusión respecto del carácter “moderno” del Banco Holandés se centra en una cuestión formal, relacionada exclusivamente con la fachada. No hay descripción de otra parte del proyecto más allá de aquella referida al exterior del mismo. Y esto parece responder al interés del autor por comprender el rol que cumple la obra en el relato del rumbo estilístico que fueron tomando los proyectos de Vilar. De esta manera, la arquitectura queda limitada al código y a las características que lo componen. No hay ninguna otra descripción del Banco más allá de lo relacionado con la cuestión de la monumentalidad y verticalidad en la fachada y su relación con el “Movimiento Moderno” y el “Clasicismo Moderno”.

Este síntoma también se evidencia cuando el autor se refiere al “Pintoresquismo”. Si bien no da una explicación clara de a qué se refiere con dicho término, en dos ocasiones describe brevemente algunas de sus características. Primero, cuando se centra en las estaciones de servicio y sedes del ACA diseñadas por Vilar. Allí asegura que algunos de los “dispositivos característicos de la arquitectura emergente pintoresquista” son los “materiales expuestos, preferentemente piedra, ladrillo o madera, y cubiertas con fuertes

pendientes, todo con una intensa unidad estilística” (Feal 2014, 91). Segundo, al referirse a la producción de Vilar posterior a 1942, escribe:

“sus proyectos fueron chalets o casas apareadas, proyectados con plantas modernizadas derivadas de una precisa interpretación del programa, y formatos anclados en la organización pintoresquista de los volúmenes y en la exhibición de los materiales, particularmente la piedra, pero también el ladrillo y la madera” (Feal 2014, 107, 108).

Teniendo en cuenta la coincidencia entre ambas citas, parece que el estilo pintoresquista quedaría definido principalmente a partir de los materiales con que se proyecta y su exposición. Sin embargo, el autor también hace referencia a una “organización de los volúmenes” característica de este supuesto estilo, pero en ningún momento da cuenta de cómo sería ni que características presentaría dicha disposición⁴².

En el libro *Francisco Salamone*, el estilo como recorte puede verse, por ejemplo, en la descripción de la Municipalidad de Guaminí. Los autores consideran que se trata de un caso de gran relevancia por su tratamiento formal y destacan que allí Salamone “renuncia” al Art Déco

⁴² La relación entre “Arquitectura Pintoresca” y disposición de volúmenes está presente, también, en la entrada sobre la misma del *DArqA*. Allí, se inscribe al “Pintoresquismo” “dentro de las corrientes eclécticas de fines del siglo XIX” (Ballent 2004, 68). Se trataba, según esta visión, de una arquitectura que utilizaba distintas “estéticas o conjuntos formales” según el programa y que “señalaba una relación con el campo”. La entrada hace referencia, al mismo tiempo, a la idea de “estilos pintorescos”. Sin embargo, también define a la “Arquitectura Pintoresca” como “aquella que abandonaba la simetría clásica para proponer formas de fuertes contrastes volumétricos y quiebres de cubiertas, exponiendo los materiales de construcción y buscando referencias figurativas fuera de los cánones clásicos, en muchos casos en las arquitecturas populares regionales” (Ballent 2004, 68). Es decir, presenta a la Arquitectura Pintoresca en relación con diversos términos: corriente, estilo, estética. Por otro lado, se la define en relación con una idea de “exterior”; con una combinación entre tal idea y otros “lenguajes” o “estilos”; y se la entiende, también, como una categoría en sí misma, que se relaciona tanto con la volumetría como con los materiales.

“para experimentar con un basamento que recrea formas náuticas y una torre reloj con homenajes explícitos a la Torre Einstein de Erich Mendelsohn (1924). Concebida como una sucesión de balcones recortados sobre un muro frontal, se recuesta en contrafuertes que transmiten los esfuerzos al suelo a través de la caja de escaleras. Guaminí es el único caso construido de edificios municipales en que FS se aventura en el expresionismo” (Longoni y Molteni 2014, 64).

¿Cuáles serían aquí los parámetros para definir a esta municipalidad como “expresionista”? Si bien hay una breve descripción sobre el detalle de los balcones, parecería ser que lo que define al estilo en este caso es su relación con la obra de Mendelsohn, considerado por buena parte de la historiografía como un arquitecto “expresionista”. Aun así, una vez más el estilo parece depender de lo formal, de su imagen exterior.

Esta misma relación entre estilo y forma se da en la descripción del matadero de Salamone en Coronel Pringles. Sobre aquel, escriben que

“los cuerpos, bajos, extendidos, dan un marco tanto a la simple chimenea ladrillera hacia el Sur, como a la torre tanque, hacia el centro de la composición, en un elaborado Art Déco: continuas placas horizontales ascienden hacia lo alto interceptadas por bandas verticales, acompañando la tipografía de ‘matadero modelo’ y rematando en una pirámide escalonada, atravesada por una delgada placa, interpretada por algunos como una cuchilla, aunque FS haya usado al estilema en algunos municipios y cementerios” (Longoni y Molteni 2014, 80).

El libro *Alejandro Bustillo* también permite analizar la cuestión del estilo como recorte. Al referirse a la arquitectura del biografiado, el texto reza: “tras una primera etapa de carácter historicista y notables rasgos arqueologistas, lentamente, la arquitectura de AB fue optando por una versión minimalista del Neoclasicismo, que sería bautizada por algunos como ‘estilo francés moderno’” (Ramos de Dios 2014, 18). Ahora bien, ¿a qué se está refiriendo el autor con la noción de “versión minimalista del Neoclasicismo”? Por un lado, explica que se trata de un “proceso de maduración” más complejo que

“una mera simplificación de lo borbónico pues se estaba perfilando en aquellos años esas síntesis bustillana que abrevaba tanto del compromiso académico y la sobriedad grecolatina (...) como de los ‘requerimientos telúricos’ (así los llamaba AB) en clave pampeana aprendida en las estancias de los terratenientes bonaerenses; lo que en el plano teórico expresaría como ‘funcionalismo estético’” (Ramos de Dios 2014, 18).

Es posible realizar algunas observaciones en relación con esta cita. Por un lado, la misma da a entender que existe un avance, una “maduración” en lo que al uso del estilo se refiere. Esto se relaciona con la idea de que los estilos o el estilo de un arquitecto puede “evolucionar” hacia algo, evidentemente “mejor”; idea que se repite una y otra vez en los relatos estilísticos. Por otro lado, aparece la noción de “síntesis bustillana” como un recurso que busca explicar algo muy propio del arquitecto estudiado⁴³. Por último, si bien en esta primera explicación parecería que el autor precisa de otras clasificaciones (“lo borbónico”, “lo académico”, el “funcionalismo estético”) para explicar una categoría, luego amplía un poco la idea:

⁴³ Ver *Síntoma 4*.

“Esto fue más notorio en la arquitectura urbana doméstica de AB, donde se condensan las ideas salientes que dieron identidad a su obra a partir del abandono progresivo del ornato murario, la reducción a lo elemental de la composición clásica y sus elementos significativos, el creciente ensanche de las aberturas, el uso más frecuente de la ventana apaisada y la desaparición gradual del frontispicio en tanto recurso para aumentar la grandeza y magnificencia de la obra” (Ramos de Dios 2014, 18).

Entonces, el recorte aquí se vincula con lo formal en cuanto a la ornamentación y el tamaño de las ventanas y con el grado de respuesta a la composición clásica. Aun cuando algunas de estas características podrían ser explicadas en relación con los cambios que esto produce en, por ejemplo, la espacialidad –que claramente variará según el tamaño y la ubicación y forma de las ventanas– el relato nuevamente se enfoca más bien la percepción exterior de la obra.

El autor también recurre al estilo en relación con lo formal al definir la sede de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos Lugares Históricos diseñada por Bustillo como “post-neocolonial”. Tras encasillar a la obra dentro de esta “estética”, describe: “de fachada blanqueada y desornamentada, con cornisa simple, aberturas de arco rebajado, balcón corrido con barandas de herrería y un acceso principal rematado por un frontis curvo” (Ramos de Dios 2014, 110). La pregunta aquí sería: ¿por qué se trata de una obra post “neocolonial”? ¿Tiene que ver con su imagen más desornamentada? ¿O acaso tiene que ver con la fecha en que fue diseñada? En todo caso, la descripción realizada sigue refiriéndose a la fachada. Aunque el autor luego describe brevemente la conexión realizada por Bustillo hacia el contrafrente con un ala baja diseñada por Ricardo Conord, la categoría queda definida indudablemente a partir del exterior del edificio.

Algo similar sucede en relación con el Palacio Comunal en General Pueyrredón. En aquel, Bustillo “abandona” el “clasicismo francés” y elige, “siempre en clave modernizadora”, un “referente florentino del *Cinquecento*: la sede municipal del Palazzo Vecchio” (Ramos de Dios 2014, 75). De esta manera, el arquitecto consigue “un prisma

desnudo de piedra del lugar, con una torre-reloj encastrada, de 40 metros de altura, semi-exenta y recostada sobre la fachada menor de la avenida Luro, desplazada del eje de simetría, y un ‘balcón de apariciones’ al que se accede desde una logia monumental (...) todo sin el menor ornamento” (Ramos de Dios 2014, 75). En síntesis, no parece haber mucho más que una descripción formal en relación con el estilo propuesto. Luego, el autor se centra en el interior, explicando que “se resuelve en planta baja en torno a un gran espacio central de doble altura iluminado cenitalmente, al que se llega atravesando un vestíbulo porticado y un salón de pasos perdidos. En planta alta se disponen las dependencias de autoridades y la sala del Concejo abierta hacia la logia sobre la plaza” (Ramos de Dios 2014, 75). Parecería, por el modo en que está desarrollada la descripción, que el estilo se encuentra más en relación con el exterior –y por ende, según la narración, sobre todo lo formal– que con el interior.

Esta diferencia entre interior y exterior en cuanto a estilos puede verse también en la descripción sobre el Casino y Hotel Provincial en Mar del Plata que hace el autor. Escribe:

“Si bien los interiores fueron diseñados con una lógica compleja, relacionada más con la multifuncionalidad del programa que con lo que denotan las fachadas (en la línea del block multi-usos, dando cuenta de una propuesta tipológica netamente moderna, particularmente en el block Casino), se conserva toda la fuerza clásica en los locales principales de cada edificio. La secuencia ‘acceso principal (...)/hall/sala de juego’, tiene una fuerza dramática donde lo neoclásico se potencia por la escala titánica y la extrema pureza del lenguaje. Es de destacar su obsesiva afición por el pórtico tetrástilo” (Ramos de Dios 2014, 81).

Algo similar en cuanto a la oposición de estilos entre interior y exterior se da en la entrada sobre Sydney George Follet del DARqA. Allí se expone que, hacia fines de los

años 30, el estudio comenzaba a “adoptar” un nuevo “vocabulario”, más cercano a la “Arquitectura racionalista”. Sin embargo, “las obras realizadas a partir de la década de 1940 muestran una pervivencia de las reglas académicas de composición” (Williams 2004b, 90). Se propone, como ejemplo, al colegio San Andrés, en Olivos. Allí, “si bien el alzado da cuenta de una renovación formal que se encamina hacia los volúmenes puros, la desmaterialización de las esquinas y las ventanas corridas, el trazado de la planta hablan de una composición aún gobernada por un fuerte eje de simetría que es claramente enfatizado por la torre reloj” (Williams 2004b, 90). No obstante, este colegio presenta también una novedad en cuanto al lenguaje ya que el ladrillo es incluido en la expresión de las fachadas.

Otra cuestión que surge de analizar este síntoma se relaciona con aquello que no estaría respondiendo al supuesto código. Por ejemplo, al describir la Catedral Nuestra Señora de Nahuel Huapi, el autor del libro sobre Bustillo explica que se trata de “un edificio exento junto al lago”, diseñado “en gotizante simplificado” (Ramos de Dios 2014, 100). Esto, ya de por sí da a entender que es posible diseñar un edificio *en* un determinado estilo. Pero luego prosigue: “con planta de cruz latina, nave central y dos laterales, torre-campanario central rematada por una aguja, cubiertas de pizarra y en su interior austero y sin revestimientos, una profusión de vitrales diseñados por el francés Henri A. Thomas, de temática religiosa en clave regional” (Ramos de Dios 2014, 100). Entonces se podría entender que la descripción que sigue a la demarcación del estilo estaría dando cuenta del mismo. Sin embargo, cabe por ejemplo preguntarse: ¿los vitrales de temática religiosa en clave regional, entran dentro de lo que podría considerarse un gótico simplificado? ¿Qué es exactamente lo que estaría encasillando al edificio dentro de aquella categoría?

Por otro lado, el autor también da cuenta del código utilizado a la hora de describir una serie de casas –La Azucena, La Cascada, El Boquerón y La Estancia– que responden, según su relato, a un “minimalismo pampeano”. Éste se caracterizaría por “lo despejado, lo austero, lo esencial, lo pragmático, lo lineal, lo plano y lo estereométrico simple (...) fuertemente expresado en la arquitectura habitacional a través de su estrecha relación con el suelo donde está plantada, con su entorno inmediato y con la vastedad del paisaje”. A esto le agrega la “ausencia de ornamento que parece indicar una introversión, una actitud

reservada hacia lo expresivo, originada quizás en lo desamparado y despojado de ese medio ambiente” (Ramos de Dios 2014, 109). Por un lado, toda esta descripción parece estar correspondiendo sobre todo, y una vez más, a la cuestión formal. Por el otro, vale preguntarse a qué se refiere el autor al destacar la relación con el suelo y el entorno: ¿cómo es esa relación? ¿Qué tipo de relación con el entorno es definida por el “minimalismo pampeano”.

Siguiendo con la idea del código, en LArqL, la “descendencia del estilo borbónico” es ilustrada a partir de los siguientes ejemplos: el Palacio Ortiz Basualdo, el Palacio Paz y el Palacio Anchorena. También, “las residencias de Bosch (Lanús y Hary), Pereda y Perkins (Claudio Caveri) en Buenos Aires; la de Alvear en San Fernando (René Sergent) y la de Ferreyra en Córdoba (René Sergent)” (Ortiz 1968, 117). Y según el texto no sería adecuado dejar de nombrar, dentro de la “ortodoxia neo borbónica”, a los siguientes edificios: “el del diario ‘La Prensa’ (...) el que actualmente ocupa la Embajada de Francia (P. Pater), el de la Nunciatura (E. Le Monnier, 1907) y el del Consejo Deliberante de Buenos Aires (Hector Ayerza, 1922-31)” (Ortiz 1968, 117).

Ahora bien, antes de esta enumeración, el autor hacía referencia a las principales características de “la arquitectura oficial francesa”:

“es arquitectura clásica, arquitectura de equilibrio geométrico y físico, de armonía y de simetría. Clasicista diremos nosotros, arquitectura de ajustadas proporciones, cuyo equilibrio se resuelve en el plano; arquitectura de columnas y pilastres, de entablamiento con arquitrabe, friso y cornisa; de frontis casi siempre triangulares, de cúpulas y balaustradas, a las cuales se agregan a veces elementos de cuño propio, como los techos a la mansarde y cuyo completamiento y marco son los jardines de rigurosa geometría, en la que la naturaleza rinde tributo al orden matemático; caminos rectos, planos de tapiz verde, espejos de agua, árboles y arbustos tratados como elementos de arquitectura,

dilatadas perspectivas; orden por doquier, orden riguroso” (Ortiz 1968, 116).

Esta cita permite abrir una serie de observaciones e interrogantes. Por un lado, relacionados una vez más con la naturaleza de las características allí destacadas: las mismas, en última instancia, refieren a características formales. Es más, el propio autor aclara luego que se trata de la mayor corriente “de la arquitectura del siglo XIX”, “la corriente clasicista de origen francés, que reconoce como tributaria principal a la arquitectura borbónica y en menor grado a la del Primer Imperio” (Ortiz 1968, 117). Es aquella arquitectura que se expandió a través de la Ecole des Beaux Arts de París y que resulta de una derivación de la arquitectura clásica: “de lo clásico entendido como lo mejor, como lo que es de por sí excelente, de lo que se asume, *por morfología*⁴⁴, carácter universal y perenne” (Ortiz 1968, 117). Sin embargo, posteriormente especifica que lo más importante de esta arquitectura es que era francesa y de una determinada época; por ende, era justificable: “si esa época era de orden y buen gusto, suficiente” (Ortiz 1968, 117).

Pero entonces, ¿qué queda de esta arquitectura una vez que “se la adopta” en otros lugares del mundo? Evidentemente aquello que puede sobrevivir no es más que lo morfológico ya que siguiendo este relato, lo que se rescata de la misma son “caracteres”: “en nuestro país esta corriente esencialmente francesa, no siempre se presenta con caracteres netos que permitan identificarla como tal. Es usual que se la halle amalgamada con elementos o disposiciones concebidas a la manera italiana” (Ortiz 1968, 117). Aquí se manifiesta claramente la problemática propuesta por Bayón en relación a la utilización de categorías foráneas para el análisis de obras locales.

Por el otro lado, es posible preguntarse: ¿todas las obras argentinas mencionadas por el autor responden a todas estas características? ¿O sólo a algunas? En tal caso, ¿cuántas de estas características deberían poseer las obras para ser consideradas “borbónicas”? ¿Es acaso una cuestión de cantidad? Más allá de esto, ¿las obras responden a estas

⁴⁴ Énfasis propio.

características del mismo modo? ¿Cómo afecta esto a la categorización? Y por último, cabe reflexionar acerca de qué implica utilizar como sinónimos los términos “descendencia del estilo borbónico”, “ortodoxia neo borbónica”, “arquitectura oficial francesa” y simplemente “Clasicista”.

No obstante, el código no siempre se encuentra claramente relacionado con lo formal. En muchos casos, el código se vuelve algo completamente difuso. Esto suele suceder cuando se relaciona al estilo con alguna otra cuestión, pero no termina de entenderse el porqué. Por ejemplo, en el libro *Claudio Caveri*, el autor explica que “a pesar de su adscripción al lenguaje neoplástico y la wrightiana ruptura de la caja arquitectónica”, la Casa Urtizberea es “una casa a la que se accede a lo largo de un corredor quebrado dos veces en su eje, desembocando en un espacio interior que es retenido por el techo y su forma” (Vaca Bononato 2014, 38). Luego, en el párrafo siguiente, aclara que no existe en la casa un *continuum* entre interior y exterior. Entonces, no termina de quedar en claro cuál es la contraposición entre la idea de lo neoplástico y wrightiano con el modo en que se accede a la casa y sus quiebres. ¿Qué quiere decir que la casa se encuentre adscripta al lenguaje neoplástico? ¿Acaso dicho código no contempla quiebres o un espacio retenido por el techo? ¿Qué está aportando el estilo a la descripción de la casa?

La cuestión del código también se puede observar en el libro *Amancio Williams*. Allí se destaca que la obra del arquitecto posee un “filón estético conservador” que de todas formas incorpora los avances tecnológicos y se relaciona con una serie de posturas “modernas” dominantes durante el período 1940-1960:

“Se trata de las estéticas racional-funcionalistas de raigambre social-demócrata weimariana u holandesa (digamos el arco que va de Mart Stam-Hannes Meyer a Pieter Oud-Bruno Taut) cuyo compromiso, en definitiva político-técnico, con ciertas intenciones de solucionar la cuestión de la vivienda social y de atender el problema urbano de la ciudad industrial-proletaria, en base a una organización racional de sus ensanches periféricos, les confirieron un grado de corrección u oportunismo de época que

conllevó también la perspectiva de su banalización o reproducción frívola” (Fernández 2014, 49).

Luego se detalla que diversos arquitectos locales relevantes hicieron uso del “repertorio estilístico” de estos linajes estéticos para dar respuesta a “nacientes necesidades del mercado inmobiliario especulativo (en los edificios en altura) o surtiendo, en cadenas de reusos estilísticos banalizados, los lenguajes de numerosas construcciones barriales de capas medias” (Fernández 2014, 49). En toda esta explicación, entonces, se da un fenómeno dual. Por un lado, parecería ser que lo que el autor resalta del racional-funcionalismo tiene que ver con su rol político/técnico/social. Es decir, podría pensarse que el código, en este caso, estaría relacionado más bien con el pensamiento social de base, con las ideas social-demócratas que guían una determinada búsqueda. Sin embargo, se produce una contradicción cuando el autor explica, a continuación, que estas “estéticas” fueron luego tomadas por diversos arquitectos argentinos para simplemente responder a requerimientos mercantiles. Entonces, aquí cabría preguntarse: ¿cómo eran estas estéticas? Esta pregunta se relacionaría más bien con el *Síntoma 1*, en relación al estilo como dado, ya que se estaría dando por sentado que es de público conocimiento cómo “es” una estética racional funcionalista. Pero, por otro lado, ¿qué sucede entonces con el supuesto código propuesto por el autor, y relacionado más bien con una ideología que con lo formal? En otras palabras, ¿dónde queda lo “ideológico” cuando se simplifica mediante estilos?

En cambio, el código vinculado al racionalismo en la descripción del Hospital de niños de Sacriste parece relacionarse más con cuestiones proyectuales, en particular, consideraciones de orientación y fachada: cada uno de sus frentes, explica la autora, “tiene un tratamiento diferenciado que responde a criterios de jerarquización pero también manifiesta el enfoque racionalista de los autores, por cuanto busca aprovechar las bondades de una orientación y minimizar las desventajas de la otra” (Villavicencio 2014, 58). De esta manera el frente que da al sur se cierra más, tanto por su uso como para protegerlo de las lluvias mientras que el frente norte se abre por medio de una galería, funcionando como espacio de transición entre plaza y hospital.

El apartado dedicado específicamente a las obras en el libro *Gerardo Andía* comienza con el subtítulo “Del Organicismo al Regionalismo”. Los autores identifican, en la labor de Andía, una serie de instancias. La primera, que responde a criterios de un “organicismo tardío”, presenta “composiciones de planta libre y una morfología basada en planos que se interrumpen para generar las aberturas y el encuentro entre los diferentes ámbitos, acompañadas por el uso de pergolados y grandes espacios de mediación” (Miranda y Sella 2014, 47). La segunda, se basa en “composiciones volumétricas neoplásticas” en las que se recurre a “un uso más racional de los elementos constructivos regidos por grillas o entramados de materiales, siguiendo un criterio de montaje de colores y texturas” (Miranda y Sella 2014, 47). La tercera, tiene que ver con su preocupación por los “realismos”: “En su visión, lo regional remite a los espesos muros de las casonas mendocinas que él interpreta de manera mastábrica y de volumetría compacta” (Miranda y Sella 2014, 47). Y por último, una instancia en la que se destacan obras caracterizadas por sus grandes cubiertas de losa inclinadas con terminación de tejas planas.

Es decir, dentro de estas cuatro instancias, se trabaja con tres códigos definidos a partir de diversos parámetros: por un lado, un código formado más bien por lo espacial y lo morfológico; por el otro, un código cuya base clasificatoria se relaciona con el uso de los elementos constructivos y criterios relacionados con los colores y materiales. Finalmente, un código relacionado con la volumetría pero en relación con lo material.

Sin embargo, cuando posteriormente se analiza cada una de las obras seleccionadas por separado, la descripción de las mismas es detallada y no se cierra a los mencionados estilos (de hecho, las obras no se encuentran diferenciadas según las mencionadas instancias). Mientras que en algunos casos no se los vuelve a mencionar –como ser la Casa estudio Andía o la casa materna Narciso Andía–, en otros se les da particular importancia, como por ejemplo en la casa Budan: “Las referencias neoplásticas son notorias, la viga de borde y el volumen sobresaliente de la planta superior son los ejes perpendiculares a partir de los cuales se distribuyen los diferentes planos de materiales” (Miranda y Sella 2014, 66).

Siguiendo con el estilo como código, los autores del libro *Mario Roberto Álvarez* escriben que el edificio SOMISA

“se ha resuelto con un artefacto de ajustado *design*, materializado con la precisión de 3mm, no frecuente en la cultura constructiva local. Álvarez con su equipo se han inspirado en el encaje mecánico de piezas, y en tal ensamble, los diferenciales arquitectónicos deben armonizarse mediante una organización, es decir, una racionalidad orgánica que reconoce en cada elemento una parte que contribuye aceitadamente y de modo irremplazable, al todo. En este sentido, no está tampoco lejos del Partenón, de donde se extrae un ideal de perfección, que es siempre clásico. Un Clasicismo ecléctico, que inicialmente permite tomar el terreno irregular en esquina con un perfil de proa e insignia, emblema propio de la matriz celular de Buenos Aires, a la que debe dar forma la sede proyectada. Se trata también de un Eclecticismo pintoresco según la filosofía por la cual la sede arquitectónica de una sociedad del Estado debe adoptar la lógica proyectual de un mecano para representar –en este caso– la cultura siderúrgica, equivalente a la pretensión de materializar un hospital con cueros, fibras y huesos” (Shmidt y Plotquin 2014, 64).

Parecen haber, en esta descripción, tres códigos diversos involucrados. Primero, un código relacionado con el ensamble de piezas y el modo en que se conjugan los diversos elementos del edificio, al cual se lo define en relación con una “racionalidad orgánica”. Segundo, un código concerniente al ideal de perfección sobre todo en relación con la toma de esquina por parte del edificio y definido como un “Clasicismo ecléctico”. Y por último, un código vinculado al modo en que el edificio representa la sede de una cultura determinada a través de una lógica proyectual de mecano y que los autores denominan “Eclecticismo pintoresco”. La principal pregunta aquí, más allá de a qué se refiere, por

ejemplo, el término “pintoresco” en este caso o porqué esta lógica de representación de una idea podría ser definido como un “eclecticismo” es: ¿qué están sumando estas categorías a la descripción? ¿Porqué están allí? ¿Cuál es su aporte?

Siguiendo con este “estilo”, el Hotel Majestic en Buenos Aires, la Jefatura de policía de Corrientes y el palacio Bedoya en salta, han sido definidos como “eclécticos”. En este caso, el autor de AAsXX explica que el “eclecticismo” es una derivado del “creativismo”, corriente de la *École des Beaux Arts* en la cual “el valor de la obra reside en las invenciones que el arquitecto es capaz de producir a partir de los materiales del pasado” (Liernur 2001, 92). Partiendo de allí, define al “eclecticismo” como “la composición que combina materiales de distintas proveniencias estilísticas” (Liernur 2001, 92). Entonces, el código que estaría definiendo a las mencionadas obras se relaciona, a su vez, con otros códigos.

Este mismo libro ubica al Hospital de Avellaneda dentro del “californiano burocrático”. El autor, explica que este estilo se basaba “en unos pocos vocablos –techos inclinados de tejas españolas, muros blancos, ventanas y carpinterías de madera rústica y, a lo sumo, algún aparato decorativo muy simple en los pórticos” (Liernur 2001, 150). Los edificios californianos solían ser simples en cuanto a lo constructivo y expresaban una “vaga alusión hispánica”. Podría decirse, entonces, que nuevamente el código aquí propuesto se refiere, principalmente, a una cuestión morfológica exterior.

Al mismo tiempo, el Concejo Deliberante, de Héctor Ayerza, es ubicado dentro del “clasicismo”. Del mismo se describe:

“el edificio constituye una ‘bizarra’ conjunción de la tipología de cuerpo edilicio con torre/campanario –característica de los municipios y heredera de similares organismos medievales y del capitolio miguelangelesco– con un vocabulario tardoclasista. En la fachada es apreciable el empleo del orden gigante, corintio, como era apropiado para construcciones áulicas de este tipo; pero lo más destacable de esta obra es la articulación de las partes que

lo componen –torre, sala de sesiones, salas auxiliares y oficinas– dentro de una apretada y difícil planta triangular determinada por las dimensiones y la forma del terreno” (Liernur 2001, 154).

Como es sabido, el código relacionado con la idea de “clasicismo” suele destacar cuestiones de composición en planta y vocabulario en fachada. Y aun cuando el autor describe el vocabulario de fachada de esta obra, lo que destaca se relaciona más bien con la articulación de las partes que componen el edificio.

Siguiendo con las definiciones, para este mismo autor “nadie dudaría (...) en considerar que la casa que Antonio Vilar construyó para sí mismo en San Isidro constituye un buen ejemplo de la ‘arquitectura moderna’ en la Argentina” (Liernur 2001, 159). Escribe esto tras afirmar que la misma definición de “arquitectura moderna” es arbitraria ya que “pueden observarse distintas expresiones del modernismo”. En este sentido, explica, “hace tiempo que sabemos que el ‘Movimiento Moderno’ constituye una invención de la historiografía” (Liernur 2001, 159). Pero valdría preguntarse entonces, ¿acaso la idea de “arquitectura moderna” no es también una invención de la historiografía? Ante esto, el autor argumenta que “sería absurdo desconocer que, de algún modo, al menos en el plano del lenguaje arquitectónico, a esta altura del siglo XX existe una representación común cuando se habla de ‘arquitectura moderna’” (Liernur 2001, 159). Y es allí donde propone como ejemplo a la casa de Vilar. Luego considera necesario “acordar” de modo más preciso cómo se caracteriza a esta “arquitectura moderna”:

“Una primera observación consiste en la desaparición de los rasgos de ‘carácter’ de los edificios: la ‘arquitectura moderna’ es, ante todo, un lenguaje con una gramática y una sintaxis que se aplican de manera homogénea a todos los temas. Una segunda observación afecta a la composición de la planta, que tiende a compactarse y de la que la organización modernista elimina el

poché, y con frecuencia la simetría. Podemos acordar también en dar como modernista la aplicación de un vocabulario basado en la eliminación de elementos de decoración, la articulación cubista de los volúmenes, la preferencia por el contraste entre superficies planas y profundos huecos, las texturas continuas de los paramentos, la homogeneidad del tratamiento entre interior y exterior, la acentuación de líneas y planos horizontales, el empleo de cubiertas planas y, en general, el gusto por un geometrismo abstracto que tiende a transformar partes de la construcción en figuras geométricas euclidianas puras (la cubierta en plano horizontal, la ventana en paralelepípedo, etc.)” (Liernur 2001, 159).

En esta cita queda definido, entonces, el código que guía a la idea de “arquitectura moderna” como estilo. El autor utiliza los términos “arquitectura moderna” y “composiciones modernistas” como sinónimos. Ahora bien, ¿acaso todos los edificios definidos como pertenecientes a esta categorización responden a todas esas características? Esta definición permite reflexionar acerca de lo siguiente: si las características que definen a un cierto estilo son varias, parecería que no es posible encontrar muchas obras que respondan a todas ellas. Incluso, a continuación, el autor escribe: “En este marco puede decirse que, en la Argentina, las primeras composiciones modernistas relativamente plenas fueron ideadas a mediados de la década del veinte” (Liernur 2001, 159). La utilización de la idea de lo “relativo” parecería estar dando cuenta de que aquellas no responden a todas las características propuestas. Pero si las características destacadas sobre el estilo son pocas, parecen limitar la comprensión de las obras a unos pocos rasgos.

Por otro lado, ese código no parece guiar en todo momento la definición de una obra como “moderna” o no. Al centrarse en la figura de Virasoro, solo un par de páginas por delante de aquella descripción, el autor escribe que

“sus casas para Banfield son un ejemplo canónico de los inicios de la arquitectura moderna: un tema de contenido social, un sistema de construcción prefabricada, un lenguaje despojado y racional, y la provocadora construcción de los gazebos en las terrazas jardín, acreditaban un vanguardismo mucho más pronunciado que los restantes ejemplos. Pero se trataba (...) de un vanguardismo marginal: demasiado estridente para las condiciones de la Argentina” (Liernur 2001, 161).

Si las casas para Banfield efectivamente constituyen un ejemplo canónico de la arquitectura moderna, ¿qué sucede con el código anteriormente explicitado y dónde entrarían las características destacadas por el autor y que no forman parte de dicho código? ¿Acaso el tema de contenido social no conformaría un rasgo de este estilo?

Más aún, en el capítulo siguiente (“Un estilo moderno”), el primer subtítulo se denomina “Modernismos” y comienza con una explicación sobre la diferencia entre Arquitectura Moderna y Arquitectura tradicional (de matriz clásica). Las diferencias radican, principalmente, en dos registros:

“Por un lado, la Arquitectura Moderna fue consecuencia del proceso de creación de un fenómeno inédito como era la fabricación de vivienda como mercancía, lo que suponía asimilar las formas del habitar a las condiciones de producción, distribución, cambio y consumo, que caracterizan a la totalidad de las mercancías. En otras palabras, la Arquitectura se modernizó al adaptarse a la división del trabajo, a la separación entre valor de uso y valor de cambio, a la novedad de sus destinatarios anónimos y de sus constructores (obreros) igualmente anónimos y enajenados respecto de sus productos. La tendencia a la homogeneización y compactación o, en términos más generales, de sometimiento a las

exigencias de masividad que tales condiciones suponen, produjo una conmoción absoluta en las estructuras de una disciplina que pretendía seguir gobernándose bajo sus propias leyes, las que a su vez estaban legitimadas desde la tradición y, en última instancia, por su cualidad mimética con la naturaleza como creación divina.

Pero además, como producto cultural, la Arquitectura Moderna fue consecuencia de las grandes transformaciones que Sedlmayr ha condensado en la fórmula ‘pérdida de centralidad’ (...) para nuestro trabajo es de primordial importancia registrar que la puesta en cuestión de la tectónica tradicional –basada en esfuerzos de compresión–, la disolución de los límites entre lugares y entre interior y exterior (transparencia), la desvinculación con el contexto inmediato urbano o natural (objetualización), el cuestionamiento de la mediación lingüística en el concepto de mimesis, la negación del pasado y la consecuente necesidad de autolegitimación, la liquidación de todo rasgo de caracterización, fueron y son nudos problemáticos explorados por la Arquitectura Moderna y como medio de esa ‘pérdida’” (Liernur 2001, 167).

Sin embargo, el autor luego aclara que la “pérdida del centro” y la continua autofundación generan dos resultados opuestos: por un lado se genera una angustia relacionada con la fugacidad del arte moderno; y por el otro la continua autofundación da lugar a “la libertad como el principal valor de la modernidad”. Así,

“las variantes de los modernismos no solamente son muchas sino que oscilan entre la celebración de las infinitas posibilidades de elección estética, programática o técnica, la angustia subjetiva, la búsqueda de códigos universales de entendimiento, enunciación y representación, a veces electivamente compartidos o en ocasiones

impuestos, o la exacerbación de rasgos de identidad local”
(Liernur 2001, 167).

En base a toda esta reflexión, entonces, ¿qué sucede con la primera codificación propuesta por el autor en relación con la idea de “Arquitectura Moderna”?

Otro ejemplo presente en este libro donde se evidencia el recorte generado por el estilo como código se da con respecto al Proyecto de la Ciudad Universitaria de Tucumán, al cual el autor considera como perteneciente al “organicismo estructural”. En particular, este proyecto entraría dentro de aquella categoría por “la estructura de ‘bosque’ de las zonas comunes del proyecto, basada en un módulo no ortogonal y con una búsqueda integración al paisaje. Cada uno de los módulos constituye un árbol que articulado con los restantes sostiene una bóveda cónica a modo de hoja gigantesca” (Liernur 2001, 244). Un poco antes, esta arquitectura había sido definida en relación con una “racionalidad natural”: “El estudio de los crustáceos, los vegetales, los huesos y los cristales de roca, permitía imaginar una forma de eludir, a través de esa otra racionalidad los postulados mecanicistas que habían dominado las formulaciones modernistas más conocidas hasta entonces” (Liernur 2001, 243). Entonces, como se puede ver, la descripción estilística, está nuevamente aquí condicionando la descripción del proyecto.

Algo en principio opuesto sucede con la Iglesia de Nuestra Señora de Fátima, de Claudio Caveri y Eduardo Ellis. La misma es considerada como un ejemplo del “casablanquismo”⁴⁵. El autor define al de las “casas blancas” como un “verdadero movimiento”⁴⁶ y señala sus principales rasgos:

⁴⁵ Esta obra no siempre es descripta como ícono de las “Casas Blancas”. En la entrada sobre Iglesias del *DArqA*, por ejemplo, la Iglesia de Fátima se presenta como “a la vanguardia” de las posturas “Neocoloniales” (Giménez 2004). Así, podría configurar también otro ejemplo del *Síntoma 5*.

⁴⁶ No existe un consenso historiográfico en relación con esta afirmación. El *DArqA* define a las “Casas Blancas” más bien como una “corriente estética”. Son ciertos eventos de “difusión de la actividad teórico-práctica de Iglesia junto a otros arquitectos como Claudio Caveri, Eduardo Ellis y Horacio Berretta, entre otros” los que dan lugar “al nacimiento de una suerte de movimiento o escuela de pensamiento proyectual que tuvo una considerable fortuna en la década que va de 1965 a 1975, ya sea en la forma de una reelaboración estilística aplicada generalmente al diseño de viviendas unifamiliares en casi todo el país, ya sea como una tendencia didáctica, expresada en talleres de proyecto” (Fernández 2004, 40). Al mismo tiempo, Rafael Iglesia usa, más bien, el término “formación”: “quienes hicieron las ‘Casas Blancas’ no constituyeron un grupo ni una escuela, ni un movimiento programático con una visión totalizadora de la

“el empleo de la mampostería de soporte, el privilegio de los llenos y las opacidades en los planos verticales, el uso del revoque bolseado pintado de blanco, el hormigón visto en losas y algunos detalles (gárgolas, maceteros, muebles fijos), revestimientos cerámicos simples, volumetrías articuladas relativamente complejas y la exclusión de gestos o señales de vanguardismo técnico” (Liernur 2001, 249).

Pero agrega, a las características mencionadas, las cuestiones más bien ideológicas de los arquitectos que según él formaron parte de este supuesto movimiento:

“subyacía un común rechazo a un profesionalismo al que veían cada vez más peligrosamente cercano a la ingeniería, y también a ciertos modernismos a los que consideraban ejercicios puramente retóricos y abstractos, sin alma. A esto oponían la recuperación de un doble papel para el arquitecto: el de intérprete de la subjetividad de los comitentes y de la identidad local (...) Cierta espíritu neohumanista, derivado especialmente del existencialismo católico⁴⁷, inspiraba a estas búsquedas, que

realidad, como el Futurismo, los CIAM o el Neoplasticismo. Creo que se trató de una ‘formación’, como la llamaría Raymond Williams, sin un sistema de ideas rigurosamente articulado, estructurado laxamente” (Iglesia 2003, 53). Y cita a Alberto Petrina, quien expresa que “muchos de los miembros de la corriente casablanquista retroceden ante la palabra movimiento argumentando que su accionar fue en su momento, individual, aislado y no demasiado autoconsciente de una intencionalidad teórica, aunque hoy pueda ser inscripta en un marco de innegables coincidencias” (Petrina en Iglesia 2003, 53). De modo similar, Ramón Gutiérrez considera que “no se trató pues de un ‘movimiento’ surgido por el concierto de voluntades, sino de un proceso de maduración que desde diversas posiciones iba convergiendo en la búsqueda de caminos alternativos” (Gutiérrez 2003, 9).

⁴⁷ En el libro sobre las “casas blancas” editado por el CEDODAL en 2003, esta generalización es fuertemente criticada. Allí, Ramón Gutiérrez escribe: “‘Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad’ dedica menos de una página (entre las 430 del libro) a hablar del ‘movimiento’ de las ‘casas blancas’, a la que ve inspirada en un cierto ‘espíritu neohumanista derivado especialmente del existencialismo católico’. Nos pareció necesario que esta simplificación reduccionista, fuera puesta en evidencia” (Gutiérrez 2003, 9).

miraban con admiración la sencillez y austeridad románica y sus ecos en las pobres arquitecturas del pasado argentino” (Liernur 2001, 249).

Sin embargo, a la hora de describir a la Iglesia de Fátima, “paradigma de las ‘casas blancas’” el autor escribe: “A diferencia de otros trabajos del grupo, la obra producía una particular síntesis entre la composición neoplástica (miesiana) de la planta, el acentuado horizontalismo wrightiano de la volumetría externa y el místico sentido de la luz y las texturas introducido por Le Corbusier en Ronchamps” (Liernur 2001, 249, 251). Entonces, propone un código que, de alguna manera, no es únicamente formal. Sin embargo, a la hora de describir la obra, no utiliza el código que él mismo define –de hecho, no destaca ni una de sus características– sino que la caracteriza a partir de la utilización de otros estilos o referentes de los mismos. Cabe preguntarse, también, porqué el paradigma de este “movimiento” –como él lo describe– sería justamente una obra que se diferencia de los otros trabajos del grupo.

Ahora bien, un poco más adelante, el libro presenta una página con varias imágenes de la Iglesia. Bajo los epígrafes de las mismas –que no dicen más que el nombre de la iglesia y su ubicación–, aparece una especie de copete en el que el autor aclara:

“La iglesia de Nuestra Señora de Fátima es la mejor expresión del movimiento llamado de las ‘casas blancas’. Con una fuerte componente orgánica, y atraído por las experiencias regionalistas, el movimiento se inspiraba en cierto espíritu neohumanista, derivado especialmente del existencialismo católico. Sus protagonistas miraban con admiración la sencillez y austeridad románica y sus ecos en las pobres arquitecturas del pasado argentino” (Liernur 2001, 262).

Si bien este último párrafo no parece buscar describir esta obra en particular en sí, sino más bien a todo el “movimiento” en general, se vuelve a ubicar a la iglesia de Fátima como la mejor expresión del mismo y a continuación se suman nuevos parámetros como lo orgánico o lo regionalista.

Aunque esta iglesia suele ser codificada bajo la categoría de “casablanquismo”, el código de la misma puede variar. De hecho, puede tratarse de un código compuesto, a su vez, por otro código. Es decir, un código que depende de otras categorías para su conformación. Por ejemplo, el DArqA detalla que la iglesia, “paradigma de la nueva tendencia” (casablanquista) “es una síntesis de múltiples influencias: el Brutalismo corbusierano, la tradición de la sencilla edilicia colonial, la espacialidad organicista y los nuevos modos de entender el culto religioso de los grupos renovadores del catolicismo” (Aliata 2004b, 52, 53). Para comprender una descripción así es preciso desentrañar, además, el significado del código dentro del código.

El código dentro del código puede encontrarse, también, en la definición sobre el “Neorrenacimiento Italiano” del mismo diccionario: “Estilo arquitectónico correspondiente al período del Eclecticismo, cuyo rasgo principal consiste en una recreación de los modelos y motivos del Renacimiento italiano” (Aliata y Shmidt 2004, 189). En otras palabras, se trata de un estilo que corresponde a un período estilístico determinado –“Eclecticismo”– y “recrea” modelos y motivos de otro estilo. De todas formas, luego los autores proponen una norma específica:

“los recursos lingüísticos utilizados son de una amplia variación ornamental, pero parten de un esquema básico: la secuencia de arcos de medio punto, encuadrados por molduras o flanqueados por medias columnas o pilastras. El resto de la decoración de la fachada implica una cornisa en correspondencia con el orden empleado como límite de la terraza, y la utilización de balaustradas. También es habitual el uso de rejas de barrote redondo y guarniciones de plomo o metal blanco, y las puertas cancel de notable trabajo en herrería de procedencia andaluza. A

ello debe agregarse una versión más modesta, propia de la construcción popular, que se manifiesta en la utilización de pilastras y cornisas que ritman tenuemente los muros, enmarcando ventanas rectangulares con pocos detalles decorativos” (Aliata y Shmidt 2004, 190,191).

Más allá del detallado código propuesto –que una vez más parece referirse a la imagen exterior del edificio únicamente– no hay una reflexión clara respecto de cómo se relacionaría esta descripción del “neo” con el estilo que busca recrear.

Otro caso en el cual el código se presenta de modo claro en el libro AAsXX se da con la casa de Mar del Plata de Amancio Williams. El autor define a Williams como “el más nítido representante” de la “corriente” esencialista o “concreta”. La misma contaría con las siguientes características: “excelencia tecnológica, depuración lingüística e intransigencia funcional son las premisas que parecen sustentar a estas arquitecturas (...) si frente a los requerimientos de la metrópolis periférica el profesionalismo elegía someterse; el organicismo, retornar a la naturaleza; el regionalismo, a Arcadia, el ‘concretismo’ arquitectónico optaba por lanzarse hacia adelante” (Liernur 2001, 288). Su mérito “radicó en su coherencia y, extrañamente, en la continuidad con la ya señalada búsqueda de sobriedad de la cultura y de la arquitectura en la Argentina moderna” (Liernur 2001, 288).

Ahora bien, a la hora de describir la casa en Mar del Plata, el autor escribe:

“en aquella vivienda, construida en medio de un bosque, logró mostrar la contradicción entre la necesidad más eterna del enraizamiento y el fluir incesante que define la condición metropolitana moderna. Confluencia en la máxima racionalidad tecnológica del diagrama de fuerzas y la cuenca cavada del arroyo, objeto en el puente y patio en la casa, creación abstracta y tipo tradicional pampeano en galería, expresa el más amplio

conjunto de significados con que puede describirse la arquitectura moderna de la Argentina” (Liernur 2001, 290).

Se puede observar, entonces, de qué modo el código está funcionando como guía para la descripción de la obra, siendo el eje de la cuestión y dejando de lado otras posibles consideraciones sobre este caso tan particular de nuestra arquitectura.

Otra variante de este síntoma se presenta cuando se mencionan varios estilos dentro de un mismo relato pero mientras algunos son brevemente descriptos, otros son simplemente utilizados al pasar. Esto se da, por ejemplo, cuando el DARqA se centra en la arquitectura ferroviaria. La referencia a estilos en cuanto a las construcciones del ferrocarril es allí muy variada y compleja. La entrada explica que, en un principio, las estaciones intermedias eran sencillas casillas prefabricadas ya sea en madera o chapa. La Estación Central en Paseo de Julio fue, de las construcciones realizadas con dichos materiales, una de las de mayor envergadura. Y en su descripción se aclara que “si bien las mansardas le daban un aire afrancesado, el criterio aditivo de su volumetría y la presencia de elementos como el *campanile* hacían de la Estación Central un buen ejemplo del llamado *english italianate style* o *english railway style*, de gran difusión en las pequeñas estaciones inglesas” (Williams 2004a, 82). Luego, este modelo fue incorporando

“detalles más complejos de cubierta y tratamiento de vanos, que dan cuenta de la influencia de la llamada Arquitectura Victoriana. Hacia 1910 se incorporaron detalles de otros estilos ingleses, como el Tudor y el Isabelino. Las estaciones que el Ferrocarril del Sud reconstruyó en el tramo Constitución – Temperley en la década de 1920 son un buen ejemplo de este tipo de inflexiones. Tampoco están ausentes en este período las influencias antiacadémicas en su variante ‘secesión vienesa’, como lo

demuestra la estación Hipólito Irigoyen del Ferrocarril del Sud”
(Williams 2004a, 82).

Sin embargo, el autor se ocupa de aclarar que las variaciones estilísticas más evidentes se dieron en las grandes estaciones terminales. En ellas, en general, se producía una disociación entre los edificios cabecera y su arte arquitectónico y los *sheds* con su técnica. Así, tanto la Estación del Parque del Ferrocarril del Oeste como la primera Estación de Plaza Constitución (de 1865) presentan “un sobrio Clasicismo italianizante” tal como, por ejemplo, el de la Aduana (Williams 2004a).

Con el paso del tiempo, a medida que se complejizaban los programas y se sumaba la creciente necesidad de ganar espacio para un tráfico de pasajeros cada vez mayor, las principales ciudades del mundo terminaron abandonando el “modesto *english railway style*” para adoptar “una configuración de origen clásico”. “Este giro lingüístico”, escribe el autor, “se manifestó en la incorporación de una variedad de elementos extraídos del Neoclasicismo francés” (Williams 2004a, 83). Las empresas ferroviarias de la Argentina, siguieron esta tendencia: el segundo edificio de la estación Constitución constituye un ejemplo de ello. Y el edificio construido por el Ferrocarril Central Argentino a partir de 1910 sigue aquel “Clasicismo francés, en una variante más sobria y estilizada, cercana a la llamada Arquitectura Eduardiana inglesa”. Allí, “el *campanile* como elemento sobresaliente de la composición fue reemplazado por una gran cúpula que señala el eje de simetría” (Williams 2004a, 83).

Resumiendo, se utiliza la idea de “*english italianate style* o *english railway style*” en base a lo que parecería ser un código relacionado con la volumetría y la presencia de ciertos elementos como por ejemplo, el *campanile*. A continuación, a este modelo se añaden ciertos detalles de cubierta y vanos dando cuenta de un código concerniente a la “Arquitectura Victoriana”. También se narra la incorporación de detalles de estilos ingleses como el Tudor o el Isabelino pero, en este caso, no hay referencia alguna al código que los delimita. Lo mismo sucede con las influencias de la “secesión vienesa” de este mismo periodo y el “sobrio Clasicismo italianizante” de las grandes terminales.

Y, por último, el texto se refiere a la adopción de lo clásico mediante la incorporación de elementos del “Neoclasicismo francés”. No hay explicación sobre cuáles son esos elementos. Y, más aún, aquel “Clasicismo francés” (parecerían que el “Clasicismo francés” y el “Neoclasicismo francés” son utilizados como sinónimos), fue utilizado en el proyecto del Ferrocarril Central Argentino de modo más sobrio y estilizado, más emparentado con la “Arquitectura Eduardiana inglesa”. Tampoco hay aquí referencias claras a cómo sería el código de este último estilo ni la variación en cuanto a los adjetivos utilizados.

En síntesis, son pocos los autores que definen, de modo claro, el código que utilizan. Por momentos, el código resulta completamente difuso, sobre todo cuando se relaciona al estilo con alguna variable, pero no termina de entenderse porqué. Sin embargo, en muchos casos los autores brindan algunas pistas respecto del código. Y en la mayoría de ellos, las características del código terminan delimitando el acercamiento a las obras. Es decir, la arquitectura queda limitada al código y a las características que lo componen. En contadas ocasiones sucede todo lo contrario: algunos autores explican cómo se compone el código pero luego, al describir una obra que supuestamente responde al mismo, no mencionan las variables detalladas con anterioridad. En estos casos cabría preguntarse: ¿cuál es la utilidad del estilo allí?

Otras veces se relaciona al código con una cierta variable pero luego no se da cuenta de su especificidad. Es decir, se explica que el código tiene que ver con un cierto rasgo (por ejemplo, la relación con el suelo) pero no se lo describe (¿cómo es la relación con el suelo?). Por momentos, también, se utiliza un código –que no ha sido necesariamente explicado con anterioridad– para explicar otro código: se trata del código dentro del código. Y en algunas ocasiones un mismo relato hace mención de diversas categorías pero mientras los códigos de algunas de ellas son brevemente descriptos, otras son tomadas como dadas, y utilizadas al pasar.

En cuanto a las variables consideradas por los estilos, se advierte una clara predominancia de los aspectos formales de las obras. En la mayoría de los códigos analizados la atención está puesta sobre la imagen exterior del edificio. Aun así, hay autores que diferencian entre un estilo interior y un estilo exterior. En estos casos,

¿resulta coherente esta distinción con la idea tradicional de estilo? También podría reflexionarse sobre la correspondencia de los estilos al considerar la diversidad de variables involucradas. Esto es, tal como se ha analizado, un mismo texto puede presentar distintos códigos y que cada uno de ellos responda a una variable o una serie de variables distintas. Pero, ¿cuál es el sentido de clasificar por medio de códigos cuya base no es la misma? ¿Qué consecuencias trae esto? En todo caso, si los parámetros de clasificación no son los mismos y aun así las categorías conforman el eje de un relato, la diferencia de criterios debería hacerse explícita.

Tal como se observó en el síntoma anterior, los estilos se encuentran inmersos en una época y lugar y necesariamente teñidos de ideología. Esto se puede vincular con dos observaciones que decantan de la idea del estilo como código. En primer lugar, muchos de los textos analizados repiten la noción –ya sea de manera implícita o explícita– de que los estilos pueden “madurar” o “evolucionar”. Y esto, necesariamente, sirve de base para realizar juicios de valor –aun cuando sean silenciosos– sobre las obras. En segundo lugar, existe también la noción de que es posible “importar” un código de otro país. Sin embargo, muchas veces ese código “llega” cambiado. Incluso, en ciertos casos el código es descrito en relación con cuestiones ideológicas que se pierden cuando es “aplicado” en la Argentina. Retomando entonces las ideas de Bowker y Star y llevando esto al campo disciplinar del cual se ocupa esta tesis, sería pertinente preguntarse: ¿quién ha creado las categorías estilísticas que se repiten en uno y otro relato? ¿Con qué objetivo? ¿Es posible modificar dichas categorías? Y más aún, parece necesario considerar qué puntos de vista son valorizados por cada uno de los estilos tratados y qué puntos de vista son silenciados.

En síntesis, cada uno de los códigos analizados rescata algunas variables y desecha otras por completo. Y si el acercamiento disciplinar a las obras depende, como se está demostrando aquí, de los estilos, reflexionar sobre estas cuestiones resulta como mínimo indispensable.

Síntoma 3: el estilo y lo ahistórico

Otro de los problemas relacionados con el uso de categorías cerradas –en este caso, estilos– tiene que ver con su temporalidad. El crear clasificaciones que se mantienen iguales durante el tiempo y que se terminan cristalizando y volviendo –como proponen Bowker y Star– invisibles, parece conllevar a una consecuente cristalización o más bien, petrificación, de nuestras nociones sobre los objetos encerrados bajo tales clasificaciones.

Koselleck considera que todos los conceptos fundamentales tienen una “estructura temporal interna” (Koselleck 2004, 37). En ella, se intercalan tanto significados pasados como expectativas de futuro. De esta manera, los conceptos contienen, dentro del lenguaje, un potencial de transformación que se genera temporalmente. Y existe, en su visión, una tensión entre la historia en sí misma, o los hechos históricos, y su representación o en sus palabras, “registro lingüístico”. Es por ello que la historia debería ser continuamente reescrita y que los conceptos deberían ser revisados una y otra vez. Ahora bien, estas ideas de Koselleck pueden pensarse en relación con los principales conceptos que guían la comprensión de nuestra historia de la arquitectura: los estilos. Así, por un lado, describir un edificio o un conjunto de edificios a partir de un estilo no permite dar cuenta de su pasado ni de su futuro. Por el otro lado, es evidente que los estilos se mantienen estáticos.

Hay dos formas de evidenciar esto: primero, analizando la descripción de la o las obras –consideradas a partir del estilo– en sí mismas, y comprobando que no hay una referencia ni al momento de su creación ni a su pensamiento previo y desarrollo ni al modo en que fueron envejeciendo o cómo se encuentran al día de la fecha; y segundo, estudiando dos descripciones de una obra realizadas en distintos momentos que destacan lo mismo. También se da una cuestión particular, dentro de este síntoma, en relación con la idea de los estilos “neo-”.

Un ejemplo de la primera expresión de este síntoma es la representación que realiza uno de los autores analizados sobre la obra de Benjamin Pedrotti, describiéndola como

“menos triste, menos grave y menos trágico que Colombo y (...) bastante lejos del sepulcral Milli de Suipacha 940. Mucho más cerca del art nouveau y del “floreale”, sus tratamientos decorativos y de superficie son más livianos y también más banales. Sus obras más representativas en Buenos Aires: Libertad 773, Cabildo y Sucre, San Juan 3094, Bartolomé Mitre 1957, Salguero y Rivadavia” (Ortiz 1968, 128).

Claramente, las categorías ayudan aquí a no tener que expandir la explicación sobre la obra de Pedrotti. Sin embargo, en este caso se observa también que el uso del estilo prescinde por completo de lo temporal. El autor no solo no menciona en qué años fueron construidos estos edificios, sino que tampoco hay reflexión alguna respecto de su producción ni su “presente”. Solo enuncia que se relacionan, de alguna manera, con el “Art Nouveau” y el “Floreale”.

Algo similar sucede cuando en la entrada “club” del DARqA se hace referencia a los clubes que respondían a las diversas nacionalidades, producto de la inmigración. Éstos eran realizados en “el estilo más moderno de sus respectivos países de origen, que coinciden sobre todo con el Art Nouveau y sus diferentes variantes regionales” (Bartolucci y Pastoriza 2004, 91). Así, el club español de Buenos Aires –diseñado por Folkers, arquitecto Belga– y el de Rosario –de Roca y Simó–, responden por ejemplo, “al Modernismo catalán o a una mezcla ecléctica de diversos modernismos” (Bartolucci y Pastoriza 2004, 91). Si bien las autoras hacen un barrido general por los distintos clubes de la Argentina y su historia, la “caracterización arquitectónica” de los edificios en particular es desarrollada a partir de una mirada estilística. De esta manera, sus características quedan congeladas en la categoría impuesta.

Siguiendo con esta línea, la entrada sobre Juan Bautista Arnaldi del mismo diccionario da cuenta de una gran cantidad de iglesias por él proyectadas y detalla: “se trata, en la mayoría de los casos, de plantas de una sola nave en forma de cruz latina. El lenguaje formal es, en estos casos, tanto clasicista como neogótico (en algunos pueden encontrarse ambas soluciones para un mismo proyecto)” (Piccioni 2004, 70). Sin embargo, durante

los últimos años de su carrera, Arnaldi se inclinó hacia los “ejemplos neogóticos”, entre los cuales el autor enumera: “las iglesias de Santo Domingo (1890), Guadalupe (1893), las capillas de las Hijas de María (1893), Hermanas Terceras Franciscanas (1896) y el Convento de San Francisco (1884 y 1896), todos en la capital santafesina. También las iglesias de Colonia Iriondo (1884), Pilar (1892), Alberdi (1889), Santo Tomé (1887) y Gral Gálvez (1888)” (Piccioni 2004, 70), estando éstas últimas ubicadas en la Provincia de Santa Fe. A esta enumeración le sigue otra más de edificios religiosos “neogóticos” proyectados por Arnaldi. Entonces, el único dato que tenemos de estas obras es su supuesto “estilo”. Y está claro que este dato no da cuenta ni del proceso proyectual, de creación, ni del pensamiento por detrás, ni del envejecimiento de las obras. Pero más allá de esto, el estilo parece también aplanar temporalmente todos los casos citados. Esto es, obras de distintas fechas son abarcadas por un mismo estilo: ¿se puede efectivamente hablar de un mismo estilo? ¿Sería lo mismo el “neogótico” de 1884 que aquel de 1893?

La cuestión de la temporalidad –o más bien la falta de la misma– puede verse también cuando el DARqA se centra en la obra de Edouard Stanislas Le Monnier. Allí, se describe que hacia alrededor de 1900 el arquitecto

“proyecta y construye varias iglesias, como las de Ramos Mejía, Hurlingham y Haedo (Prov. De Buenos Aires), donde se impone el estilo gótico que había aprendido de su maestro Genuys. Este mismo estilo, en clave civil, es usado para el Haras de J. A. Fernández (Lima, Prov. de Buenos Aires, hacia 1900), pero aquí se disponen decoraciones interiores y motivos exteriores de filiación *Modern Style*. Estos mismos aportes aparecen en sus chalés y *cottages* suburbanos, de inspiración en la arquitectura vernácula francesa, como en el caso de su propia casa (“Le tocat”) en Bella Vista.

Pero es dentro del campo de la arquitectura urbana donde Le Monnier descuella por sus innovadoras propuestas. Estas responden a los lineamientos de un Modernismo de sustrato

académico que captura distintas influencias internacionales y locales. Así, se pueden identificar asociaciones con el *Art Nouveau* francés de su camarada Guimard, fuertes adscripciones a la *Sezession vienesa*, sin dejar de lado el *Liberty* italiano y la Exposición Internacional de Artes Decorativas de 1902 en Turín. Estas influencias son reconocibles en edificios como ‘La Bola de Nieve’ (Perú 167, demolido), la sucursal Rosario de la misma empresa, el establecimiento de la Herrería Artística Motteau (Garay 1272, demolido) o el singular Yatch Club Argentino de Dársena Norte (Proyecto de 1913; ampliado hacia 1929)” (Grementieri 2004, 77, 78).

En resumen, toda esta descripción sobre la obra de Le Monnier se apoya exclusivamente en categorías estilísticas. Las obras sirven para ejemplificar los estilos en lugar de viceversa, aun cuando no haya ningún tipo de descripción sobre dichos “estilos”. Respecto de las últimas obras mencionadas, por ejemplo, no se comprende de modo claro si representan una combinación de todos los estilos enumerados, si cada una representa alguna asociación distinta o si simplemente esto varía según el caso. Y en general, más allá alguna mención respecto a una época aproximada (alrededor de 1900), la referencia temporal es casi inexistente. De los nueve ejemplos de casos concretos citados por el autor, solo dos presentan algún dato sobre cuándo fueron construidos o proyectados. Lo temporal se vuelve efímero frente al uso de los estilos.

Lo mismo sucede cuando el autor de la entrada se centra en la producción de Le Monnier tras la Primera Guerra Mundial: la misma, explica, “significó un corte” en su trayectoria profesional y repercutió en su producción de los años veinte. Recurrió entonces “a un repertorio formal más rígido, que se encargaría de revitalizar con ingenio. A lo largo de este período y hasta su muerte proyectó muchos edificios de renta” (Grementieri 2004, 78). Este es el único dato temporal que se dará a todo lo que sigue. Primero, diseños para concursos y empresas constructoras. Segundo, “proyectos no realizados” que “ponen de manifiesto su oficio para combinar todo tipo de repertorios

formales vigentes” (Grementieri 2004, 78). Se ofrece como ejemplo el Ateneo de la Juventud, en donde “sobre el sólido planteo de masas de la fachada, la decoración se aplica según un criterio afín a las disposiciones de llenos y vacíos del Neocolonial” mientras que “en el juego combinatorio se puede distinguir la recopilación de basamento dieciochesco francés”; contiene ventanales “de inspiración neotudor” y “escalonamientos, primidaciones y motivos *Art Déco*” así como “coronamientos con *loggia* neorrenacentista⁴⁸ finisecular y torreones arabizantes rematados por templetes y glorietas neopompeyanas, etc.” (Grementieri 2004, 78). Tercero, la cuestión de la vivienda. En este caso, Le Monnier apeló “a amalgamas de Neopompeyano y *Mission Style* californiano para villas como las del Ingeniero Perrone o variantes de arquitectura vernácula universal para Punta del Este: desde *cottages* normandos hasta cartujas arabizantes” (Grementieri 2004, 78). Nuevamente, toda una descripción que depende de los estilos y no propone reflexión sobre lo temporal ni ubica en su tiempo a las distintas obras mencionadas.

También en relación con esta problemática se encuentra la descripción, en el mismo diccionario y dentro de la entrada sobre quintas, de una serie de ejemplos propuestos. Al explicar las diversas tipologías de quintas, los autores narran que “en la segunda mitad del siglo XIX el programa es (...) el primero en incorporar los lenguajes correspondientes al Eclecticismo y al Pintoresquismo, que agregan a la planta las asimetrías, ondulaciones y anécdotas propias de cada modalidad estilística, sin alterar la compacidad desarrollada desde principios de siglo”. Y para ilustrar esto, continúan: “ejemplos de ello son el Neogótico temprano de la quinta de los Terrero en Flores, la chinesca de Jonás Larguía en Santa Fe, el Palacio Morisco de Mazza en Rosario, etc.” (Aliata y Cova 2004, 136).

En principio, es evidente que en la cita no queda claro qué están ejemplificando exactamente los casos enumerados: ¿ejemplifican los “lenguajes” del Eclecticismo, del Pintoresquismo o de ambos? ¿O acaso en ellos se pueden ver las modificaciones que se producen en planta según la “modalidad estilística”? Tampoco resulta obvio cómo se relacionan aquellos lenguajes con, por ejemplo, los otros estilos mencionados en relación con cada caso en particular. Pero más allá de todo esto, nuevamente se da aquí un

⁴⁸ Nótese, nuevamente, la inconsistencia en cuanto al uso de mayúsculas o minúsculas al referirse a los diversos estilos.

aplanamiento temporal. Se proponen tres ejemplos –todos construidos en distintos momentos de la segunda mitad del siglo XIX– de los cuales dos, a su vez, son caracterizados nuevamente a partir de otros estilos. Más aún, la Quinta de los Terrero representa, según la entrada, un “Neogótico temprano”. ¿Qué quieren decir los autores con ello? ¿A qué alude la idea de “temprano”? Y en líneas más generales: ¿Cómo se relacionan temporalmente estos tres casos?

La segunda observación relacionada con este síntoma puede ser examinada en el caso de las oficinas de García Núñez en la calle Chacabuco. En 1966, se ha destacado la figura de García Núñez dentro del Art Nouveau y se ha descrito a esta obra de la siguiente manera: “El edificio de rentas de Celedonio Pereda (...) o el de Chacabuco N° 66 al 82, con soluciones de amplios patios interiores, puentes de hierro, gran luminosidad y amplia generosidad especial, son jalones en la evolución de la arquitectura comercial porteña” (Buschiazzo 1966, 36).

En 1968 otro historiador la ha definido como “una obra bien sencilla” en la que destaca la organización alrededor de un patio central, la claraboya a dos aguas, el ascensor ubicado en el centro y al que se accede mediante los puentes y las circulaciones materializadas con losetas de vidrio. Para él, sin embargo, la fachada es lo más logrado, siendo el hierro “el lazo de unión estilístico” entre interior y exterior: “los elementos de hierro (...) son muchas veces lo más importante de estas obras antiacadémicas” (Ortiz 1968, 130). Si bien el autor habla de esta obra al referirse al *modernisme catalán*, en verdad, agrupa *modernisme* y *art nouveau* dentro de la idea de “antiacademismo”, diferenciándolos principalmente a partir de las nacionalidades de los distintos arquitectos.

En paralelo, en un libro de 1983, esta obra figura dentro del apartado sobre el “*art nouveau*” descrita de la siguiente manera: “es un alarde de concepción arquitectónica ‘moderna’ al integrar varios pisos en vertical mediante el ascensor de caja metálica visible, gran claraboya cenital y piso de baldosas vidriadas que permiten la fluidez de la luz y la continuidad del espacio” (Gutiérrez 1983, 542).

Y en el 2001, otro autor también ubica a esta obra dentro de la sección sobre el *art nouveau* y la destaca como uno de sus mejores exponentes en la ciudad de Buenos Aires.

Resalta la innovación en su definición espacial interior, la depuración formal, su iluminación natural y “la monocromía, o la restricción decorativa que se reduce al empleo de simples grillas geométricas” (Grementieri 2001, 113).

Por último, en ese mismo año otro libro define a las oficinas de Chacabuco como “Arte Nuevo” destacando no “el empleo de barandas de hierro y balcones de ladrillos de vidrio en torno de un patio interior iluminado por una lucarna” (lo cual ya se había realizado en otros edificios del mismo programa) sino

“la separación perfectamente expresada entre ‘cultura’ y ‘producción’; entre la ‘palabra’ arquitectónica y las ‘cosas’; entre la fachada que narra en su esencia los temas de ‘levedad’, y ese interior al que se penetra como en una cueva, desde sus entrañas, para encontrar la ‘apariencia’ realizada de una atmósfera de transparencia y de luz” (Liernur 2001, 124).

Evidentemente, y en oposición a la idea de Koselleck respecto de los conceptos cambiantes, los estilos se mantienen estáticos, rígidos con el correr del tiempo. No parece haber, en un barrido de 35 años, gran variación respecto a las características resaltadas en relación al estilo mencionado entre descripción y descripción. Y es preciso recordar que según Koselleck, además de recibir información, el lenguaje afecta al modo en que percibimos y conocemos las cosas. Parecería existir, entonces, una continua retroalimentación de cierta idea de estilo que se va perpetuando con el tiempo y de autor en autor.

Un caso particular de este síntoma se da en relación a los estilos a los que se les aplica el prefijo “neo”. ¿Cómo supone la historiografía que funcionan? ¿Hay variaciones entre el “original” y su “nueva versión”? ¿Hablan acaso de una continuidad o de una negación de las supuestas necesidades del presente? En el libro AAsXX, por ejemplo, se describe a la torre Le Parc y a las oficinas de American Express en Plaza San Martín –ambos de Mario Roberto Álvarez– como “neomodernistas”. Según el autor, el “neomodernismo”

tomó “las banderas ‘internacionalista’ y ‘tecnológica’ de la narración canónica y desde esta trinchera se opuso tanto a los incomprensibles juegos estilísticos de los ‘posmodernos’, como a unas premisas regionalistas a las que atribuía sospechosas vinculaciones con historicismos pasados” (Liernur 2001, 390). Mario Roberto Álvarez es, dentro de esta definición, una figura paradigmática. Como tal, el arquitecto siempre se guió con los mismos principios. Por eso, “resulta inquietante constatar que a juzgar por esa invariable continuidad pareciera que a lo largo de medio siglo transcurrido (...) nada importante hubiera ocurrido para conmoverlos” (Liernur 2001, 390). Sin embargo, esa misma continuidad podría responder a la idea de que justamente “nada esencial podría agregarse a la construcción básica de la ideología modernista” (Liernur 2001, 391). El autor asegura que hay pequeñas variantes entre las obras de Álvarez.

Ahora bien, una primera pregunta podría ser: ¿si Álvarez siempre se mantuvo dentro de los mismos principios, por qué en esta etapa el estilo sería “neo” cuando antes era simplemente “modernismo”? Parecería que el “neo” responde únicamente a una cuestión temporal. Sin embargo, el autor sí explica, al hablar del estilo en líneas más generales, cuáles serían las características principales que el “neo” rescató del “original”. Aun así, la figura destacada dentro de esta categoría es justamente la de un personaje que parece no haber cambiado su forma de diseñar a lo largo de los años.

Más adelante, el autor narra que tras el último proceso militar, la “presencia del pasado” se dio a través de una “mera disponibilidad de significantes” (Liernur 2001, 400). Comenzó, entonces, “el juego telescópico de las muñecas rusas”, en el cual “una versión cada vez más pequeña reproduce a la versión precedente reduciendo progresivamente su forma a sus rasgos más elementales” (Liernur 2001, 400). El pastiche, explica, habla una lengua muerta, se trata de una expresión vacía y sin propósito. Y son los nuevos sectores enriquecidos, gracias a la especulación financiera y los negocios con un Estado devastado, quienes vuelven a mirar el pasado:

“El gusto de esas nuevas elites (...) se articuló con las nostalgias y la disponibilidad ‘posmodernistas’ y constituyó un paradigma conformista y mediocre del habitar, que se tradujo en un estilo

pintoresco, de remoto origen, presumiblemente inglés, pleno de *baywindows* y plegadas cubiertas de tejas. Muñecas rusas: si el Tudor había ‘estilizado’ en las viviendas de los nobles rurales las formas constructivas más difundidas en Inglaterra, y el neo-Tudor del siglo XIX había recreado el estilo para los burgueses de la industrialización, y el neo-neo Tudor lo había repetido en nuestras periferias en los años veinte, el neo-neo-neo Tudor volvía a hacerlo, ya casi deshecho como esas estatuas de piedra castigadas por la intemperie, para los ejecutivos de multinacionales en la Argentina de fin de siglo” (Liernur 2001, 400).

En este caso, el “neo-”, además de marcar una distancia temporal, está dando cuenta de un “empobrecimiento” del estilo. Es decir, funcionaría como un código que a medida que pasan los años va perdiendo normas. De esta manera, aquí sí parecería haber una variación entre el “original” y su “neo-”. Pero, ¿cuáles son esas características que se van perdiendo? Y ¿qué características forman el “núcleo duro” del estilo? En otras palabras, ¿cuáles son las características que una cierta arquitectura debe tener para ser considerada como Tudor, neo-Tudor, neo-neo-Tudor o neo-neo-neo-Tudor? ¿Acaso ese “núcleo duro” no se ve afectado por el paso del tiempo?

Algo parecido, pero sin la simbología de la desintegración propuesta de modo tan claro, se da con el “colonial” y sus “neos”. Apenas más adelante en el relato, el autor explica que no solo los sectores más acomodados se volcaron hacia “el eco de los ecos”. A principios del siglo XX, se recrearon las formas y los modos constructivos del período de dominación española, dando lugar a la “arquitectura neocolonial”. Luego, en la década del cincuenta, “una parte de la cultura arquitectónica argentina” recreó “nuevamente aquellos modos y formas (...) como una suerte de arquitectura neo-neo-colonial, que se conocían bajo la designación de ‘casas blancas’” (Liernur 2001, 401). Y en los ochenta, “ya neo-neo-neo-coloniales, las ‘casas blancas’ resurgieron fugazmente de sus cenizas (...) y recibieron incluso la consagración de la revista *Summa*, su antigua antagonista” (Liernur 2001, 401). Cabe destacar, que tal como se ha analizado en el *Síntoma 2*, la

anterior mención a las “casas blancas” en este libro no hacía referencia alguna a lo “colonial” ni “neo-colonial”. Entonces, ¿por qué aquí sí se establece tal conexión? ¿Qué sumaría a la idea de “casas blancas” una relación con el “Neocolonial”?

En síntesis, es evidente que la disciplina no se ha ocupado, hasta el momento, de repensar los conceptos sobre los cuales trabaja. Muchas de las descripciones analizadas dependen de los estilos y no proponen ningún tipo de reflexión sobre lo temporal o, en otros casos, ni siquiera ubican temporalmente las distintas obras tratadas. A la vez, y tal como se ha analizado, los estilos mismos se mantienen, rígidos, congelados en el tiempo.

En cuanto a la idea de pasado y futuro dentro de un mismo concepto, resultan interesantes los casos de los “neos”. Mientras que los mismos podrían utilizarse como un modo de repensar los conceptos, a fin de cuentas terminan recreando una perpetuidad. Como se ha podido analizar en los casos, a veces los “neos” terminan funcionando como repetición de una misma fórmula pero en distintos momentos. O también puede suceder que se los considere versiones erosionadas respecto de los estilos “originales”. De todas formas, en ningún caso el “neo” termina sirviendo de oportunidad para repensar la (a)temporalidad estilística.

Ahora bien, ¿qué implicancias tiene esto? ¿Cómo afecta a la historia el uso de categorías estáticas? ¿Por qué no se han repensado? ¿Qué nos dicen estas clasificaciones fosilizadas sobre nuestro modo de acercarnos a la arquitectura y estudiarla? Evidentemente, como propone Koselleck, es necesario reescribir y repensar retroactivamente nuestra historia y, junto con ella, los conceptos que utiliza.

Síntoma 4: el estilo y las indefiniciones

Este síntoma evidencia lo difusas que resultan las clasificaciones en la historia de la arquitectura en Argentina. Si se tiene en cuenta lo analizado respecto del lugar que ocupa el arte dentro de los imaginarios y las formas simbólicas, resulta lógico que las clasificaciones se vuelvan, en muchos casos, confusas y contradictorias. Porque, ¿cómo encerrar a aquello que tiene múltiples connotaciones dentro de una categoría cerrada? ¿Cuáles son las consecuencias de este accionar? Se considerará aquí que todo esto conlleva a una serie de indeterminaciones y desencuentros dentro de los relatos analizados.

Por otro lado, ¿cuál es el vínculo entre el estilo y la creatividad? Ya se ha analizado cómo, para diversos autores, las reglas afectan de forma negativa a la creación artística. Victor Hugo, por ejemplo, considera que las únicas reglas o modelos que existen son aquellas inherentes a cada sujeto en relación con cada una de sus composiciones. Schiller, por su parte, compara a las reglas con cadenas y a las palabras con celdas. Para él, la forma bella es aquella que no requiere de conceptos para explicarse. Ahora bien, ya sea durante el proceso de creación o como miradas a posteriori, las normas, los modelos o los patrones –y, en síntesis, los estilos– no resultan indiferentes a la noción de la creatividad. Más bien todo lo contrario.

También es preciso reconsiderar la distinción realizada por Viollet Le Duc y recuperada por Mallgrave en su libro sobre Semper y la idea de estilo: “estilo” y “estilos”, para ellos, no son lo mismo. Mientras que “los estilos” eran “meramente las características que diferenciaban a las distintas escuelas y épocas, o las formas en que eran utilizadas”, “el estilo” tenía más bien que ver con “el acto artístico en sí mismo, entendido como una concepción del intelecto humano” (Mallgrave 1983, v). Y mientras los estilos involucraban modas, el estilo era un principio racional. Teniendo en cuenta estas ideas, este apartado considera que, en general, “los estilos” terminan estando por encima del “estilo”. Visibilizar esto, y considerar de qué modo condiciona nuestro modo de comprender la arquitectura y sus expresiones parece fundamental.

En base a todo esto, el presente apartado analiza las diversas indefiniciones y/o contradicciones involucradas en el uso de estilos por parte de la historiografía. Por un

lado, el síntoma a estudiar aquí se relaciona con la cuestión de la creatividad. La categoría, por su naturaleza codificante, elimina lo creativo. Este síntoma se hace evidente justamente cuando los autores no logran compatibilizar lo creativo con lo estilístico; esto es, cuando una obra parece no poder insertarse claramente dentro de un código porque lo que se busca rescatar es lo personal o lo particular de la misma. Puede encontrarse, a su vez, en ciertos intentos fallidos de categorizar a los propios arquitectos.

Por el otro lado, las indeterminaciones y contradicciones también se hacen evidentes cuando los autores encuentran dificultades a la hora de clasificar una determinada obra, pero esta vez expresada en la multiplicidad de “estilos” requeridos para describirla. Y, por último, el síntoma se expresa también cuando son los autores mismos quienes dan cuenta de las limitaciones de los estilos –y de lo complejo que resulta proponer categorizaciones– pero, aun así, hacen uso de ellos a lo largo de sus escritos.

Un caso a estudiar en relación con la primera manifestación de este síntoma es el Pasaje Barolo. Si bien algunos coinciden en definirlo como un ejemplo de *art nouveau*, otros lo consideran un caso excepcional o mismo lo estudian como un caso de *art déco*. Uno de los autores, por ejemplo, ubica a Mario Palanti, creador del Pasaje Barolo, dentro de esta última categoría, pero inmediatamente después realiza la siguiente salvedad: “Se trata de una caracterización discutible (lo cual confirma la labilidad de esta designación), pero la mayoría de sus obras más destacables fue realizada en la primera mitad de los años veinte, por lo que resulta tardía en relación con” el “arte nuevo” (Liernur 2001, 128). Tampoco parece ser posible ubicarla dentro de dicha clasificación ya que sus obras no buscan la “levedad” ni el desarrollo de la línea característicos del “arte nuevo”. Por el contrario, Palanti trabaja con la masa, “a la que plegaba y estiraba de manera desaforada” (Liernur 2001, 128). Más aún, el historiador propone que si el análisis sobre la totalidad del edificio deja dudas sobre su rol de iniciador “del ciclo *art déco* en la Argentina” (2001, 128), es necesario analizar cómo resuelve Palanti el cuerpo central. Allí, “los balcones poligonales, la vibración de sus sobredimensionadas cornisas, el diseño de las balaustradas y los bajorrelieves de los antepechos” (Liernur 2001, 128) anticipan un repertorio que sería inmediatamente adoptado por otros arquitectos.

En la entrada sobre Palanti del DARqA, en cambio, se considera al Barolo como un caso excepcional por diversos motivos: “se trata no solo de una gran operación inmobiliaria de pisos de oficina sobre la avenida más importante de la metrópoli, sino también del manifiesto auto-celebratorio de un inmigrante como Luis Barolo, que ha hecho fortuna en la próspera Argentina de fin del siglo XIX y quiere perpetuar su memoria con la construcción de este edificio monumental” (Aliata 2004e, 28, 30). Además, la obra había obtenido un permiso excepcional para construir por encima de la altura máxima permitida sobre la Avenida de Mayo.

Más allá de lo peculiar de la obra, el autor la encuentra poco relacionada al período formativo italiano tanto por “el impacto de las modalidades locales” como por su “escala americana” y los “programas metropolitanos”. Todos estos, en cambio, “encuentran campo de desarrollo para la experimentación de formas devenidas del Eclecticismo modernista” (Aliata 2004e, 28). El Barolo es el edificio que mejor representa la “poética” de Palanti. Se trata de una obra en la que Palanti pretende reflejar, del modo más fiel posible, sus propuestas teóricas. Se combinan en ella diversos “elementos estilísticos de la historia” –como por ejemplo, “arquerías de reminiscencias románicas”, “arcos ojivales” o bien la “nave de basílica medieval que organiza el pasaje de planta baja” (Aliata 2004e, 30)– con “elementos modernos” –como ser la estructura de hormigón o la planta tipo de oficinas adaptada a una circulación vertical. En definitiva, el autor hace referencia a algunos estilos a lo largo de su descripción, pero no termina encasillando a la obra dentro de una única categoría.

Otro historiador define a Palanti como un antiacadémico y asegura que se trata de un arquitecto que “evoluciona del más acentuado y rimbombante academicismo itálico a una especie de expresionismo arquitectónico inédito y barroquizante, también poseído de una buena dosis de truculencia formal” (Ortiz 1968, 128). Sin embargo, también se abstiene de encerrarlo dentro de un estilo en particular: explica que “es un raro fenómeno” y que sólo se lo puede comprender a partir de analogías. Al Barolo –su obra más importante en Buenos Aires– lo define como “típicamente exuberante” y considera que se trata de un caso “raro” de “diseño integral” en el que el tratamiento de las formas es completamente inédito tanto en plantas como en fachadas. Destaca también su valor

como hito en la ciudad, el modo “magnífico” en que se resuelve la idea del pasaje y “la concepción plástica total, de gran fuerza expresiva” (Ortiz 1968, 128).

El libro AyUI presenta una postura diferente. Ubica a Palanti dentro del Apartado 1 “El Art Nouveau”, del capítulo 20, llamado “La reacción antiacademicista 1900-1930”. Aquí el autor considera que si bien al principio el arquitecto italiano comenzó haciendo obras “dentro de un gran eclecticismo”, luego fue trabajando con nuevas técnicas del cemento armado y combinando la tradición histórica y el espíritu contemporáneo mediante una alternativa futurista. El Palacio Barolo, en particular, es una obra que para él, ejemplifica la “recuperación del sentido monumentalista italiano” y “el desarrollo de un formalismo liberado” (Gutiérrez 1983, 546).

Un último autor también refiere al Barolo en su libro dentro del capítulo sobre el “*art nouveau*” (Grementieri 2001). No obstante, asegura que es difícil decir que su lenguaje pertenece a una escuela o estilo determinado. Y justifica esta afirmación mediante la siguiente descripción del edificio: “a partir de una actitud expresionista, su arquitectura representa un importante intento de conjugar distintas trazas de la tradición europea, presentes en el neogótico y neorrománico. Pero además constituye una inédita combinación de historicismo, futurismo, y *proto art-déco*” (Grementieri 2001, 118). Al mismo tiempo, se trata de un edificio que representa “una actitud impregnada de prefiguraciones oníricas, de gestos únicos y de ideales heroicos, dentro del espíritu del *Risorgimento* italiano” (Grementieri 2001, 118) y busca abrir el camino para una arquitectura nueva, que logre superar las tensiones a las que llevó el “eclecticismo historicista”. En cuanto a la técnica, el Barolo logra incorporar el hormigón armado de forma original y desde lo urbanístico toma ideas de las teorías norteamericanas anteriores a la Primera Guerra Mundial.

Ahora bien, analizando las distintas justificaciones de porqué cada autor considera a esta obra excepcional en lo que a estilos refiere, vemos que no es posible encontrar un acuerdo. En principio, solo uno de ellos propone al Palacio Barolo como iniciador del ciclo Art Déco en nuestro país –aun cuando admite que se trata de una caracterización discutible. En parte, lo hace por descarte –se trata de una obra tardía para pertenecer al Arte Nuevo y no en línea con ciertas características de ese estilo; pero a la vez plantea

tal identificación a raíz de una serie de características que posee el edificio: sobre todo, el trabajo con la masa y el modo en que se resuelven los diversos elementos de cuerpo central.

El siguiente autor no da un veredicto claro respecto de a qué estilo pertenece la obra. Solo establece que la encuentra alejada del período formativo italiano y considera que tanto la escala del edificio como el programa dan lugar al trabajo con formas provenientes del “Ecléctico modernista”. Además, rescata el modo en que se combinan elementos históricos con elementos modernos. En paralelo y más allá de su definición de la obra como perteneciente al “antiacademismo” –que podría ser entendido como un estilo– el escritor de LArqL también evita encasillar al Palacio Barolo y justifica esta decisión asegurando que en él todo el trabajo con las formas es completamente inédito, alejándose así de los argumentos de los dos autores citados con anterioridad.

Luego, se presenta otra postura con una idea similar al describir al edificio como parte de la reacción antiacademicista. Pero en este caso el Barolo es a su vez propuesto como un ejemplo del monumentalismo italiano y de un formalismo liberado. Y el último autor evita ubicar al Barolo dentro de un único estilo –aunque en el índice de su libro el mismo aparece como dentro del Art Nouveau– y escribe que se trata de un edificio relacionado tanto con el “Expresionismo” como con el “Neogótico”, el “Neorrománico”, el “Historicismo”, el “Futurismo”, “Proto *Art-Deco*” y el “*Risorgimento* italiano”.

En síntesis, aun cuando muchos de estos autores acuerdan en no encasillar al Palacio Barolo dentro de un único estilo, el porqué de esta decisión no es claro. La justificación varía de caso en caso y no hay un acuerdo al respecto. La bibliografía analizada tampoco parece llegar a un consenso respecto de los diversos estilos con los cuales se podría llegar a identificar la obra. En cambio, sí parecerían coincidir en que forma parte de una serie de obras que buscan oponerse al “academicismo”. De todas formas, mientras en alguno de los casos el antiacademismo representa un estilo, en otros se habla más bien de una “reacción antiacademicista”.

Otra expresión de la contraposición entre estilo y creatividad se manifiesta en el libro *Gerardo Andía*:

“del modo que se formula la morfología de sus obras, devienen dos poéticas que se consideran dos interpretaciones del sitio: el logro del oasis y la rigurosidad del desierto. Se rescata lo señalado acerca de la conformación de su personalidad creadora, en tanto su lenguaje expresivo abrevia tanto en la tradición orgánica como en la tradición racionalista, pero bajo un cariz interpretativo en procura de una expresión propia, acorde a su capacidad de develar en valores locales las tendencias arquitectónicas del momento” (Miranda y Sella 2014, 86).

Aquí se habla de la coexistencia de dos tradiciones estilísticas pero interpretadas bajo una expresión propia: ¿qué resulta de esto? ¿Qué “queda” de dichas tradiciones cuando el arquitecto las reinterpreta? ¿Qué elementos de las obras pertenecerían a dichas tradiciones y cuáles responderían a lo local? ¿Qué pasa con el aspecto creativo cuando se analiza la labor de un arquitecto desde esta perspectiva?

Los autores responden algunas de estas preguntas, pero siempre recurriendo a los estilos, es decir, a un código. Entienden que algunas de las obras interpretan al sitio en relación con la idea del oasis a partir de “la poética del Neoplasticismo”, sobre todo mediante la valorización del plano, la ligereza, la transparencia, “la relación equilibrada de partes desiguales” y la supresión del “dualismo entre el exterior y el interior” (Miranda y Sella 2014, 86) mediante planos que se pueden extender hasta el infinito. Y en cuanto a la interpretación del sitio en relación con el desierto, se “enfatisa el volumen y admite un paralelo con algunos criterios que sustentan la poética del Brutalismo, y en el orden local el movimiento de las Casas Blancas” (Miranda y Sella 2014, 86). Aquí, se da valor a “la expresión de situaciones regionales”, sintetizadas en una serie de principios: “la diferenciación entre las partes y el todo sin evidenciar independencia; y la revalorización de las arquitecturas vernáculas y las formas tradicionales” (Miranda y Sella 2014, 86). La relación entre estas propuestas y el pasado se da a partir de la valorización “de formas y esquemas del acervo de la cultura local –la idea de la masa propia de la arquitectura de

barro, la austeridad y simpleza como recurso expresivo –pero en una actitud de reinterpretación y renovación formal” (Miranda y Sella 2014, 86).

De estas explicaciones pueden extraerse dos conclusiones: por un lado, que los estilos están generando aquí, nuevamente, un recorte⁴⁹. Se analizan los casos a partir del código. Y por otro lado, permiten observar de qué modo, en algunos casos, los autores precisan de un sub-estilo para explicar un estilo. ¿Cuánto ayuda esto a clarificar nuestro entendimiento de una obra? ¿O cuánto obstaculiza nuestra comprensión de la misma? En todo caso, lo que parece claro es que los autores se vieron obligados a utilizar varios y diversos estilos para explicar algo que, quizás, podía ser más bien definido a partir de la particularidad y creatividad del autor que de categorías cerradas.

En el libro sobre Francisco Salamone de la misma colección sucede algo similar. Allí, las municipalidades se describen de la siguiente manera: “Las fachadas adhieren en su poética decorativa a una personal interpretación del Art Déco que va evolucionando de un generalizado y profuso tratamiento geométrico de todos los volúmenes a concentrarse en la torre” (Longoni y Molteni 2014, 53). Ya aquí se puede observar la idea de una “interpretación personal” de un cierto estilo. ¿Qué estaría significando esto? ¿Se pueden considerar Art Déco sus municipalidades aun cuando las mismas contengan el sello personal del arquitecto? Al mismo tiempo, aparece allí la palabra “evolución”: ¿Por qué implicaría una “evolución” del estilo que el tratamiento geométrico se concentrara en la torre? El párrafo continúa:

“Sus volumetrías son proporcionadas en planta y corte, haciendo alarde de su manejo geométrico de las formas, siendo posible rastrear algunos homenajes a arquitectos u obras que le provocaron admiración, apenas unos compases dentro de una partitura. Fragmentos del alemán Erich Mendelsohn, del francés Robert Mallet-Stevens, del italiano Alberto Sartoris o del vienés Karl Ehn, así como congeladas imágenes del film “Metrópolis”

⁴⁹ Ver *Síntoma 2*.

(EEUU 1927) de Fritz Land, o de “*A nous, la liberté*” (Francia 1931) de René Clair, reaparecen en medio del paisaje pampeano” (Longoni y Molteni 2014, 53).

Los autores aclaraban, al principio de la descripción, que eran las fachadas las que se relacionaban, de alguna manera, con el “*Art Déco*”. Pero a la hora de describir las volumetrías, recurren a referentes para explicar las obras. Y estos referentes van desde las obras de otros arquitectos hasta incluso películas.

En esta misma línea es descrita, en el libro AL, la casa en Mar del Plata de Williams. Se trata, para el autor, de “la creación más audaz e independiente” de la generación del momento, resultado de “una síntesis muy personal de elementos provenientes tanto del purismo corbusierano, la unitariedad volumétrica y la elevación sobre el terreno, como del constructivismo de Lissitzky, vinculándose asimismo a las inolvidables creaciones de Maillart” (Bullrich 1969, 49). En otras palabras, se destaca la innovación de Williams pero siempre en relación con “estilos” existentes. Y aun así, el autor se ocupa, a continuación de aclarar que

“ni la elevación sobre el terreno se lleva a cabo por medio de ‘pilotis’ ni tampoco es posible determinar con precisión otra afinidad con Lissitzky que esa audacia para proyectar en forma aérea ignorando la gravedad de los cuerpos. Además, la idea del simultaneísmo visual, tan evidente en la mejor producción contemporánea, ha sido concretada de un modo imprevisto. Lo admirable de esta obra reside en el acuerdo perfecto que existe entre la imagen estructural y la configuración del espacio y sus usos; ejemplo de ello es el modo en que el arco estructural sirve de soporte a las dos ramas ascendentes de la escalera, desde las cuales se obtiene, a través de las vidrieras laterales, una imagen simultánea y cambiante del paisaje y del interior al cual se accede.

Por otra parte, la perfección en la ideación y ejecución de los detalles es característica de Williams, y ello se revela tanto en la terminación del martelinado del hormigón, cuanto en la solución de las carpinterías y herrajes” (Bullrich 1969, 49).

Como se puede observar, lo primero que se propone a la hora de describir la obra es su relación con otros autores y estilos. Pero luego, se detalla todo aquello que la diferencia de estas otras experiencias y que la hace única. Así, lo creativo vuelve a quedar, de alguna manera, en un segundo plano. Y reaparece, una vez más, la pregunta por la utilidad de las categorías.

La cuestión de lo creativo o lo personal en la arquitectura y su incongruencia con el código estilístico se puede ver también en el libro *Alejandro Bustillo*. Allí, al referirse a ciertas características del Hotel de Mar del Plata, el autor aclara que la suma de aquellas particularidades configuraba la idea de una arquitectura que se reclama como propia, y que el mismo Bustillo no entendía como “neoclásica” sino más bien como “adaptación de las normas clásicas a nuestra particularidad”. Y cita a Bustillo: “(los edificios de Mar del Plata)...son una estilización de lo francés, pero con un carácter de austeridad, de serenidad...el conjunto me parece profundamente argentino” (Bustillo en Ramos de Dios 2014, 81). Aquí no solamente se busca abrir la idea del estilo para representar algo que evidentemente queda por fuera de sus límites, sino que además se deja entrever la idea de que los estilos van de la mano de las naciones. Una estética “profundamente argentina” no puede simplemente responder a lo neoclásico, a lo tradicionalmente francés.

Por su parte, en el libro *Claudio Caveri* se da un fenómeno particular en relación con la cuestión de lo creativo. Al comenzar su descripción de la Casa Moore, el autor escribe que con ella: “se condensaron los resultados de las experiencias y se abrieron nuevas posibilidades. No se trata ya de Casablanquismo. A Caveri le molestaba este encasillamiento. Es algo más y algo diferente” (Vaca Bononato 2014, 48). Este extracto permite ver dos cosas. Por un lado, cómo quien escribe sigue utilizando la idea de “casablanquismo” aun cuando automáticamente después reconoce el fastidio que le

generaba a Caveri ser encasillado dentro de dicha categoría. Y por el otro, cómo la categoría es entendida como algo homogéneo, siendo que esta casa representa “algo más” o “algo diferente”.

En paralelo, surge en este aspecto la pregunta respecto de cuánto podría atribuirse, en el diseño de una obra, a la capacidad creativa o a la “libertad” y cuánto a las normas impuestas por los estilos. Así, en el DARqA se propone que la obra de Virginio Colombo puede dividirse estilísticamente en dos etapas. En la primera, coexisten dos corrientes diferentes: el “Art Nouveau europeo en su variante italiana, que tiene en este caso una inflexión particular en el uso de la estatuaria en la organización de la fachada” y “una personalización de la matriz original de la arquitectura medieval italiana” (Aliata 2004c, 102). Ya aquí se está haciendo referencia a inflexiones y personalizaciones de los estilos. En la segunda etapa, en cambio,

“la producción de Colombo abandona la alternancia entre Medieval Italiano y Modernismo para adquirir como única expresión artística un moderado Academicismo. El arquitecto italiano imprime a esta modalidad su sello personal y no desaparecen de las nuevas fachadas la preocupación por las texturas, la desmaterialización de los ángulos y la carga expresiva de la ornamentación en hierro que caracterizaba su anterior experiencia” (Aliata 2004c, 105).

Nuevamente, se está remarcando la idea del “sello personal” del arquitecto, tan opacado tradicionalmente por la idea de estilo. En estos casos, cabe preguntarse, ¿dónde termina el estilo y arranca el sello personal? O a la inversa, ¿hasta dónde llega la creatividad?

No obstante, el autor de la entrada sobre Colombo luego aclara que si bien su arquitectura “presenta una alta elaboración formal en lo que se refiere a las fachadas y a los elementos decorativos, desde el punto de vista tipológico y espacial no se diferencia

de los modos usuales de construcción en el Buenos Aires de principios de siglo” (Aliata 2004c, 105). Más aún, “lo que la historiografía italiana ha señalado para la obra de Sommaruga –su interés por la volumetría y la ornamentación exterior, y su desatención hacia el espacio interior que permanece inalterado– vale aquí plenamente”⁵⁰ (Aliata 2004c, 105). Una vez más, el debate sobre estilo vs. originalidad se encuentra ligado a cuestiones más bien de forma o decorativas.

Este síntoma se manifiesta también en el libro AAC, dentro de la descripción de las obras del “racionalismo” en la Argentina. Allí, al intentar definir los trabajos de Vilar y Acosta, el autor explica que su “vocabulario arquitectónico” evidentemente se inspira en “la experiencia del racionalismo alemán de posguerra” pero no como “una simple adopción de un canon estilístico exterior, una simple rasuración de la fachada” (Bullrich 1963, 22). Por ende, considera que

“si bien Vilar no ha sido el creador de una imagen espacial original, ni de un tratamiento plástico particular, en muchos de los rasgos que caracterizan a su arquitectura –en el encastre de los cuerpos estereométricos puros, en el tratamiento de los planos que definen la volumetría de sus obras y en la utilización de elementos seriales direccionadores– ha hecho gala de una sensibilidad y un conocimiento poco comunes en nuestro medio” (Bullrich 1963, 22).

Algo similar sucede, luego, con la descripción de la obra de Acosta, aunque en este caso, el autor ya hace explícita la dificultad para ubicarlo dentro de una cierta categoría:

⁵⁰ El autor luego aclara que en el caso de las residencias sí se produce una “evolución” que va desde la planta tradicional hacia la búsqueda de un mayor confort.

“Wladimiro Acosta no puede ser ubicado con facilidad dentro de la corriente aludida anteriormente (“racionalismo”), aun cuando por su generación esté ligado a ella. Ello se debe a la particular actitud que asumió este arquitecto y que lo llevó a concentrar menos su atención en los ‘ismos’ figurativos que en las condiciones concretas en las cuales deben llevarse a cabo las funciones vitales de la vivienda, y a estudiar con particular atención los problemas relacionados con la orientación adecuada de los edificios y la adopción de defensas parasolares” (Bullrich 1963, 22).

Entonces, en el primer caso, el autor considera que el arquitecto “se inspira” en el “racionalismo alemán” pero que no se trata de una cuestión meramente formal de fachada, sino que en su arquitectura hay una búsqueda espacial y volumétrica que da cuenta de una “sensibilidad” especial: ¿entra esta sensibilidad dentro de la categoría? En el segundo caso, en cambio, la imposibilidad de encerrar a Acosta dentro del “racionalismo” se vuelve más evidente y esto se debe, según el relato, al propio desinterés del arquitecto en relación con los “‘ismos’ figurativos” y, en contrapartida, su interés por otras problemáticas que iban más allá de lo formal. Éstas “otras problemáticas” se relacionaban con cuestiones vinculadas con la arquitectura que tales “ismos” pasaban por alto.

Otro aspecto de este síntoma, en relación con la creatividad, se da cuando una obra es considerada como dentro de un estilo, pero no se explica el porqué, mientras se destaca lo personal del arquitecto. Este es el caso, por ejemplo, de la descripción que se hace de la Casa Galíndez, de Sacriste, en el libro analizado que se ocupa de su figura. Allí, lo primero que el autor escribe es lo siguiente: “El proyecto y la construcción de la casa Galíndez inauguran una nueva etapa en la producción de Sacriste, en la cual los principios de la Arquitectura Moderna son tratados con una notable maestría y libertad para resolver el problema de una vivienda tipo en un lote entre medianeras” (Tosi 2014, 88). ¿Qué significaría utilizar ciertos principios, pero con notable libertad? ¿No existe acaso una contradicción entre seguir determinadas directivas y actuar libremente? En

este caso, además, el autor realiza una detallada descripción de la casa, pero no vuelve a hacer mención de la “Arquitectura Moderna”. Es decir, no detalla cuáles de las características descriptas se encontrarían dentro de los mencionados principios. Sin embargo, sí destaca la originalidad del proyecto.

Por otro lado, es posible observar a través de los casos estudiados de qué modo las distintas experiencias en busca de una mayor libertad suelen ser rápidamente encasilladas en nuevas categorías. Dentro la obra de Hans Schmitt, por ejemplo, en el DARqA se resalta el Palacio del Club Alemán sobre todo por su innovación: “en él, Schmitt muestra la notable diferencia que separa su arquitectura de las propuestas de la generación anterior de arquitectos alemanes o formados en academias alemanas” («Schmitt, Hans» 2004, 41). En lugar de ubicarse dentro del “Academicismo” o del “*Revival Romántico*”, el Club Alemán “expresa una nueva alternativa que incorpora rasgos ya existentes en otras escuelas, pero manejados de manera distinta”. Más aún, deja de lado

“los clásicos moldes de la simetría y desgrana propuestas diferenciadas que incluyen desde elementos italianizantes hasta remates academicistas o detalles neogóticos. La carencia de uniformidad en las dimensiones y formas de las aberturas no impide, empero, la unidad expresiva del conjunto, resuelto con acierto y precisión. Es importante destacar el abandono definitivo de las premisas académicas y la apertura creativa hacia nuevos caminos en la arquitectura” («Schmitt, Hans» 2004, 41).

Sin embargo, el resumen de la entrada define a Schmitt como una figura cuyas obras “de carácter ecléctico” predicen “el surgimiento del modernismo”. De esta manera, parecería que esa apertura a la que refiere la cita necesita ser continuamente englobada dentro de categorías.

En ciertos casos, los propios autores dan cuenta del modo en que los estilos afectaban el vínculo entre los arquitectos y su creatividad. Por ejemplo, en referencia al clasicismo

se ha escrito: “como puede comprobarse (...) el camino académico tradicional daba señales de haber agotado sus capacidades de exploración, y se calcificaba en formas decorativas o compositivas incapaces de absorber las demandas de caracterización nacional y de libertad y expresión individual, propias de la modernización” (Liernur 2001, 154, 155). Una pregunta posible aquí sería: ¿existe algún “estilo” que permita una plena libertad y expresión individual?

La segunda expresión de este síntoma –manifestada a través de indefiniciones y/o contradicciones– se da, por ejemplo, cuando el texto LArqL se ocupa de la Casa de Gobierno de Santa Fe. Según el autor, la misma tiene, a primera vista, un “aire marcadamente francés”. Sin embargo, incluye también “elementos de neto corte italiano, como lo es la gran loggia de la fachada principal que ocupa los pisos primero y segundo” (Ortiz 1968, 119). Por ende, es posible atribuirle “una ascendencia compuesta”. Esto es, principalmente en los años inmediatamente anteriores al Centenario “hay una marcada prioridad por lo borbónico, pero sin embargo el cuadro general del clasicismo es complejo y su complejidad se relaciona con la hibridación de lo francés con lo italiano” (Ortiz 1968, 119). Se da así lo que el autor denomina un “maridaje franco italiano”: “el territorio nacional está repleto de edificios que presentan combinaciones *sui generis* y por lo tanto muy difíciles de tipificar” (Ortiz 1968, 119).

De modo similar, el mismo autor presenta sus propios resquemores a la hora de definir la basílica Nuestra Señora de Luján (de Ulrico Courtois) como “romántica”. Explica que dicha basílica es “quizás lo más romántico que tenemos”, describiéndola como una “feliz recreación del esplendor medieval, especie de Chartres (guardando las distancias)” (Ortiz 1968, 121). Sin embargo, aclara, “la obra es tardía y si decimos revival, debemos tener en cuenta que si bien la obra es ciertamente romántica, es también cierto que las motivaciones éticas y religiosas del movimiento inglés no existieron”⁵¹ (Ortiz 1968, 121). El autor había explicado, previamente, que los únicos ejemplos arquitectónicos verdaderamente “románticos” son aquellos a los que se denominaron “Revivals”. Y, principalmente, fueron ingleses y dos: el clásico y el gótico. Pero como “no somos

⁵¹ Unos párrafos antes, el autor escribía: “acordemos que se puede hablar lícitamente de arquitectura romántica si hay romanticismo vital y contemporáneo de la obra y que por consiguiente es poco lo que genuinamente puede decirse de obras que, aunque románticas en apariencia, y mucho más aun para nosotros ahora, no fueron creadas por una cultura en estado de plenitud romántica” (Ortiz 1968, 121).

ingleses y esto de los revivals es esencialmente inglés” y “cuando nos europeizamos” el “Romanticismo” ya no contaba con su impulso vital, “nada parecido a los revivals hubo entre nosotros” (Ortiz 1968, 121).

Recapitulando, entonces, primero se propone que no existieron “*Revivals*” reales en la Argentina mientras que los mismos, a su vez, fueron los verdaderos ejemplos de la arquitectura romántica. Sin embargo, la basílica Nuestra Señora de Luján se acerca al “Romántico”. No así al “*Revival*”, ya que no contenía las motivaciones del movimiento inglés. En definitiva, toda esta explicación no parece hacer más que generar una especie de laberinto en el cual lo único que queda claro es que el uso de los estilos, más que ayudar a comprender la obra, termina por dificultar cualquier posible acercamiento sensato a la misma.

En este mismo libro y tras presentar la idea de “eclecticismo”, el autor describe a la iglesia Santa Felicitas, de Ernesto Bunge, del siguiente modo:

“sucede algo curioso, vista desde la distancia o atendiendo solamente a su forma total, parece gótica, pero viéndola un poco más de cerca y posiblemente debido al cimborrio, aparece románica; casi todos sus detalles epidérmicos son románicos, pero tampoco lo son en su totalidad, a tal punto que no falta quien la proclame como ‘perteneciendo al renacimiento’. Si tuviéramos que atribuirle un estilo, estaríamos frente a un problema insoluble. Sin embargo, el conjunto es elegante; hay buenas proporciones y el espacio interior ha sido resuelto con bastante soltura” (Ortiz 1968, 122).

Entonces, una vez más, se presentan dualidades en cuanto a la categorización y el mismo relato deja en claro que sería imposible atribuirle un estilo. Lo que llama la atención aquí, más allá de este intento por clasificar lo que se describe como inclasificable, es que una vez aclarado esto, se utiliza el “sin embargo” para expresar que

se trata de una obra “elegante”, con cuestiones bien resueltas. Esto genera una doble sensación: por un lado, se presenta como una sorpresa el hecho de que una obra pueda no encuadrarse dentro de ningún estilo y aun así contener “buenas proporciones” y un espacio interior bien resuelto. Pero por el otro, pareciera que el hecho de que la obra no pueda ser ubicada dentro de ningún estilo en particular tiene una connotación negativa.

Esta última idea es reforzada por el propio autor al afirmar que “la gran cantidad de obras realizadas *sin estilo o con un poco de cada uno*⁵²; insólitas combinaciones” son “prueba de que el sistema artístico generado por la filosofía moderna estaba agotado y no tenía ya a principios de siglo recursos ni lógicos ni razonables para seguir a flote” (Ortiz 1968, 122). Nuevamente se observa el menosprecio por aquellas obras “sin estilo” o sin un único estilo definido (con resultados, muchas veces, “grotescos”). Pero, ¿qué significaría en este contexto que una obra no tuviera estilo? Una vez más, aparece la pregunta por el código y su alcance.

Este síntoma también se presenta en el mismo libro cuando el autor abarca la cuestión del “modernisme catalán”. Como se observará en el *Síntoma 5*, existe por parte de aquel, una cierta reticencia a ubicar a García Núñez dentro de este “movimiento” (ya que en Buenos Aires el “modernisme” terminaba siendo únicamente una expresión exterior):

“En Barcelona el movimiento tuvo un espíritu muy especial que no tenía por qué existir en Buenos Aires; Cataluña, a partir de la década del '80, siente más y más sus diferencias con el resto de la península ibérica y el modernisme no es otra cosa que la expresión artística de este creciente sentir nacional, nutrido por el desarrollo industrial, con sus nuevos aportes tecnológicos y por el peculiar talento y originalidad de un grupo muy grande de artistas, no solo arquitectos, que se sentían comprometidos en el logro de una expresión inédita para su país; en el logro de algo único y original que mostrase no solo sus diferencias con el resto de España, sino

⁵² Énfasis propio

también su voluntad y su capacidad de aportar algo nuevo, esencialmente catalán, al mundo de las formas (...) Solo hay que caminar las calles de la Ciudad Condal para darse cuenta que nuestro García, a pesar de sus méritos y a fuer que los tiene, está bastante lejos de aquel intenso clima político literario y artístico; del ambiente de las ‘Bases de Manresa’, de la poesía de Maragall y de las ‘Festes Modernistes’ de Sitges. Quizás lo que más tenían en común Barcelona y Buenos Aires en aquella época eran las bombas de los anarquistas” (Ortiz 1968, 129, 130).

Sin embargo, al describir sus obras, destaca el “expresionismo modernista” de la fachada de Chacabuco 70/86 y las viviendas colectivas de Viamonte y Paso, Tucumán y Suipacha y Pichincha 176, las cuales, escribe, tienen “bastante mérito como postulaciones modernistas” (Ortiz 1968, 130). La descripción de la obra de García Núñez, como se puede observar, termina presentando discordancias.

En resumen, siguiendo el relato del autor ¿es verdaderamente posible definir a las obras mencionadas como modernistas? Si se las define como obras modernistas, ¿es únicamente por su tratamiento de fachada? En tal caso, ¿en dónde queda todo el relato respecto del espíritu catalán? Y una vez más, surge la pregunta por las formas: ¿es el estilo resultado de una cuestión meramente formal? Si así fuera, ¿de qué sirve toda la descripción realizada por el autor en cuanto a la existencia de un espíritu relacionado con el ambiente cultural, lo político y lo social?

Estas mismas preguntas son válidas para su descripción de la obra de Francisco Roca, “lo más cercano que tenemos al modernisme catalán” (Ortiz 1968, 130). El edificio ubicado en Rosario, en Entre Ríos y San Lorenzo, “tiene un aire medieval, dado más que nada por los pináculos entorchados que rematan la cornisa y el carácter pseudo gótico del conjunto decorativo de la ochava” (Ortiz 1968, 130). Pero el autor, a su vez, considera que existe una relación entre el “modernisme” y el espíritu del “revival medieval”: esto incluso “resulta lógico si se tiene en cuenta que Barcelona tuvo durante la edad media una época de esplendor político y económico” (Ortiz 1968, 130). No obstante, este

edificio también presenta nuevos elementos “románticos” como ser “floreales” y expresionistas que se combinan con los históricos (a veces con cierta dificultad).

Nuevamente, el autor utiliza referencias del “país de origen” del estilo para explicar un edificio ubicado en la Argentina. Y, a su vez, precisa de distintos términos estilísticos para describir una obra que, finalmente, no queda caracterizada más que por el código estilístico –y en muchos sentidos impreciso– utilizado. En definitiva, ¿por qué se pretende ubicar a estas obras dentro del “modernisme catalán” si el especial “espíritu” del movimiento solo se desarrolló en Barcelona?

Estos últimos casos revelan una dualidad: las mencionadas obras se clasifican como “modernistas” pero a la vez se aclara que aquí el modernismo fue un estilo exterior, de fachadas. Sin embargo, el libro también remarca que se trataba de un estilo muy arraigado en un “espíritu” que existía solo en una determinada ciudad. Es más, ni siquiera la fundamental expresividad de los materiales lograda en el modernisme catalán existió aquí: ni García ni Roca supieron lograrla. Por el contrario, “nuestro ‘modernisme’⁵³ es de revoque y estuco, salvado a veces por la herrería, los azulejos y otros objetos vitrificados de la decoración” (Ortiz 1968, 130). La contradicción resulta evidente.

Siguiendo con este síntoma, en el libro *Francisco Salamone*, los autores escriben que el matadero de Guaminí presenta una novedad en la “adopción de un lenguaje expresionista o futurista, desarrollado en una sucesión de platos o plataformas de hormigón a distintas alturas, acompañando a la torre tanque” (Longoni y Molteni 2014, 84). Llama la atención aquí la utilización de “expresionismo” y “futurismo” casi como sinónimos. En esta cita, los autores dan a entender que puede tratarse tanto de un lenguaje como del otro: ¿son lo mismo? ¿Qué rol están cumpliendo las categorías en esta descripción si ambas son igualmente válidas?

Algo similar sucede con su descripción del Cementerio de Laprida. Allí, aseguran,

⁵³ Nótese que, una vez más, el autor es inconstante con el uso de las comillas a la hora de referirse al modernisme.

“FS abandona el lenguaje simbólico y abstracto (...) para volcarse decididamente al Expresionismo, rayano en el Surrealismo en cuanto a la presencia de elementos ‘absurdos, extraños o extravagantes’. En la escena aparecen en un primer plano, articulados por un alto zócalo de piedra, agudas coníferas que enmarcan, en un segundo plano, a una descomunal cruz, con una altura de 33 metros” (Longoni y Molteni 2014, 96).

¿Qué relación existiría aquí entre el “expresionismo” y el “surrealismo”? ¿A cuál de los estilos mencionados responde la descripción posterior? ¿Por qué la adopción del “expresionismo” rayano en el “surrealismo” implicaría el abandono de lo simbólico?

De modo similar, el autor del libro *Alejandro Bustillo* también parece necesitar recurrir a una variedad de estilos para describir las casas diseñadas para Fioravanti y Manuel Gómez. Ambas casas, explica, se encuentran en barrios de clase media de Buenos Aires y

“constituyen manifiestos de la arquitectura doméstica bustillana, con un austerismo y simplicidad de indudable influencia ambiental pampeana, en un grado que no se observaría tanto en otras obras de esta nueva serie destinadas en su mayoría a la aristocracia criolla del Barrio Norte. En estas expresiones de Clasicismo bonaerense con fuerte influencia de la arquitectura moderna – sobre todo de la corriente Art Déco– cabe destacar su purismo blanco, volumetría simple, falta casi total de ornamento, abandono de la grandilocuencia, predominio de lo horizontal, aventanamientos cuadrados o apaisados, plantas no protocolares, mobiliario metálico tubular (...) y –con mayor énfasis en la casa Gómez– un tratamiento de los frentes internos donde lo clásico se trocó en neutralidad estilística” (Ramos de Dios 2014, 40).

Es decir, para describir dos casas, el autor utiliza todos estos conceptos: “arquitectura doméstica bustillana” –que parece referir a la propia creatividad del arquitecto-artista–, “Clasicismo bonaerense”, “arquitectura moderna”, “Art Déco”, “purismo”, “clásico” y “neutralidad estilística”. Viendo un concepto al lado de otro, es difícil imaginar como todos ellos podrían estar refiriendo a un mismo caso. Incluso, llama la atención, nuevamente, cómo algunas de las categorías están escritas con mayúsculas y otras con minúsculas. Y resulta curiosa, también, la representación del “*Art Déco*” simplemente como parte de la “Arquitectura Moderna”.

Algo análogo ocurre, en el libro sobre Andía estudiado, con la descripción de la “Casa Herrera”: el arquitecto, escriben los autores, “concibió una obra donde la abstracción geométrica le permitió desarrollar un proyecto bajo el influjo del Movimiento Moderno tal como se dio en Latinoamérica, es decir un racionalismo moderado por la visión organicista americana, pero no menos ‘mendocino’ que otros proyectos” (Miranda y Sella 2014, 76). Es decir, esta casa se puede definir en relación con el “Movimiento Moderno” en el sentido de que se emparenta con un “Racionalismo” pero “moderado” por otro estilo, el “Organicismo americano”. ¿Qué estarán queriendo decir los autores con esto, más allá de la idea de que existe, según su visión, una cierta forma en que el Movimiento Moderno se manifestó en Latinoamérica (que, por cierto, nuevamente ya de por sí funciona como una categoría cuestionable)? ¿Qué aportan todas estas categorías al entendimiento de esta obra?

En cuanto a la obra de Bustillo, por ejemplo, sus obras anteriores a los años 30 han sido definidas como ambiguas. Sobre su edificio para la familia Ocampo, se ha escrito:

“era una casa de renta de alto valor (...) en sus pisos superiores se ubicaba el departamento para la familia Ocampo, un interior modernista no solo por el despojamiento decorativo sino, especialmente, por la miesiana fluidez de la planta. Bustillo reguló el ‘estilo’ en el exterior mediante solo tres rasgos: la cubierta *à la*

mansarde, la simetría, pero, sobre todo, mediante una sutil pero típica operación deliberadamente antitécnica. Absolutamente desnudas de marcos o molduras, las ventanas podrían haberse repetido según una lógica mercantil y objetiva, pero esto no ocurre, y las diferencias de tamaño –más altas unas que otras– junto con la concentración de las del paño central enuncian el dominio de una inexplicable ‘voluntad’ humana” (Liernur 2001, 156).

Aquí se conjugan un interior “modernista” con un exterior que buscaba ser deliberadamente “antitécnico”. Esta es la dualidad que parece hacer de la obra, un ejemplar “ambiguo”. Ahora bien, más allá de la imposibilidad de definir a este caso mediante un único “estilo”, esta cita da cuenta de otras dos ideas en relación con el estilo. Por un lado, se presenta la noción de que es posible “regular” un estilo. Esto sería equivalente a decir que una obra puede ser más o menos clásica o más o menos moderna según qué y cuántos elementos –que supuestamente responden a dichos estilos– se incorporan a la misma. Y por el otro lado, permite preguntarse qué cantidad de características son necesarias para que el código (y esto respondería al tercer síntoma analizado) resulte representativamente adecuado: en este caso, por ejemplo, lo modernista del interior queda definido, únicamente, por el “despojamiento decorativo” y la fluidez espacial.

Ahora bien, pasando a la última expresión de este síntoma, algunos autores llegan a poner sobre la mesa la problemática del uso de los estilos. Esto se da, por ejemplo, en el libro AAsXX: “Englobar el conjunto de la producción de este período [principios de siglo XX] bajo categorías generales, como ‘arquitectura del liberalismo’, ‘eclecticismo’ o ‘academicismo’ puede dejarnos la aparente tranquilidad de estar comprendiendo una totalidad, pero constituye una peligrosa simplificación en la medida en que lo que nos interesa sea aproximarnos a conocer algo mejor ese pasado sobre el que nuestro presente se apoya” (Liernur 2001, 40). Sin embargo, como se ha podido comprobar a lo largo del

análisis de los diversos síntomas, en este libro también se usan las categorías para simplificar⁵⁴.

Pero más allá del continuo uso de los estilos por parte del autor, su propuesta parece ser más compleja. Según su visión, “casi todos” los estilos son difíciles de definir (Liernur 2001, 126). A la vez, considera que las normas podrían resultar necesarias. De hecho, entiende que salirse de las normas “abría y abre al universo ilimitado de la libertad”, lo cual representó “una de las conquistas más importantes de la modernización” (Liernur 2001, 42). En otras palabras, “si bien imponían por un lado la subordinación a un cierto estado presuntamente universal de la disciplina, la norma clásica o la determinación funcional daban lugar, merced a esas mismas limitaciones de campo, a infinitas líneas de particularidad y autonomía” (Liernur 2001, 387).

El autor reflexiona nuevamente sobre esta cuestión –aunque en torno a un caso más específico– al referirse, en el DARqA, a los diversos códigos estilísticos del “Monumentalismo”. Allí, explica que “en términos estilísticos, el Monumentalismo estatal osciló desde el Clasicismo más ‘puro’ hasta el Modernismo” (Liernur 2004c, 161). Luego, detalla que se desarrolló, entre el “Clasicismo tardío” y el “Modernismo” “una modalidad híbrida caracterizada por el empleo parcial de elementos del orden clásico como pórticos, columnatas, cornisas, tímpanos y simetría axial, despojados del aparato decorativo tradicional” (Liernur 2004c, 161). Sin embargo, varios edificios fueron construidos en clave Monumentalista “mediante otros códigos estilísticos” y por fuera de estas “grandes corrientes”. Hay, en este sentido, un “fuerte componente monumentalista” en la arquitectura “del llamado *Art Déco*”. Pero tras esta afirmación, el autor hace la siguiente salvedad: el “*Art Déco*” es una “colocación estilística difícil de diferenciar del Modernismo híbrido al que hemos hecho referencia” (Liernur 2004c, 162). Sin embargo, busca sortear esta dificultad y definir un código que le permita diferenciar a uno del otro: “El elemento más claro que puede servirnos para distinguir las obras *Art Déco* es su vivo interés por el decorativismo, su vocación experimental con juegos de formas y materiales no historicistas” (Liernur 2004c, 162).

⁵⁴ Sin ir más lejos, retomando el *Síntoma 1*, la casa de gobierno de Tucumán es descripta allí simplemente como “academicista”.

Más allá del esfuerzo por diferenciar una categoría de otra, es posible pensar que, en última instancia, las variables descriptas no resultan muy concretas. El autor ubica, como ejemplos del “Monumentalismo *Art Déco*” en Buenos Aires a la Casa del Teatro y al proyecto para el Banco Nación de Virasoro. Y considera que Salamone es un representante de este tipo de “Monumentalismo”. Sin embargo, la figura de dicho arquitecto es más compleja de lo que deja vislumbrar su mención en esta entrada. Una vez más, se puede observar un gran esfuerzo por diferenciar a un estilo de otro. Un esfuerzo que da cuenta de una búsqueda un tanto –por no decir por completo– forzada, pero que no da cuenta de su utilidad.

Otro momento en que el autor vuelve a reflexionar sobre el problema de los estilos se da en su definición sobre el “Neocolonial”. También como creador de esta entrada en el DARqA, se ocupa de aclarar allí que “la caracterización suele ser usada como sinónimo de otras solo aparentemente similares, como *neovirreinal*, *neohispánico* o *renacimiento colonial*. A esto se agrega la incertidumbre estilística. Basta recordar que España conservó sus dominios americanos durante más de tres siglos para advertir que detrás de la aparente homogeneidad de la designación se ocultan diferencias sustanciales” (Liernur 2004d, 182). Es decir, por un lado, manifiesta lo impreciso de los sinónimos estilísticos comúnmente utilizados en relación con el “Neocolonial” y por el otro, evidencia que la misma idea de lo “colonial” es voluble.

Asimismo, existen manifestaciones concretas respecto de lo “forzada” que puede resultar la clasificación de una obra o serie de obras. Por ejemplo, en AAC, el autor advierte, respecto de la obra de arquitectos como Mario Roberto Álvarez y Macedonio Oscar Ruiz que “resultaría (...) un tanto forzado pretender ubicar en tendencias precisas las mejores realizaciones del último decenio” (Bullrich 1963, 40).

Esta tercera manifestación del síntoma en cuestión se puede observar, también, en la entrada del DARqA sobre la figura de Víctor Meano. Allí, el autor escribe que “con mayores o menores acentos críticos, la historiografía ha calificado la obra meaniana a través de categorías estilísticas, de cuño pevsneriano; en cambio, no se han desarrollado las cuestiones tipológicas y distributivas, ni la crítica ‘funcional’, promovida en su momento por Buschiazzo” (Sabugo 2004, 119). Sin embargo, y más allá de realizar una

descripción alejada del relato estilístico a lo largo de toda la entrada, hacia el final de la misma explica que ha sido muy frecuente y a la vez poco convincente la caracterización de Meano como ecléctico:

“por el contrario, sus realizaciones merecen interpretarse a la luz de las tradiciones y corrientes predominantes en su ámbito formativo piamontés, bajo el poderoso influjo de Alessandro Antonelli, maestro que ha sido incluido (...) en un Revisionismo Neoclásico sustancialmente ajeno al Eclecticismo. Por tanto, resulta más consistente advertir en Meano una suerte de singular Neoclasicismo, indudablemente académico y de inclinaciones inclusivas, que le permiten absorber e incorporar lecciones renacentistas y barrocas, así como la tendencia a un dramatismo volumétrico y una autonomía de las diversas partes compositivas” (Sabugo 2004, 119).

Entonces, aun cuando parecería haber una intención clara y manifiesta respecto de no definir a la obra del autor exclusivamente a partir de estilos, como mínimo una alusión a los mismos termina siendo, de alguna manera, inevitable.

Ahora bien, no sólo la obra puede resultar, para los autores, difícil de delimitar. El “estilo” mismo puede resultar difuso en los intentos por definirlo. Esto sucede, por ejemplo, en la entrada “Art Déco” del DARqA. Allí, el autor de la misma manifiesta que “no es fácil deducir una formulación clara de diseño, dado que no existe una doctrina ni tendencia homogénea” (Ramos 2004, 75). Así, en Francia se relacionaba con la búsqueda de una estética nacional; algunos consideraban que era necesario reformular la racionalidad francesa mientras que otros consideraban que lo central era “la sobriedad, la elegancia y el lujo discreto”. Mientras tanto, algunos “estados totalitarios vecinos” prefirieron una “reinterpretación de tipo heroico” obteniendo como resultado una intensa

austeridad formal calificada como frívola. “Salvando estas derivaciones”, aclara el autor, “el *código*⁵⁵ figurativo fue común”. Enumera, entonces:

“en las volumetrías es recurrente el escalonamiento en frentes y altura, el uso de redientes, claroscuros y particiones geométricas. Es frecuente el uso de poligonales en el adintelamiento de aberturas, utilizando el mismo recurso en las secciones de las columnas, chanfleando los cantos de vigas y resolviendo las uniones con cartelas ochavadas. La ornamentación se concentra en las fachadas y en espacios internos como vestíbulos y escaleras. Los elementos básicos de la composición son grecas, zigzag, motivos florales geometrizados contenidos en rectángulos, revoques con fuerte textura de trazos, curvas ondulantes paralelas, la fuente de agua y el rayo de sol. En escultura y altorrelieves integrados a la arquitectura, predomina el uso de la figura humana, donde el hombre se representa por medio de titanes, obreros, atletas y la mujer por figuras hieráticas, más de una vez en escenas lésbicas. El repertorio simbólico está asociado a la máquina, la energía, el humo de las fábricas, el progreso técnico, el rayo eléctrico, la naturaleza domesticada, la fuerza, el trabajo, la libertad sexual y la emancipación de la mujer del siglo XX” (Ramos 2004, 75).

No obstante, aclara que en la Argentina estos “estilemas” son retomados “aunque en una modalidad severa y callada” (Ramos 2004, 75). Incluso el “*Déco* barrial porteño” presenta ejemplares de fusión entre “estilemas *déco*” y “neocoloniales”.

¿Qué podría sacarse en limpio de esta descripción? Por un lado, el propio autor de la entrada remarca la dificultad para generar una definición clara debido a la heterogeneidad

⁵⁵ Énfasis propio.

de tendencias. Pero por el otro, e inmediatamente después, propone que existen un par de derivaciones por fuera de las cuales es posible establecer una serie de parámetros comunes. De la enumeración de dichos parámetros, es posible preguntarse, una vez más, cuántos de ellos son necesarios para que una obra sea considerada “*Déco*”. También, vuelve a hacerse presente la variable formal por sobre muchas otras variables posibles a considerar. Por último, la explicación sobre la aplicación de este “estilo” en la Argentina en particular (que parecería ser una derivación más), genera otro importante interrogante: ¿qué otorgan las adjetivaciones a los estilos? ¿Qué implica que los estilemas del “*Déco*” sean, aquí, “severos y callados”?

En definitiva, este síntoma permite decantar varios interrogantes y observaciones. Primero, y en relación con la idea de creatividad vs. estilo, se ha observado que cuando se analiza una obra considerada “excepcional” en términos estilísticos, es difícil encontrar acuerdos entre los autores sobre el porqué de tal originalidad. A la vez, tampoco hay una coincidencia en cuanto a los diversos estilos con los que se podría describir a la obra. También se suele trabajar la idea de que un estilo puede ser interpretado bajo una expresión propia, pero en tales casos, no se suele aclarar cuál es el resultado de tal “cruce” ni qué queda de la tradición estilística a reinterpretar. Aquí también parece necesario preguntarse dónde termina el estilo y dónde arranca la creatividad o el sello personal del arquitecto.

En otras ocasiones, los autores consideran la utilización de varios estilos como una posible forma de describir a una obra cuando la misma podría ser explicada, más bien, a partir de la particularidad del autor. También se da que los autores busquen relacionar una cierta obra con la de otros autores y estilos, pero luego se centren en diferenciarlas y demostrar qué aspectos hacen de la obra en cuestión algo único. Nuevamente, aunque la particularidad de la obra termine siendo lo más relevante, se trata de un rasgo que queda en segundo plano. Incluso, la obra puede ser definida a partir de un cierto estilo pero luego descripta en relación con lo particular del arquitecto. Y, de alguna manera a la inversa, también se ha analizado de qué forma ciertas experiencias a las que se las suele relacionar con una búsqueda de mayor libertad terminan rápidamente encasilladas en nuevas categorías. Por último, en ciertos casos son los autores mismos quienes proponen que los estilos podrían servir como un obstáculo entre los arquitectos y su creatividad.

Segundo, es evidente que la necesidad de utilizar diversos estilos para definir una única obra está dando cuenta de la dificultad que implica encasillarla bajo un único concepto. Incluso, en algunos casos surge la pregunta respecto de cómo una misma obra podría describirse a partir de estilos tan supuestamente diversos. Y hasta la gramática a la hora de describir tales estilos varía -nuevamente, el problema de las mayúsculas, minúsculas y comillas. Por momentos, los estilos utilizados son distintos pero los autores proponen que tanto uno como otro podría funcionar en relación con una obra: ¿cómo se explica esto? ¿Acaso dos categorías distintas pueden explicar una misma obra? ¿Qué dice esto sobre la categorización misma? También se presenta una contradicción cuando los autores proponen que una obra Argentina responde a un estilo que claramente pertenece a un cierto contexto espacial y cultural: en definitiva, no responde del todo, sino a partir de alguna de sus características. ¿Puede, aun así, considerarse como un ejemplar de aquel estilo?

Este síntoma también visibiliza la noción de que es posible, para algunos autores, “regular” un estilo. En otras palabras, quizás una cierta obra no responde a la noción más “pura” de un determinado estilo sino que puede ser más o menos “clásica”, por ejemplo, o más o menos “moderna”. Las variables y los criterios de estas consideraciones, claro está, no se suelen hacer explícitas.

En cuanto a la última manifestación de este síntoma, ha sido posible reconocer que muchos autores no son indiferentes a las problemáticas a las que conlleva el uso de los estilos. Algunos, incluso, dan cuenta de lo “forzada” que puede resultar la clasificación de una obra o una serie de obras. Hasta la definición del estilo en sí mismo puede resultar difícil de delimitar. Sin embargo, la mayoría no puede prescindir de los relatos estilísticos. Aun cuando hagan explícitos estos problemas, e intenten de alguna manera solucionarlos mediante comparaciones entre estilos o definiciones que procuren una mayor claridad, a fin de cuentas las variables terminan siendo difusas. Y aunque exista una intención, por parte del autor, de no definir a un autor u obra exclusivamente a partir de estilo, la mera alusión a los mismos parece terminar siendo inevitable.

Síntoma 5: el estilo y las divergencias

Toda clasificación es, a fin de cuentas, arbitraria: crea conjuntos de elementos a partir de ciertas categorías entre infinitas posibilidades. Como ya se ha analizado, esta parcialidad es abordada, entre otros, por Foucault (Foucault [1966] 2011), Castoriadis (Castoriadis [1983] 2010) y Jorge Luis Borges (1952). Todos ellos proponen que no existe una regla “natural” a partir de la cual se clasifica, que no existe una coherencia definida a priori al momento de agrupar. Y si se piensa en la disciplina estudiada en particular, es preciso recordar que la misma ni siquiera cuenta con un código unificado y estandarizado de clasificación. Por ende, a la hora de analizar los casos, es posible notar que existen marcadas diferencias en cuanto a las definiciones o consideraciones estilísticas de cada autor.

En otras palabras, este síntoma se da cuando los autores no coinciden respecto a qué categoría pertenece un edificio o, si lo hacen, difieren en cuanto al porqué de la clasificación. Por ende, el presente apartado se ocupará de analizar aquellos casos en los cuales o bien los autores definen a una misma obra mediante categorías distintas o bien coinciden respecto de la categoría pero luego describen la obra a partir de distintas características.

El Club Español sirve como ejemplo inicial. Un primer autor ubica a esta obra dentro del *art-nouveau*, destacando su “decorativismo policromo, con gran despliegue artesanal de herrería artística y decoración incisa en la marmolería” (Bustillo en Ramos de Dios, 2014, p. 81). En paralelo, la entrada sobre el arquitecto del Club Español en el DARqA describe al club como “dentro de la corriente que puede denominarse Arte Nuevo (v.), aunque el resultado sea un híbrido entre elementos del Modernismo catalán, la Sezession vienesa y el Jugendstil” («Folkers, Enrique» 2004, 88). Según esta entrada, los lineamientos generales del conjunto edilicio siguen respondiendo, de alguna manera, a los modos de composición académicos; es en los detalles, “ejecutados a partir de decoración naturalista anticlásica y el uso de policromías” donde se diferencia. En una línea más o menos similar, se ha remarcado que la obra presenta elementos de la

“Secesión” y “Jugendstil” pero conjugados con elementos del “modernisme”⁵⁶, resultando en lo que el autor describió como un “modernismo híbrido” (Ortiz 1968, 131)

En AyUI, el Club Español también es tratado dentro del apartado sobre “El Art Nouveau”, pero junto con el siguiente relato: “No puede sorprendernos (...) que en 1907 el Club Español de Buenos Aires proyectado por el holandés Folkers, después de un concurso, apele a rasgos modernistas y flores en la fachada y zaguanes, pero a la vez mantenga los salones neomudéjares en el interior sumando eclécticamente los ‘estilos nacionales’” (Gutiérrez 1983, 541). La “adscripción modernista”, explica, se relacionaba con la integración de todas las artes, “dando pie a una prolongación artística de España” (Gutiérrez 1983, 541).

En algunos aspectos en línea con esta última descripción, se ha considerado a esta obra como “una combinación de *modernisme* con rasgos del neomudéjar” (Liernur 2001, 143). El autor en este caso explica que en el debate por el estilo nacional en España, iniciado a mediados del siglo XIX, el neomudéjar permitió tanto el desarrollo de variantes regionales como la construcción de la imagen de un país capaz de fusionar culturas diversas. De esta manera, para construir sus edificios en la Argentina, la comunidad española adoptó el *modernisme* –según él (2001, 142), “un estilo sin nacionalidad”– o el neomudéjar –“en sus variantes más liberales u ortodoxas”.

Entonces, esta obra ha sido considerada dentro del “*Art-nouveau*”, destacándose lo artesanal, su policromía, y su decoración; a la vez, se ha considerado que se trata más bien de una mezcla de elementos del “Modernismo catalán”, la “*Sezession* vienesa” y el “*Jugendstil*”, desde un punto de vista conservando lineamientos de composición académica y desde el otro, conformando un “modernismo híbrido”; y finalmente, se ha remarcado la relación de la obra con el neomudéjar pero desde dos perspectivas diversas.

Un fenómeno similar se da con las diversas representaciones de la Confitería El Molino. La bibliografía analizada suele ubicar a esta obra dentro de las categorías del

⁵⁶ Nótese, una vez más, la inconsistencia en cuanto al uso de mayúsculas y minúsculas al referirse a términos estilísticos.

“Art Nouveau”/“Arte Nuevo” o “Modernismo”. Sin embargo, las descripciones que acompañan a estas categorizaciones varían notablemente de autor a autor.

En el libro LArqL, por ejemplo, se hace referencia a la obra de Gianotti dentro del apartado “X. Antiacademismo, epidermis y ‘fenestración’ continua”. Allí, se ponen de relieve las “licencias alegórico pintoresquistas” utilizadas por el arquitecto en referencia a la relación entre el nombre de la confitería y al aspecto del edificio. También entra en juego la opinión del autor:

“sin embargo y a pesar de la alegoría, la cosa le salió bastante bien y aunque se trata sin duda de una extravagancia, no podemos dejar de admitir que tiene gracia y originalidad, especialmente en la parte superior de la fachada; que el espacio interior de la confitería está bien resuelto y que el uso de materiales de revestimiento policromos, vidrios de colores y otros elementos decorativos de hierro y bronce dan al edificio un aire alegre y festivo y muy acorde con su función” (Ortiz 1968, 129).

A primera vista, no se identifica un intento de relacionar a la descripción de la obra con el estilo, sino más bien de emitir un juicio de valor respecto de las sensaciones provocadas por el espacio y de lo original de la propuesta.

De todas formas, el autor sí hace referencia al estilo con el que trabajaba Gianotti, a la hora de compararlo con otros arquitectos “antiacademistas” de la época: explica que tanto Mario Palanti como Benjamin Pedrotti, Virginio Colombo y Gianotti diseñaban cada uno de los detalles de sus obras, “desde las manijas de las puertas y las fallebas, hasta la forma final del edificio”. Y esta exigencia venía de la mano del “modernismo” ya que “indudablemente sus necesidades no se resolvían con los catálogos de herrería y ferretería de la época” (Ortiz 1968, 129).

Pero si bien ubica al creador de El Molino, junto con Palanti, Colombo, Pedrotti y – en alguna medida a- J. J. García Núñez dentro de una misma categoría, el “Movimiento antiacadémico italiano”, no deja de remarcar las diferencias entre ellos. Colombo, asegura, no termina de apartarse de “lo esencial del academismo, la simetría por ejemplo, está casi siempre presente en las obras grandes” (Ortiz 1968, 128). Pedrotti, por su parte, se acerca más al “art nouveau” y al “floreale”, siendo “sus tratamientos decorativos y de superficie (...) más livianos y también más banales” (Ortiz 1968, 128). Palanti, en cambio, “evoluciona del más acentuado y rimbombante academicismo itálico a una especie de expresionismo arquitectónico inédito y barroquizante, también poseído de una buena dosis de truculencia formal” (Ortiz 1968, 128). Y de J. J. García escribe: “Mucho se habla estos días del *modernisme* catalán especialmente en relación a Julián Jaime García Núñez (1875-1944), a quien suele conferírsele carta de ciudadanía como integrante de este movimiento. A juzgar por la mayoría de sus obras debemos admitir que está bastante cerca de Barcelona, donde estudió; salvo, claro está, en aquellas como las Grandes Tiendas San Miguel (...) donde no pudo sustraerse de la fórmula académica. Pero es conveniente no engolosinarse con la filiación catalana de J. J. García porque en rigor a la más absoluta verdad en Buenos Aires solo podía darse lo exterior del *modernisme*” (Ortiz 1968, 129)⁵⁷.

En resumen, para el autor es posible encontrar, dentro del “antiacademismo”, otras clasificaciones como “*modernisme*”, “art nouveau” y “floreale”. Y describe a esta arquitectura “antiacadémica” como superficial: “subsisten en ella los tabúes de siempre, la realidad estructural aún se trata con el mismo falso pudor que en la académica; seguimos en el imperio del estuco y el símil piedra, el ropaje es aún lo fundamental” (Ortiz 1968, 128).

En cambio, en el libro AAsXX, la confitería “El Molino” es definida como una de las obras más representativas del “Arte Nuevo”. En principio “porque se trata de un organismo elaborado, construido con materiales de gran cualidad y no menos destacable uso del repertorio formal renovador” (Liernur 2001, 118). Pero a su vez, donde mejor se

⁵⁷ Este libro también utiliza nociones estilísticas para comparar a los autores entre sí. Por ejemplo, Gianotti es “más racionalista” que Palanti, pero más austero si se lo juzga por la Galería Güemes; “si lo tuviéramos que juzgar por su Confitería del Molino quizás no podríamos decir tanto” (Ortiz 1968, 128).

expresa “la condición que el Arte Nuevo adquirió en el país” es en el lugar que ocupa (cercano a la legislatura) “con su carácter ligero, superfluo y algo carnavalesco” (Liernur 2001, 118). Aquí entonces, la mención del estilo va acompañada de una descripción que estaría dando cuenta del porqué de la pertenencia de la obra al mismo. Se tienen en cuenta la complejidad del edificio, sus materiales, los recursos formales utilizados, pero más importante aún, su carácter. Esto, lógicamente, se relaciona con la explicación que da el autor del libro sobre el “Arte Nuevo” en la Argentina. Según su visión, la tradición clásica –que al funcionar a partir de normas podía ser utilizada sin mayores restricciones– terminó siendo “vulgarizada” y “masificada” por “el mundo de las nuevas metrópolis y de la nueva sociedad” (Liernur 2001, 117); estaba en crisis y la elite cultural lo sabía. Ante este panorama, algunos tomaron el camino de lo “raro” como alternativa, pero siempre buscando conformar un “estilo”, que garantizara un “proyecto grupal de hegemonía” (Liernur 2001, 118)⁵⁸.

La entrada sobre Gianotti del DARqA también clasifica a la Confitería El Molino como “Arte Nuevo”. Sin embargo, en la descripción, aparecen nuevamente menciones a la estética modernista y a los cánones académicos. El autor hace referencia directa a la correspondencia de esta obra con el “Arte Nuevo” al destacar el diseño integral presente en la misma. Luego, da una descripción detallada de distintos aspectos de la obra: explica cuáles eran las diversas partes contenidas en el proyecto (mejoras y ampliación del edificio en la esquina, remodelación de la casa de renta lindera y nueva construcción sobre la calle Rivadavia) y el objetivo relacionado con la búsqueda de unidad; los tiempos que conllevaron las obras; y los materiales utilizados. También describe la fachada del edificio, en donde Gianotti “vuelve a demostrar su preocupación por el desarrollo de formas diferentes. Prueba de ello son, por ejemplo, los grandes aleros curvados, ubicados al nivel de la mansarda” (Caride Bartrons 2004, 118). No obstante, –y aun siendo posible identificar detalles característicos de Gianotti, como las columnas del cuarto piso– el autor asegura que la composición de la fachada “no escapó a los cánones académicos acostumbrados” (Caride Bartrons 2004, 118). Y tanto los vitrales, como el hall de entrada

⁵⁸ Ver *Síntoma 1*.

de la calle Rivadavia y la marquesina de la planta baja, los artefactos de iluminación y los vitrales, dan cuenta de la “estética modernista”.

Por último, el autor del libro AAC considera que la Confitería es una de las obras que debería mencionarse en relación con el “*Art Nouveau*” en Argentina –aunque cabe recordar que, desde su visión, las manifestaciones del mismo que “llegaron” a la Argentina eran de menor calidad y vigor que las de Europa. En particular, sobre esta obra escribe: “la confitería del Molino (...) conserva aún intacta la marquesina multicolor y (...) se destaca por la solución decorativa del remate y otros detalles, como así también por la claridad y ajuste del gran espacio de la confitería” (Bullrich 1963, 18).

Resumiendo, es posible observar que en el primer caso analizado no queda tan claro a qué estilo considera el autor que pertenece la obra. En principio, parecería tratarse de una obra “antiacadémica”. Y el “antiacademismo”, tal como él lo describe, parecería estar conformando un estilo. Sin embargo, se trataría de un estilo que puede contener otros estilos, como ser el “Modernismo”, el “*Art Nouveau*” o el “*Floreal*”. Sería una arquitectura superficial, en donde el “ropaje” sigue siendo lo fundamental. Es por ello que de la confitería solo se destaca la alegoría presente en su fachada.

En el segundo caso, el “Arte Nuevo” es relacionado con los intentos por superar una realidad mercantilizada, mediante la búsqueda de lo “raro”. De esta manera, el autor destaca el carácter carnavalesco de la confitería El Molino, el cual, a su vez, la convierte en un claro ejemplo del dicho estilo en el país. Según esta interpretación, entonces, el “Arte Nuevo” se caracteriza por el uso del repertorio formal y la imagen –evidentemente– exterior del edificio.

El siguiente caso estudiado, en cambio, realiza una descripción que abarca más aspectos de la obra. Pero a la hora de relacionarla con un estilo determinado, aparecen dos cuestiones: por un lado, se remarca el hecho de que la composición de la fachada sigue respondiendo a los cánones clásicos; y por el otro, se destaca que es en la decoración donde se observa una estética modernista y en el diseño integral donde se ve reflejado el “Arte Nuevo”. En esta descripción no queda del todo claro si las “ideas modernistas” y el “Arte Nuevo” son categorías separadas o están funcionando, de alguna manera, como sinónimos. En el caso anterior, en cambio, hay una clara diferenciación,

dentro del “antiacademismo”, entre los arquitectos italianos y las manifestaciones más afines al “*Art Nouveau*” francés. No obstante, se ubica todos ellos dentro de una misma categoría y se los explica dentro de un mismo apartado.

La última descripción estudiada, por su parte, se centra en la decoración y los detalles y, brevemente también, en la resolución del espacio interior. Sin embargo, no presenta una descripción detallada de todo esto.

En síntesis, si bien existe alguna coincidencia entre los autores a la hora de relacionar a la obra con su estilo (como cuando dos de los casos hacen referencia al diseño integral del Arte Nuevo), es posible observar que, en general, las descripciones no coinciden. Esto es, aun cuando se clasifique a la obra dentro de un –supuesto– mismo estilo, el porqué de dicha clasificación varía de caso a caso.

Un tercer caso que permite vislumbrar la diferencia entre autores a la hora de categorizar es la casa de Victoria Ocampo en Barrio Parque. Sobre aquella, por ejemplo, se ha escrito, en reiteradas ocasiones, que se trata de una obra “moderna” (Villavicencio y Cuezco 2014). De modo similar, el autor de AAsXX ubica a la casa de Victoria Ocampo dentro de las primeras “composiciones modernistas” y como un verdadero antecedente de la “arquitectura moderna” del país. Esta obra, junto con la otra casa de Ocampo en Mar del Plata, “enunciaban con violencia el postulado que los modernistas argentinos asumían como principal bandera: sólo el despojamiento absoluto de todas las vestiduras permitiría mostrar el alma, el núcleo de Valores que diferenciaba lo noble de lo bastardo” (Liernur 2001, 162). No obstante, luego da a entender que la casa localizada en Barrio Parque no termina de ser completamente “moderna”: “no debe haber confusiones: la señora Ocampo no estaba interesada en ningún vanguardismo ni en ninguna transparencia ni exhibicionismo, y fue por esto que rechazó el proyecto elocuentemente moderno que con sus piscinas colgantes, sus techos jardín, su indefinición entre interior y exterior, su disolución de los límites de los recintos, le propusiera Le Corbusier” (Liernur 2001, 162). En síntesis, el proyecto verdaderamente moderno era el de Le Corbusier, no el de Bustillo.

Al mismo tiempo, otros autores consideran que Bustillo solo buscó lo “moderno” en la imagen exterior, mientras por dentro la casa seguía manteniendo una disposición tradicional. Por ejemplo:

“entre desacuerdos y disuasiones (entre Victoria Ocampo y Bustillo)
AB diseñó la casa, que no es ni aérea ni libre, sino sólida y contenida, dejando de lado las dobles alturas y *fenêtres en longueur* del primer proyecto de Le Corbusier, con una planta aún beauxartiana, aunque prescindiendo de los espacios residuales denominados *poché*; todo en una forzada ahistoricidad, casi loosiana, convencido de que estaba realizando una obra menor”
(Ramos de Dios 2014, 49).

Y luego, el autor cita al propio Bustillo quien admite que el tema de su arquitectura moderna, y sobre todo esta casa, es uno de los “blufs intelectuales más grandes aquí y en cualquier país” (Bustillo en Ramos de Dios 2014, 49). Bustillo no estaba de acuerdo con hacer la casa “en ‘moderno’” pero como Ocampo amenazaba con buscar a otro arquitecto, finalmente tuvo “que hacer todo en cúbico, sin molduras, tipo Le Corbusier” (Bustillo en Ramos de Dios 2014, 49).

De aquí se desprenden dos cuestiones interesantes. Por un lado, la idea de que “el moderno” o “el estilo moderno” implicaba, para el arquitecto, realizar una obra sin molduras y “en cúbico”. Y por el otro, claro está, que para algunos historiadores y/o arquitectos esta obra puede ser considerada moderna justamente por presentar una imagen exterior depurada mientras que, para otros, se trata de una obra que está lejos de responder a los supuestos criterios de la “Arquitectura Moderna”.

Los “centros de compras” también constituyen un caso interesante en cuanto a las divergencias estilísticas entre autores. Un primer autor considera que “el funcionalismo

acrítico que caracteriza a estas arquitecturas se oculta bajo el único gesto que desagradaría al Gropius de los treinta (y ya no tanto al de los cincuenta): el uso de un lenguaje aplicado, lenguaje que en los centros de compras se superpone a su estructura, disfrazándola de dama decente o de muchacha divertida” (Liernur 2001, 381). Luego propone distintas obras que entrarían dentro de dicha descripción, como por ejemplo Alto Palermo, Unicenter y Paseo Alcorta. Pero a la vez, considera que tanto el Buenos Aires Design como el Alto Palermo configuran

“una de las primeras manifestaciones del *Big* en la Argentina. Es que en ambos casos se trata de unas construcciones que superan la escala habitual de la arquitectura. No tanto o no sólo por su tamaño, puesto que incontables construcciones de grandes dimensiones le anteceden no solamente en nuestro país sino en el mundo desde que la Arquitectura existe. Lo nuevo aquí es la condición híbrida de estos edificios, enormes desde luego, pero sobre todo articulados con la trama metropolitana y de una importante complejidad funcional y dimensional interior y exterior. Es difícil establecer si el Buenos Aires *Design Center* es una parte del Centro Cultural Recoleta o si sus veredones, con sus magníficas vistas al entorno –bloqueadas por instalaciones ‘transitorias’ de dudosa legitimidad– son interiores o parte de la plaza” (Liernur 2001, 382).

En particular, el caso del Alto Palermo es retomado más adelante en el relato en relación con los “posmodernos”, quienes manipularon de forma indiscriminada “el repertorio de íconos que tomaban por la Historia”. Así, este *Shopping* junto con otras obras del estudio de Juan Carlos López

“convocan todos los materiales, las formas, los signos y los elementos arquitectónicos como instrumentos al servicio del espectáculo consumista. Detrás de su cuestionamiento al autoritarismo modernista se cela una ideología perfectamente funcional al orden dado (...) la propuesta consiste en responder a una demanda que provendría, libre e incontaminada, de los consumidores. El arquitecto que corresponde a este modelo es un traductor, igualmente poroso, de esas demandas a formas construidas: sin opinión, sin ideología, sin capacidad –ni vocación– de resistencia alguna”.

En LArqA, los shoppings –y entre ellos el Alto Palermo– son tratados dentro del apartado “El posmodernismo. Del neoclasicismo a la banalidad”. Allí, se explica que

“El mecanismo de marketing estaba tan ajustado que algunos estudios como el de Juan Carlos López (1938-96) y asociados, autor de los exitosos “Shoppings” de Galería Pacífico, Patio Bullrich y Alto Palermo contrataba un arquitecto para que le hiciera la crítica a las obras y le diera argumentos para rebatirlas. Así ante la escenografía espacial los autores propondrían la dinámica renovación decretando lo efímero de lo ornamental y justificando su endeble materialidad, todo ello para justificarse en la necesidad vital del consumidor de vivir con la alegría de un espacio virtual y cambiante” (Gutiérrez 2013, 72).

Un último autor, en cambio, ubica al “*shopping center*” dentro del apartado sobre “arquitectura de superficies”. Dicha arquitectura tiene, como eje primordial, resolver los aspectos “de las superficies visibles del edificio” (Diez 2008, 76), los cuales son concebidos de forma independiente a otras cuestiones como ser distribución y

construcción. No utiliza el término “posmodernismo” como estilo para referirse a las experiencias de los centros comerciales, sino que da cuenta de una serie de recursos del “discurso posmoderno” que se utilizan en ellas. Y más bien considera que se trata de trabajos en los cuales se superponen una serie de estilos en modo “eclecticista” con una gran variedad de medios diversos:

“Mientras que los primeros proyectos de Juan Carlos López apelaban a la madera laminada para dar a arcos y otros elementos estructurales un carácter decorativo (...) en los siguientes proyectos los elementos decorativos se hacen cada vez más independientes de las estructuras y cerramientos. Los recursos que habilita el discurso posmoderno de la cita histórica y la doble envolvente se hacen presentes en diseños más desprejuiciados, dando lugar a la proliferación de aplicaciones, la magnificación de luminarias o maceteros y la transformación de los cielorrasos en una sucesión de capas cromáticas y resalte iluminados (...) Columnas con estilizados capiteles aerodinámicos recrean un estilo de historieta, a lo Flash Gordon, haciendo presentes en el mundo real, aunque escenográfico, del *shopping*, las imágenes del cómic y el dibujo animado (...) La independencia de las superficies exteriores e interiores, la pluralidad de motivos y estilos superpuestos en un extremo eclecticismo, la simulación desprejuiciada de materiales, formas e incluso plantas y animales, se suman a un principio de ‘dinamismo’ de las formas. Las circulaciones están dominadas por curvas suaves, que se expresan en los techos y el perfil de los entresijos, como en el caso de Alto Palermo” (Diez 2008, 113, 114).

En resumen, resultan muy diversas las explicaciones y clasificaciones de estos autores sobre el Alto Palermo y los centros de compras en general. El primer autor propone que

existe, en estas arquitecturas, un “funcionalismo acrítico” oculto bajo un lenguaje aplicado superpuesto a su estructura. El último autor comparte en parte esta idea al explicar en su categoría de “arquitectura de superficies” de qué modo las “superficies visibles” configuran lo principal del proyecto y se tratan de forma independiente al resto de los parámetros a la hora de diseñar. Sin embargo, las categorías que se utilizan, como puede verse, son distintas. A su vez, el primer autor considera que el Alto Palermo es – y en relación con su escala desde diversos aspectos– uno de los primeros ejemplos del *Big* en la argentina. Ninguno de los otros dos autores hace mención a esta categoría.

Siguiendo con el primer autor, el Alto Palermo también es considerado por él como una obra de arquitectos “posmodernos”. Como tal, evidencia la manipulación de íconos de la historia y el uso de materiales, formas, y otros elementos arquitectónicos con un fin orientado hacia la cultura del consumo. Coincide en este punto, entonces, con el segundo autor, para quien lo ornamental en estos edificios se relacionaba con las necesidades de los consumidores. No obstante, este autor considera que la espacialidad de este –y otros– *shoppings* es escenográfica y destaca, más bien, cómo funcionaba el mecanismo de marketing de estudios como el de López. En contraste, el último autor pone de relieve la separación entre las superficies visibles de las no visible, entre exterior e interior, brinda una descripción más detallada de diversos elementos arquitectónicos utilizados y describe al resultado de aquella combinación como un “estilo de historieta”.

El último caso a analizar es el Banco de Londres, de Clorindo Testa y el estudio SEBRA. Diversos escritos consideran que se trata de una obra “Brutalista”. Por ejemplo, se ha escrito que: “en 1967 se están construyendo el Banco de Londres (Clorindo Testa + SEBRA) en Buenos Aires y la Escuela Superior de Comercio Manuel Belgrano (...) en Córdoba, obras que reflejan las indagaciones del momento de Le Corbusier y el Brutalismo. El material (el béton brut u “hormigón crudo”) y sus posibilidades se manifiesta en estas arquitecturas” (Moisset y Ojeda 2014, 68).

En una misma línea clasificatoria, el libro AAC considera que “la obra de Clorindo Testa (...) puede ser incluida dentro de esta clasificación brutalista” (Bullrich 1963, 39). Pero al describirla, destaca que en el Banco “se evidencia un vigor plástico que encuentra su principal agente expresivo en el hormigón, utilizado con audacia e imaginación que

no pretende en modo alguno presentarse con los ropajes de la humildad” (Bullrich 1963, 39). A la vez aclara que se trata de una obra en la cual se evidencia una postura que deja casi por completo de lado una de las premisas del “funcionalismo racionalista”: “la estructura del edificio se presenta más como ornamento estructurado –o convertido en estructura misma– que como estructura sublimada en decoración, y ello presume un evidente cambio de actitud que es necesario señalar” (Bullrich 1963, 39).

La entrada “Brutalismo” del DARqA también ubica al Banco de Londres dentro de dicha “tendencia”. Pero en este caso, la descripción sobre el código involucrado resulta más extensa. Primero, el autor de la entrada destaca “las cualidades estéticas de aquellas obras caracterizadas por el papel expresivo de la estructura portante, la materialidad de los elementos de arquitectura y su infraestructura de servicios, afirmando la presencia volumétrica, tectonicidad y contundencia de la obra” (Mele 2004, 183). Luego, explica que el Brutalismo revela los materiales con los que trabaja: el hormigón armado, el ladrillo visto, el vidrio y, en menor medida, el hierro: “la arquitectura brutalista adquiere un sentido donde lo táctil y lo fenoménico centraliza la experiencia espacial que propone” (Mele 2004, 183). También propone ideas respecto de la espacialidad de esta arquitectura:

“la idea de la potencia contenida en la manipulación plástica del HA, en el ejercicio de expresar lo gravitacional constitutivo de los objetos arquitectónicos así como su capacidad de ser trabajados en el plano de la apariencia de acuerdo con un tratamiento de superficies muy variado, han dotado a los espacios de un carácter en los que se acentúan los aspectos sociales, asimilables ética y moralmente” (Mele 2004, 183).

Siguiendo con la espacialidad, el autor considera que el “Brutalismo” “maximizó el rendimiento funcional de las plantas concentrando en pocos puntos la transmisión de cargas, acentuando las condiciones de divisibilidad internas y externas, y dotando de un

tratamiento escultórico a columnas, pórticos y/o escaleras, posibilitando dobles y hasta triples alturas” (Mele 2004, 183). Al mismo tiempo, busca diferenciar al “Brutalismo” del “Estilo Internacional”: asegura que el primero implica una lectura crítica de “las convenciones” y “los clichés” del segundo, lo que lo lleva a enfatizar “la búsqueda de una dimensión poética en la que la luz, la magnitud de los espacios y las proporciones imprimen a la obra calidades distantes de la pretendida objetividad maquinista” (Mele 2004, 183). Así, considera que “la obra brutalista debe exhibir las huellas y los rastros de su proceso de construcción como una nueva noción ornamental” (Mele 2004, 183). Por último, destaca que en cuanto a la morfología urbana, este tipo de arquitecturas tiene un comportamiento autónomo, instalando “su propio concepto de ciudad sin más mediaciones que las restricciones concretas del lugar de su construcción” (Mele 2004, 183).

En cambio, un cuarto autor considera que el Banco de Londres se inscribe dentro del “neobrutalismo”: “es cierto que la reconversión del Le Corbusier de Ronchamp, La Tourette y Chandigarh o la difusión de la arquitectura japonesa potenció la apertura hacia manifestaciones expresionistas del ‘neobrutalismo’” (Gutiérrez 2013, 30), que tuvo diversas manifestaciones, entre ellas, la obra de Clorindo Testa y SEPRa en cuestión. En este caso, lo que se subraya es, más bien, la continuidad de estas obras con diversas ideas del Movimiento Moderno: “si bien variaba la expresividad de la arquitectura se mantenía la distorsión que había llevado a la crisis sustancial del Movimiento Moderno donde el énfasis en la jerarquización formal subordinaba la función” (Gutiérrez 2013, 31-32). La forma ya no seguía a la función, sino que por el contrario, se volvía autónoma, “marcando una tendencia creciente de valoración en la segunda mitad del siglo XX. Veremos en este expresionismo formalista surgir supuestas ‘ideas fuerza’ de proyectos reducidos a la búsqueda ‘de un cubo virtual’ u otra figura geométrica” (Gutiérrez 2013, 31-32). Se trataba, en definitiva, de “unas volumetrías formales que, facilitadas por las múltiples posibilidades tecnológicas, permitían aparentar una postura estética original” (Gutiérrez 2013, 31-32).

Entonces, en los tres primeros casos el Banco de Londres es ubicado dentro de la categoría del “Brutalismo”. No obstante, las descripciones son diversas. La primera destaca, únicamente, el uso y la expresión del material: el hormigón crudo. La segunda,

en cambio, destaca la plasticidad de la obra –en parte, gracias al uso audaz e imaginativo del hormigón como “agente expresivo”– y su falta de modestia. También la contrapone con el “funcionalismo racionalista” en cuanto al uso de la estructura como ornamento estructurado en reemplazo de una estructura exaltada por la decoración. Por ende observa, entre esta experiencia y la del “funcionalismo racionalista”, un cambio de actitud. La tercera descripción amplía aún más el espectro de características: sobre todo, valora el papel expresivo de la estructura, la materialidad (que no es únicamente el hormigón bruto, como proponían los dos casos anteriores), las volumetrías, contundencia y tectonicidad de las obras brutalistas. A su vez, desarrolla la cuestión de la espacialidad, la cual no es siquiera mencionada por los otros dos autores. Y, tal como el segundo autor, busca relacionar estas experiencias con otras ideas arquitectónicas del período. Mientras el segundo autor contrapone “Brutalismo” con “funcionalismo racionalista”, el tercero contrapone “Brutalismo” con “Estilo Internacional”.

Más allá de los distintos usos que se han dado a los términos “funcionalismo racionalista” y “Estilo Internacional” –del cual se termina poniendo en relieve la “objetividad maquinista”–, y de que en algunos casos hasta han sido pensados casi como sinónimos, la oposición propuesta por el tercer autor considera otras cuestiones: la comparación no se basa en la estructura sino en la búsqueda de lo poético por parte del “Brutalismo”. También tiene en cuenta la relación entre el “Brutalismo” y lo urbano.

Aun cuando el término con el que se clasifica al Banco de Londres en los tres casos es el mismo, el porqué de dicha categorización varía considerablemente de caso a caso. Si esto ya de por sí demuestra divergencias entre los autores, la brecha se profundiza más con la categorización propuesta por el cuarto autor. Este último ubica a la obra en cuestión no dentro del “Brutalismo” sino dentro del “neobrutalismo”. Y en lugar de centrarse en, por ejemplo, la materialidad, el relato se enfoca casi por completo en la relación entre este “estilo” y el “Movimiento Moderno”. A diferencia de la ruptura entre las “experiencias modernas” y el Brutalismo, como proponían los casos recientemente revisados, el autor observa una continuidad en cuanto a la subordinación de lo funcional frente a lo formal. Por último, cabe destacar que el DARqA ni siquiera contiene, como entrada, el término “neobrutalismo”.

Resumiendo, es posible observar que, aunque exista una aparente coincidencia entre los términos utilizados para clasificar una obra entre los autores, en general las descripciones que acompañan dicha clasificación varían de caso a caso. Se considera que la coincidencia es aparente, a su vez, ya que no queda del todo claro si términos como, por ejemplo, “Arte Nuevo”, “*Art Nouveau*” y “Modernismo” pueden efectivamente ser utilizados como sinónimos o entenderse como una misma categoría. La cuestión de la traducción de términos estilísticos, por ejemplo, plantea también esta duda: ¿se trata de un mismo estilo o de la adaptación del estilo “proveniente” de un país en otro país? En general, los autores no suelen realizar aclaraciones al respecto.

Por otro lado, se ha podido examinar hasta qué punto un mismo término puede significar cosas muy distintas según el autor que lo utilice. Es el caso, por ejemplo, de la idea del “Estilo Moderno”. Resulta evidente la amplitud de respuestas y descripciones alrededor de la idea de lo “moderno”. Aun cuando para algunos autores lo moderno tenía que ver en parte con deshacerse de los estilos, a fin de cuentas, y cómo se ha examinado, tal concepto ha pasado a funcionar también como un término clasificatorio.

Por último, este síntoma visibiliza lo que tantas veces se pasa por alto en la historiografía de la arquitectura en la Argentina: la debilidad de los estilos, su falta de consistencia. Permite comprender que al usar estas categorizaciones, evidentemente, no todos están hablando de lo mismo; no todos están pensando en lo mismo y, por ello, no deberían darse por sentadas. Este síntoma pone de relieve que el estilo como algo dado, naturalizado⁵⁹ presenta otra problemática adicional: se naturalizan categorías sobre las cuales realmente no existen consensos claros.

⁵⁹ Ver *Síntoma 1*.

Síntoma 6: el estilo y las imágenes

El último síntoma a analizar se presenta cuando la imagen que acompaña al relato de una obra profundiza la idea de estilo que la define. Tal como lo explican Laura Malosetti Costa y Marcela Gené, la historiografía se ha basado y se sigue basando principalmente en la palabra escrita. Las imágenes, por lo general, quedan relegadas a un segundo plano: “son consideradas meras ilustraciones o testimonios secundarios, cuando son tenidas en cuenta” (2009, 10). Algo similar sugiere Hayden White al afirmar que “la evidencia en imágenes” suele ser utilizada por los historiadores, en los mejores casos, como un “complemento” de lo verbal en lugar de un “suplemento” (es decir, un discurso en sí mismo): “estamos inclinados a usar imágenes principalmente como ‘ilustraciones’ de las predicaciones hechas en nuestro discurso escrito” (White 2010b, 218).

Entonces, White realiza una distinción entre historiografía e historiofotía. Mientras la primera consiste en “la representación de la historia en imágenes verbales y el discurso escrito”, la segunda sería “la representación de la historia y nuestro pensamiento acerca de ella en imágenes visuales y discurso filmico” (White 2010b, 217). Considera que trabajar con representaciones en imágenes requiere de un lenguaje y un modo discursivo distinto de aquel utilizado al trabajar con representaciones del discurso verbal.

Por su parte, para W. J. T. Mitchell es posible hablar de una “retórica de la imagen” en dos sentidos: 1- lo que se dice sobre una imagen; y 2- aquello que la imagen misma dice. En otras palabras: la imagen puede decir por sí misma de diversas maneras, ya sea por medio de la persuasión, “contando historias o describiendo” (Mitchell [1986] 1987, 2). Pero a su vez, para el autor existe una correlación entre las luchas de la “política cultural” y la “cultura política” y las “tensiones” entre representaciones visuales y verbales. Las diferencias entre palabras e imágenes, asegura, son mucho más complejas de lo que parece y pueden cambiar a lo largo del tiempo junto con los modos de representación y las culturas.

De alguna manera, todos estos autores coinciden en que la imagen tiene más para decir de lo que le hacen decir los textos. Andrea Giunta utiliza la noción de “opacidad de la imagen” para referirse a la multiplicidad de sentidos que la misma puede producir: “las imágenes son una formación facetada a la que se puede ingresar múltiples veces desde

miradas distintas. Una nueva lectura nos permite volver a pensarlas, trazar nuevos argumentos que las acerquen a su propio tiempo o que las hagan relevantes para el presente” (Giunta 2011, 10).

Partiendo de aquí, podría pensarse que, si una obra de arquitectura puede producir interpretaciones inagotables, lo mismo podría suceder con la imagen de una obra. De ser así, ¿qué pasa con los estilos en relación con las imágenes? En principio, si se considera que la palabra escrita es lo que prima en un relato histórico, y que la imagen no hace más que acompañar, se podría intuir que las imágenes en los textos analizados buscan acentuar la idea de estilo tan preeminente en los relatos. No obstante, es inevitable preguntarnos: ¿acaso las imágenes no podrían servir como una vía de escape de las categorías? ¿Se ven “estilos” al ver imágenes de arquitectura?

Este apartado buscará analizar estos interrogantes. Primero, considerando la relación establecida en los textos entre estilos e imágenes. Y segundo, indagando qué hay más allá de los estilos en los recursos visuales utilizados por los autores: ¿qué otras preguntas surgen a partir de las imágenes analizadas? ¿Qué queda por fuera del “estilo”? Por último, se consideraran epígrafes y se realizará un recuento cuantitativo de imágenes de algunos casos para comprender cómo se relacionan con los estilos.

Un primer caso a estudiar es la Casa de Martín Noel (actual Museo Fernández Blanco). Esta obra es definida por todos los autores analizados como Neocolonial o dentro de la “Restauración Nacionalista”. El autor de AAsXX da cuenta de que existieron diversos modelos para la aplicación este estilo –que se relacionaban con los diversos “aparatos crítico-teóricos” con los que se miró hacia el pasado– pero aun así propone ciertas características comunes. Sobre todo, pone de relieve lo frecuente de los muros despojados con aventanamientos o accesos donde se concentraba la decoración: “La potencia de línea de la volumetría cubista se acentuaba mediante el trabajo cuidadoso de la relación entre vacíos y plenos sobre el plano” (Liernur 2001, 147). Esta característica, asegura, se explica por una serie de razones: “sísmicas, climáticas, de protección, de pobreza de materiales o por la baja destreza de la mano de obra” (Liernur 2001, 147). Se trata de una estrategia que ha resultado exitosa en muchas de las experiencias neocoloniales, como, por ejemplo, la casa de Noel. En ella se puede observar la “plenitud

del muro”, acentuada por un ligero balcón de hierro, las ventanas de distintos tamaños que se van alternando y el “aparato decorativo que ciñe el portal de acceso” (Liernur 2001, 147).

Ahora bien, la única imagen que aparece de la casa diseñada por Noel es una fotografía de detalle de la fachada sobre la calle Suipacha (Imagen 6). El epígrafe solo aclara: “Casa Noel. Martín Noel. Buenos Aires” (Liernur 2001, 147). No hay ninguna otra información ni descripción de la foto. Sin embargo, es evidente que la misma se relaciona con la intención de resaltar la preeminencia del “aparato decorativo” del neocolonial: se observan columnas, capiteles, cornisas, volutas, remates, tímpanos y alfiles. Así, no se intuye en la imagen la otra idea mencionada por el autor, respecto del neocolonial y su búsqueda por lograr una volumetría calada, un juego de llenos y vacíos, una “plenitud del muro”. Más bien parecería reflejar, a primera vista al menos, todo lo contrario.

La fotografía de la casa se ve acompañada, en la misma página, por otras dos imágenes más grandes: una del Teatro Nacional Cervantes y otra del Banco Hipotecario Nacional. Todas son representaciones de fachada. No parece posible prever, en ellas, lo que el autor propondría en la página siguiente:

pese a que es común afirmar que el movimiento dio lugar sólo a intrascendentes juegos compositivos sobre las fachadas es posible sostener lo contrario, vale decir que el ‘neocolonial’ fue el vehículo que permitió en la Argentina comenzar a romper con el sistema académico de recintos autosuficientes y a explorar la interpenetración espacial que caracterizaría más tarde al modernismo maduro (Liernur 2001, 147).

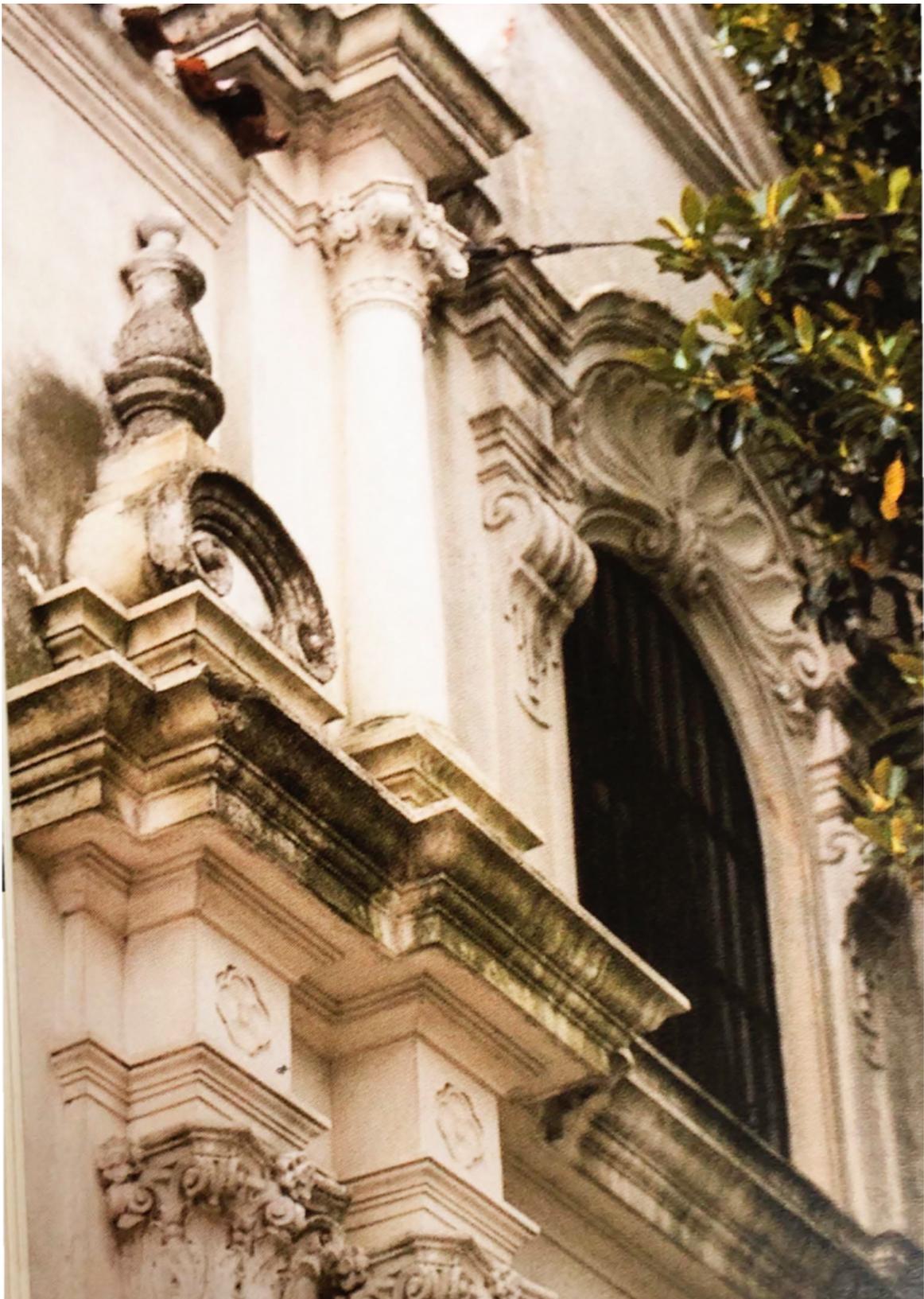


Imagen 6. El epígrafe detalla: “Casa Noel. Martín Noel. Buenos Aires” (Liernur 2001, 146).

Claro que al tratarse de una narración histórica, el relato va avanzando en la descripción junto con los casos a analizar. De esta manera, a medida que la representación del neocolonial se extiende, se va haciendo cada vez más compleja. Y las imágenes no parecen reflejar esta complejidad desde el principio, sino que van complementando, paso a paso, el relato escrito.

El autor de BAAyP ubica a la casa de Noel dentro del capítulo sobre el neocolonial pero al describirla aclara que se trata de una “pieza clave para una mejor comprensión de la evolución y proyección del eclecticismo academicista y del estilo neocolonial en la Argentina” (Grementieri 2001, 141). Según él, hay varias características de la obra tomadas de la “arquitectura urbana clásica francesa”: “el esquema general de disposición de los volúmenes, la jerarquía de cada una de las partes, las secuencias espaciales” y “la organización de las plantas y fachadas, la relación interiores-exteriores” (Grementieri 2001, 141).

De esta manera, si la obra presenta un aspecto neocolonial, esto se debe únicamente a la decoración de sus muros; decoración que se concentra en las aberturas y está inspirada en la arquitectura hispanoamericana de los siglos XVII y XVIII. A su vez, para lograr la combinación de esta tradición, se siguió al eclecticismo o bien a la recreación de modelos como en la práctica del *pastiche*. Así, escribe el autor, “se suceden reminiscencias del barroco arequipeño, motivos limeños o composiciones jesuíticas tanto en exteriores como en interiores” (Grementieri 2001, 141).

La imagen elegida (Imagen 7) parece acompañar esta última descripción: se trata de una foto que abarca toda la fachada del pabellón principal. Por ende, se puede observar claramente cómo, sobre una base blanca, la decoración se concentra únicamente alrededor de las aberturas. Ahora bien, este libro, que es pensado más para difusión y destinado a un público más general, parece contener en proporción más imagen que texto. De hecho, los textos sobre cada obra, en general, son sucintos y no contienen más de dos o tres párrafos. Siendo así, ¿acaso no se da una relación a la inversa aquí? ¿No será el texto lo que acompaña a la imagen y no viceversa? El prólogo del libro comienza de la siguiente manera: “La fotografía ha sido utilizada, desde sus inicios a comienzos del siglo

XIX, como instrumento de registro documental” (Varstraeten 2001b, 5). En otras palabras, las imágenes hablan, sirven de fuente directa.



Imagen 7. Sin epígrafe (Varstraeten 2001a, 140).

Pero cabe recordar, nuevamente, que esta obra se inserta dentro de un apartado cuyo título es: “Neocolonial”. Imagen y texto parecerían coincidir porque juntos acentúan los supuestos códigos de dicho “estilo”. Sobre el mismo, a modo de introducción a su apartado, el autor escribe: “la impronta colonial quedó restringida a la aplicación de formas y detalles decorativos y ornamentales, tomados de monumentos consagrados por los descubrimientos de la novel historiografía arquitectónica que comenzaba a investigar el periodo admirado” (Grementieri 2001, 136). Y el texto que se encuentra junto a la imagen también remarca esto. Por ende, es difícil pensar en la posibilidad de que sea el texto el que acompaña a la imagen y no al revés cuando es evidente que aquí la relación entre texto e imagen es una relación en la que el nexo es principalmente el estilo: y en términos de White, el estilo, que en última instancia se conforma a partir de un relato verbal, se encontraría dentro de la historiografía y no la historiofotía.

El libro *Martín Noel* le dedica un apartado al actual Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco dentro de la sección de obras. Allí, la autora comienza remarcando que Noel se definía a sí mismo como “hispanoamericanista”, y no como “hispanista”. Luego, se concentra en diferenciar a la obra de su contexto: rodeada de grandes residencias que son “grises exponentes del eclecticismo”, la casa de Noel “se destaca por su blancura y su estilo neocolonial” (Gutman 2014, 54). Es decir, el estilo está presente desde el comienzo de la descripción. En oposición a los palacios que la rodean –que adoptan modelos europeos y suelen estar rodeadas de jardines rodeados de rejas–, la obra que describe “resguarda la intimidad de sus jardines interiores y su pabellón principal tras un largo cuerpo de un solo piso alto que corre longitudinalmente sobre la calle, recomponiendo el perfil continuo de la ciudad hispanoamericana” (Gutman 2014, 54).

Mientras todo esto aparece escrito en la página 54, la siguiente página (ambas quedan abiertas una al lado de la otra) contiene una imagen a modo de presentación de la obra (Imagen 8). En ella se puede observar un portal de acceso. El epígrafe que acompaña a la imagen únicamente aclara: “pórtico de acceso al pabellón principal” (Gutman 2014, 57). La fotografía refleja una fachada simétrica, con una puerta en el medio a la cual se accede a través de una escalinata y cuatro ventanas (dos pequeñas en el primer piso y dos más grandes en el segundo) a los laterales. La portada se encuentra profusamente

decorada, y es esto lo primero que capta la atención, mientras que el resto de los muros son blancos y casi carecen de decoración. El uso de esta imagen al comienzo del relato parecería coincidir con una descripción que hace la autora posteriormente y se relaciona con la idea del “neocolonial” en la cual propone que es en la ornamentación donde se observa la reelaboración de la arquitectura colonial americana. Más específicamente, aclara que la decoración concentrada en el exterior solo alrededor de la portada responde a una tradición andaluza.

Aun cuando la autora explica, en otros apartados del libro, que Noel mismo se refiere al término “estilo”⁶⁰ (aunque no refiere específicamente la utilización del término “neocolonial”), también manifiesta que para Noel el estudio de la arquitectura española y americana serviría como punto de partida a partir del cual ensayar una posible “arquitectura nacional”. En otras palabras, el tan publicitado “estilo neocolonial” de Noel no tenía una codificación clara, más allá de la mixtura entre lo español y lo americano. De hecho, en el libro se cita al mismo Noel siguiendo a J. Guadet en relación con esta – si se quiere– indeterminación: “Es un ideal llegar a unir la tradición a las libertades de la composición” (Noel en Gutman 2014, 30). Y la autora misma se encarga –en el apartado “Noel: complejidad e incomodidad de las etiquetas”– de explicar que el conjunto de obras del protagonista de su historia es complejo y que se pueden identificar, a lo largo del tiempo, variaciones en su producción. Afirma, no obstante, que “muchas de sus obras de arquitectura más relevantes por su diseño se inscriben sin duda en el amplio arco del Movimiento Neocolonial” (Gutman 2014, 39). Una vez más, entonces, se resalta la “diversidad” de este estilo.

⁶⁰ “Para organizar su saber histórico, Noel utilizaba el concepto de estilo como instancia generalizante, tipo deducido que expresa rasgos comunes y aspectos constantes en la producción de una época. Siguiendo a Renato de Fusco es posible identificar en el uso del concepto de estilo, una elección operativa o crítica estética, que contiene una intencionalidad capaz de estructurar el pasado y el presente, no menos que situarse como proyección de futuro.” (Gutman 2014, 31).



Imagen 8. Epígrafe: “pórtico de acceso al pabellón principal” (Gutman 2014, 55).

De todas formas, y volviendo al caso particular que se venía analizando, la autora explica que la teoría de Noel para la creación de una arquitectura nacional “proponía utilizar las normas clásicas y académicas de medida y proporción para la composición, y para la ornamentación reelaborar los códigos estilísticos de la arquitectura colonial altoperuana de los siglos XVII y XVIII” (Gutman 2014, 63). Así, la Casa Noel se desarrolla a partir de dos cuerpos separados: un pabellón principal sobre el jardín y un pabellón más bajo que da a la calle. Ahora bien, el pabellón principal, asegura, no sigue el modelo de casa colonial que se organiza alrededor de patios, sino que adopta un partido de casa compacta a modo de ‘hôtel particulier’. Es decir que se trata de un exponente del neocolonial en el cual la planta sigue las normas de la composición académica.

Pero en la descripción estilística, como propone Barthes, lo que prevalece es lo formal (Barthes [1957] 1999). Por ende, lo que en última instancia termina siendo esencial para la comprensión del neocolonial es la ornamentación. Parece tener sentido, entonces, que la imagen que hace de portada a la casa de Martín Noel retrate uno de los sectores del exterior más decorados del conjunto y no la relación entre este estilo y las normas de composición académica. Es más, una imagen muy similar –pero en blanco y negro– vuelve a aparecer en la página siguiente (Imagen 9), acompañada de otras dos fotos en color sepia (una, más grande, de la fachada sobre Suipacha y otra de los jardines). En principio, llama la atención que aparezca otra postal del acceso. El epígrafe solamente aclara: “Puerta de entrada al pabellón principal”. La diferencia entre las dos fotos del mismo sector, además del color, es que esta segunda foto encuadra únicamente a la puerta y sus escaleras. Eso es todo lo que se puede observar de la fachada. Alrededor del trabajado portal todo es blanco. Este hecho, sumado a lo monocromo de la imagen, hace que se resalten aún más todos los detalles de la decoración. O, en otras palabras, que se resalte el estilo.

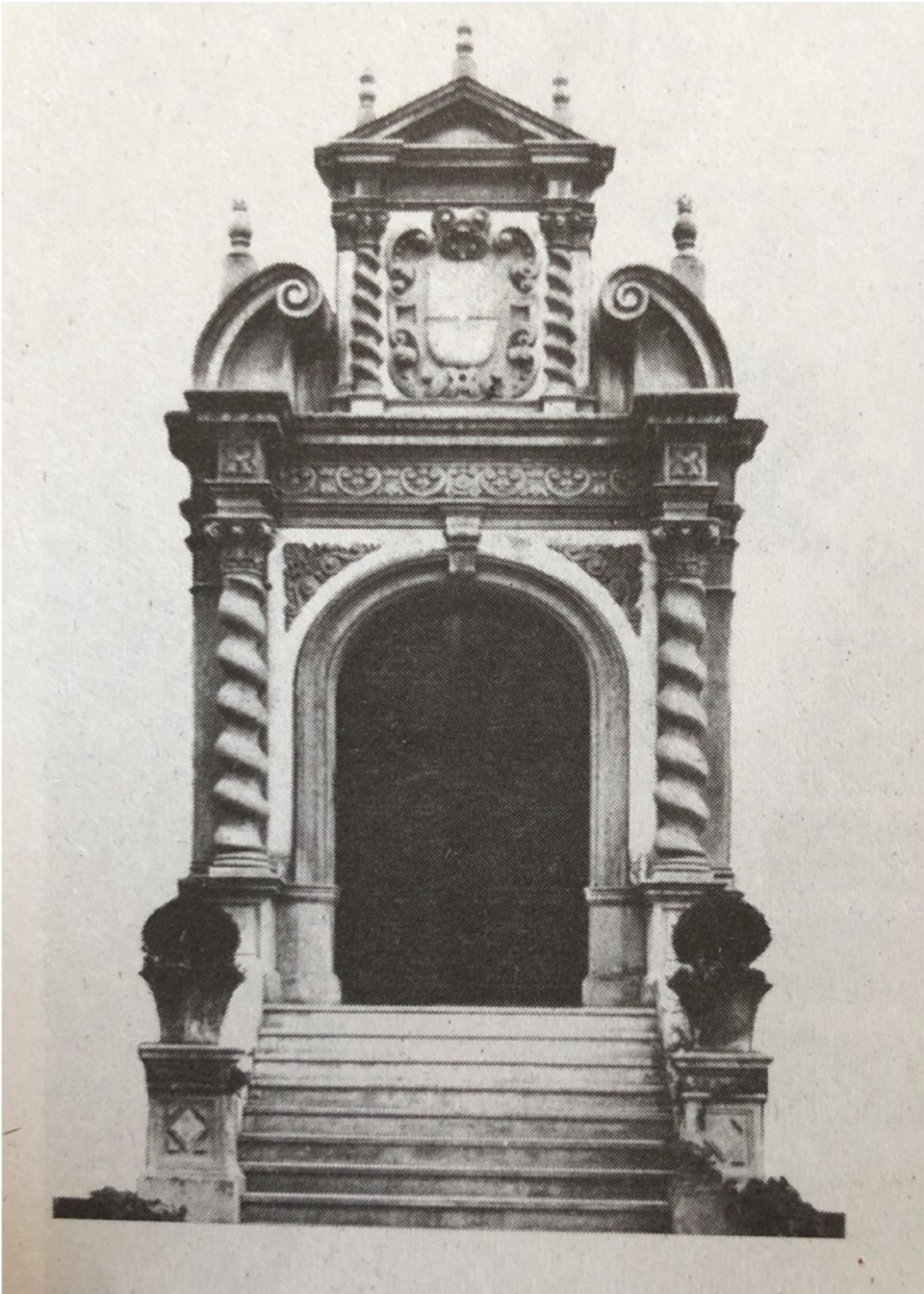


Imagen 9. Epígrafe: “Puerta de entrada al pabellón principal” (Gutman 2014, 56).

Todos los autores analizados parecen coincidir en que la casa de Martín Noel se puede clasificar como neocolonial. Y si bien cada uno de ellos aborda el estilo a partir de descripciones diversas, hay un punto de encuentro que resulta evidente: la existencia de la decoración concentrada en las aberturas en los muros exteriores y su importancia. De alguna manera, a su vez, en todos estos casos las imágenes (o en el caso del libro monográfico sobre Noel, las primeras imágenes que aparecen en el relato) parecen insistir en la cuestión de la decoración.

Tres de las cuatro imágenes analizadas son fotografías de la fachada del pabellón principal. Todas ellas están tomadas de frente, aunque desde diversas distancias. Sin embargo, en ninguna de las tres se puede ver mucho más que la fachada. Algo similar sucede con la cuarta fotografía: también se trata de una imagen de fachada en donde se puede apreciar en detalle la decoración.

Una primera serie de preguntas sería entonces, ¿por qué son todas fotografías? Y más aún, ¿por qué son todas fotografías de fachadas? ¿Qué dice de esta obra una imagen de fachada que no dice, por ejemplo, una planta, o un croquis interior?

Ahora bien, todo lo analizado respecto de estas fotografías podría entenderse como parte de lo que Mitchell entiende como uno de los posibles sentidos de la “retórica de la imagen”: aquello que se dice sobre ella. Nuevamente, si la función de la imagen es acompañar al texto, entonces se supone que el lector se acercará a ella a partir de lo escrito. Pero ¿qué pasa con el segundo sentido de la imagen propuesto por el Mitchell? ¿Qué pasa con todo aquello que la imagen misma puede decir?

Este segundo sentido podría pensarse en relación con la idea de que no hay una sola manera de pensar una imagen. Entonces, a modo de ejercicio, es posible preguntarse: ¿qué otras cosas podríamos preguntarnos a partir de las imágenes analizadas? ¿Qué queda por fuera del “estilo” –que en este caso se encuentra muy vinculado a lo morfológico, lo decorativo– al observar las fotos?

En un primer acercamiento, lo que parecen provocar las imágenes son preguntas. Algunas de ellas son: ¿Cómo es el resto del conjunto? ¿Por qué decide Noel elevar el pabellón principal? ¿Qué materiales se utilizaron para realizar esta obra? ¿Había un

pensamiento por detrás de su uso? ¿Cómo es la orientación del conjunto? ¿Desde dónde se accede? ¿Hacia dónde lleva el portal? ¿Cómo es la distribución interna del edificio? ¿Cómo se relaciona con el entorno? A partir de los verdes que se observan en alguna de las fotografías, ¿existió un proyecto de paisajismo desde su concepción? ¿A qué ambientes dan las ventanas? ¿Por qué tienen esas medidas? ¿A qué responde el escudo? ¿Cómo le da la luz a este edificio? ¿Cómo fue el proceso creativo?

Estas son algunas pocas –otras– miradas o interrogantes sobre una serie de fotografías muy similares. En este sentido, parece factible pensar en las imágenes como una posible vía de escape del estilo. Aun cuando parezcan acentuarlo. Pero como tendemos a pensar en la imagen como complemento del texto, para lograr eso es necesario, como explica Giunta, ingresar en ella una y otra vez; conscientemente. Es decir, volver a pensarla.

Otro modo en que pueden relacionarse imagen y estilo en la historiografía de la arquitectura contemporánea en la Argentina es simplemente a partir de los epígrafes. Por ejemplo, en un apartado que se ocupa de las vinculaciones de nuestra arquitectura con la arquitectura de otros países hacia fines del siglo XIX y principios del XX, el libro *AAsXX* presenta una foto de la Usina de la Compañía Ítalo Argentina de electricidad. No hay una descripción de la obra durante el relato, pero la imagen complementa las ideas que se vienen desarrollando a lo largo del mismo. Ahora bien, en el epígrafe se lee lo siguiente: “Usina de la Compañía Ítalo Argentina de electricidad (Neorrománico italiano)” (Liernur 2001, 96). Es decir, se nombra al edificio y se aclara a que estilo pertenecería. En cuanto a la imagen de la Usina, se trata de una fotografía en perspectiva de la fachada del edificio. Nuevamente, se potencia la idea de que el estilo se suele relacionar con las imágenes de la fachada y, por ende, comúnmente con lo formal.

Asimismo, la sección “Nómina de arquitectos, ingenieros y constructores de principal actuación entre 1880 y 1930” del libro *LArqL en la Argentina*, contiene una amplia selección de imágenes. En muchos casos, las mismas son definidas a partir de estilos. Por ejemplo, las primeras imágenes que aparecen presentan el siguiente epígrafe: “Antiacademismo italiano: 1. Giuseppe Sommaruga, Palacio Castiglioni (1901) en el Corso Venezia, Milán. Obras de Virginio Colombo en Buenos Aires: 2. Av. Rivadavia 3222. 3. Av. Corrientes 2558. 4. Calle Azcuénaga 1129. 5. Av. Corrientes 2558. 6.

Giuseppe Sommaruga, Palacio Castiglioni, Milán”. Estas seis imágenes iniciales son fotografías y, todas ellas, ya sean perspectivas o detalles, retratan las fachadas de los edificios.

Esta es una tendencia que se repite en toda la sección del libro. Al realizarse un recuento de todas las imágenes que allí se presentan es posible advertir que: 156 son fotografías exteriores del edificio (perspectivas, fachadas o detalles), 7 son fotografías de interiores, 11 son planos de vistas, 8 son planos de plantas y 6 son planos de cortes. Es decir que casi el 89% de los gráficos corresponden a representaciones del exterior de los edificios.

Siguiendo con esta línea, en la entrada “Banco” del DARqA el autor explica que, si bien en general la arquitectura de los bancos en la Argentina se alejó de las “corrientes antiacadémicas”, ciertas obras de Virasoro conforman una excepción. Ejemplos de ello son la casa central del Banco El Hogar Argentino (Buenos Aires) y la casa central del Banco de la Provincia de Tucumán. Ambas dan cuenta de la “característica concepción del espacio Art Déco” (de Paula 2004a, 121) de Virasoro aun cuando la segunda haya tenido que conservar una “fachada historicista”.

Ahora bien, la entrada centrada en el “Art Déco” del mismo diccionario aclara que “en la Argentina son pocas las obras integralmente *déco*, donde espacio, estructura y ornamento responden a una concepción global” (Ramos 2004, 72). Y de las diez imágenes que acompañan a esta entrada en el diccionario, solo una es una foto de un interior. Todo el resto corresponden a representaciones de exteriores o de fachadas. Así, cabe preguntarse: ¿Dónde queda entonces la “concepción global” del estilo? Y más específicamente, ¿puede una obra considerarse “*Déco*” aun cuando su fachada sea “historicista”? En definitiva, las imágenes no están haciendo más que servir de espejo una realidad: ¿acaso no se suele considerar “*Déco*” a las obras que presentan ciertas características de fachada únicamente?

En síntesis, este síntoma parecería revelar que una vez más, lo que prevalece en muchas de las representaciones de las obras suele ser el estilo. Incluso las representaciones gráficas, al depender de las narrativas –y éstas últimas de los estilos– suelen adaptarse a las categorizaciones disciplinares. Y, como ya se ha propuesto a lo

largo de este apartado, las imágenes podrían estar orientadas hacia muchas otras búsquedas que quedan opacadas por la clasificación.

CONCLUSIONES

“Una vez constituido por Winckelmann ese lazo íntimo entre un pueblo y su arte, se hizo habitual aprehender ese arte ya no como una función social (...) sino como una función propiamente natural del cuerpo del pueblo, como una suerte de secreción del cuerpo de la nación tomada como un todo. Solamente entonces fue posible una teoría de la transmisión genética de los estilos. Todas las metáforas que sugerían que la transmisión de las formas no era social sino genéticamente hereditaria fueron pronto tomadas como modelo de la reproducción vegetal y, más aun, humana. En el siglo XIX se volverá a hacer de la savia, de la semilla y de la sangre los fluidos capaces de asegurar esta transmisión vegetal que garantizaba la identidad consigo mismo de un pueblo o de una raza, en la duración, mediante el órgano de su arte” (Michaud 2017, 48, 49).

En *Las invasiones bárbaras*, Eric Michaud analiza una serie de preconceptos antropológicos con los que se vieron ligados los estilos en los siglos XVIII y XIX y propone que los mismos generaron diversas consecuencias que se perpetuaron por muchos años. En esta cita en particular, Michaud refiere a la idea de que los estilos representaban de forma natural a los pueblos y, por ende, se transmitían de forma genética. Así, los presenta como algo mucho más complejo que una simple clasificación de formas. En el transcurso de la tesis se ha hecho foco en esta cuestión: al fin y al cabo, el modo en que nos acercamos a las obras y las explicamos definen nuestras percepciones sobre ellas. Y no se trata de percepciones estéticas únicamente. Los estilos conforman imaginarios que involucran ideologías, ideas sobre la sociedad y su arte y por supuesto, valoraciones.

A continuación, se realizará un repaso por las principales conclusiones a las que se ha llegado a lo largo de esta investigación, teniendo en cuenta el cruce entre las propuestas teóricas consideradas y los casos empíricos estudiados en relación con la cuestión de los estilos. Para ello, las observaciones se diferenciarán en dos grandes grupos: por un lado, se considerará la permanencia de los estilos y se reflexionará sobre por qué esto es así a pesar de las problemáticas que traen asociadas; por el otro, se analizarán estas problemáticas en relación con la hipótesis principal propuesta, la cual considera que muchas de ellas son el resultado de la tensión que existe como resultado de tratar de determinar aquello que, por su naturaleza, es indeterminado.

La subsistencia de los estilos

Los estilos están en todos lados. Tal como se ha remarcado al principio de esta tesis, nos encontramos con categorías estilísticas en diarios y revistas disciplinares, en la carrera de arquitectura, en los libros orientados a arquitectos pero también en redes sociales, notas de diario dirigidas a un público no especializado, asociaciones y hasta en nuestras conversaciones más cotidianas sobre arquitectura: ¿qué arquitecto no ha recibido alguna vez en su vida profesional la tradicional pregunta de a qué estilo responde un determinado edificio? En aquella pregunta está implícita la idea de que, como arquitectos, debemos ser capaces de reconocer en qué estilo fue construido cada uno de los edificios con los que nos topamos. Y, en parte, se trata de una suposición reforzada por la propia “institución arquitectónica”.

Luego del recorrido realizado, no quedan dudas de que los estilos están presentes en cada uno de los rincones de la disciplina. Aunque muchos historiadores de la arquitectura consideran que la cuestión de los estilos se encuentra “superada”, todos los pasos que se han dado en esta tesis demuestran que esto no es así, más bien todo lo contrario: se puede decir que existe una dependencia de la historia de nuestra arquitectura a los estilos. Puede que la sensación de que ya no es necesario discutir sobre estos temas se relacione con el lugar que se dio a los estilos en los debates internacionales sobre cómo debía ser la arquitectura, sobre todo a principios del siglo XX. Sin embargo, muchas de las propuestas que en aquel momento buscaban deshacerse de los estilos tradicionales terminaron

siendo entendidas por gran parte de la historiografía como estilos en sí mismas. También esta sensación puede estar vinculada con una serie de debates teóricos que se dieron sobre la problemática de los estilos, particularmente en las últimas décadas del siglo XX. No obstante, estas discusiones no tuvieron una llegada masiva y, tal como proponen algunos de los autores que en ellas participaron, se trata de un tema complejo y que requiere de una discusión más amplia y continua.

Más allá de por qué existe esta impresión de superación de los estilos, el análisis aquí realizado permite comprender que aun cuando el discurso vaya en aquella línea, en la práctica las categorías estilísticas siguen vigentes: *todos* los textos estudiados utilizan estilos para explicar la arquitectura. Más aún, muchos de ellos asientan gran parte de sus explicaciones en estas clasificaciones. Y no se trata de textos que fueron escritos en un mismo periodo histórico, sino más bien de una muestra que abarca un amplio arco temporal. Esto significa que, aunque quizás exista una mirada un tanto más crítica hacia los estilos en los textos más recientes, el uso de los mismos no se fue diluyendo con el tiempo.

La disciplina, entonces, se encuentra atada a los estilos. Algunos de los autores considerados en esta tesis son conscientes e incluso hacen explícito su conocimiento sobre las problemáticas acarreadas por el uso de estilos para el estudio de la historia de la arquitectura. Y sin embargo, más allá de las críticas y de las aclaraciones, siguen utilizando estilos en sus descripciones. Se propone aquí que esto tiene que ver con el rol que los autores buscan cumplir dentro del campo intelectual, en términos de Bourdieu: la lucha dentro del campo se centra en los intentos por imponer categorías de percepción y valoración. Evidentemente, los estilos cumplen ambas funciones. Se trata de categorías que definen tanto cómo se deben percibir las obras como su valor.

De modo similar, Reinhart Koselleck escribe que “sea como fuera que estén constituidos, los conceptos son necesarios para que el grupo pueda reconocerse y definirse a sí mismo, si desea presentarse como una agencia en funcionamiento. En el sentido aquí utilizado, un concepto no solamente denota dicha agencia, también señala y crea la unidad. El concepto no es únicamente un signo para, sino un factor en, grupos políticos o sociales” (Koselleck [1985] 2004, 156). Si bien Koselleck se está refiriendo

específicamente a conceptos políticos, algunas de sus ideas pueden ser trasladadas al concepto de estilo. Así entendido, el concepto de estilo permitiría a la disciplina reconocerse y definirse por un lado y, por el otro, funcionaría como un factor para crear un supuesto consenso, una cierta unidad.

Arquitectura y clasificación: tensión y consecuencias

El desarrollo de la tesis permite sugerir que son variadas las problemáticas relacionadas con el uso de los estilos por parte de la disciplina. Se propone aquí analizar tanto el aspecto teórico como el metodológico de las mismas. Mientras el primero abarca preguntas relacionadas con quién, cómo, por qué y para qué se construyen las categorías, el segundo se enfoca más bien en qué consecuencias trae, en la práctica, el uso de los estilos como clasificación.

En primer lugar, es evidente que los conceptos acarrearán preconceptos y que, tal como explica Gombrich, contienen –según su historia– connotaciones positivas o negativas. Sin embargo, como se ha podido observar en el análisis de casos, los estilos pueden funcionar también como herramientas para llegar a ciertas conclusiones generalizadoras no solo sobre la arquitectura sino incluso sobre la sociedad. Es decir, los estilos no son conceptos inocuos, neutrales, sino todo lo contrario. El problema radica en que la disciplina no suele reflexionar sobre estas cuestiones y los estilos se utilizan al pasar, como si se trataran de categorías cuya única función fuera ordenar el conocimiento.

Sin ir más lejos, la forma misma en que la historiografía se refiere normalmente a cuestiones estilísticas ya suele presentar ciertas ideas valorativas: por ejemplo, la implicancia negativa de que una obra no posea un estilo “claro” o la noción de que un edificio pueda contener “residuos” de diversos estilos. Incluso, el hecho de que se agreguen adjetivos a los estilos da cuenta de esto. En definitiva, cuando la obra se explica a través de estilos, los mismos funcionan como la lente mediante el cual se la aprecia: las categorías definen nuestra percepción. Cuando en algunos de los casos los autores dan a entender que un cierto estilo puede “llegar” a nuestro país empobrecido o más débil, o que los estilos pueden “evolucionar” o “madurar”, la mirada del lector respecto de las

obras englobadas por dicho estilo ya contendrá un juicio valorativo sobre las mismas. Los estilos suelen proponer, acentuar y perpetuar ciertas visiones ideológicas.

En este sentido, si bien como se ha desarrollado en el estado de la cuestión la relación entre clasificación –en general– y la idea de evolución suelen ir de la mano, se entiende que, en torno a las artes y la arquitectura en particular, la mirada evolutiva tiene otras implicancias. Si se piensa en los estilos como los eslabones de una cadena evolutiva, las obras van quedando encasilladas en conjuntos que definen mayores o menores niveles de progreso. También se ha podido observar, entre los casos analizados, una cierta idea de progreso dentro de cada uno de los estilos en sí mismos: existirían ejemplares más y menos sofisticados dentro de las diversas categorías. En algunos casos los estilos se valoran según cuánto se acercan o se alejan a otro estilo más valorado por la historiografía o la crítica. El problema es que tal como propone Gombrich ([1966a] 2000), la mayoría de los términos estilísticos tienen, en un principio, connotaciones normativas. Y estas connotaciones no desaparecen mágicamente.

Ahora bien, ¿qué consecuencias trae esto? Uno de los mayores inconvenientes que se ha podido identificar a partir del estudio de casos y autores realizado se encuentra ligado a la cuestión de la “transparencia” de los estilos. Esto es, la mayoría de los autores analizados utilizan los estilos sin reparar en todas las problemáticas a los que conllevan. Así, la cuestión de la clasificación pasa desapercibida, a la vez que termina guiando nuestra comprensión de la arquitectura. Tal como explican Bowker y Star (1999), las clasificaciones se vuelven invisibles sin perder su poder. Son pocas las reflexiones respecto del uso de estilos en la historia de la arquitectura en general y menos aún en la Argentina en particular. Así, la disciplina se sigue apoyando en categorizaciones endebles sobre las cuales no suele existir una mirada crítica. Al mismo tiempo, como se apuntó anteriormente, se utilizan conceptos que parecen simplemente clasificar y ordenar a las obras en diversos conjuntos cuando, en realidad, están diciendo mucho más sobre ellas. El problema no es solo que los estilos dicen más de lo que parece sino también que esto no se suele poner sobre la mesa.

Por otro lado, se ha estudiado el hecho de que las clasificaciones en general no son naturales: se van construyendo en ciertos contextos y épocas, mutan y tienen límites

difusos. Y, más aun, suelen ser impuestas por una autoridad. Así, como explica Alpers ([1979] 1987) por ejemplo, los estilos en la historia del arte siempre se definieron a partir de ejemplos italianos. En muchos casos, esto se aplica también a la historia de la arquitectura en particular. De hecho, tal como propone Gombrich (Gombrich [1966a] 2000), muchos de los términos que se suelen utilizar en relación con la arquitectura – como gótico, neoclásico, barroco, etc.– dependen de las categorías de lo clásico y lo no clásico. Todo esto se ve reflejado claramente en los casos analizados, enfocados en la historia de la arquitectura en la Argentina en particular: los edificios son clasificados mediante categorías que, en su mayoría, fueron creadas en otros países y con el fin de analizar la arquitectura de un cierto contexto tanto geográfico como temporal.

En paralelo, el estudio de casos ha permitido verificar lo endeble que resultan las categorías estilísticas. La necesidad de, en ciertos casos, agregar prefijos a los términos estilísticos, la utilización de ciertos estilos como sinónimos por parte de algunos autores cuando otros autores los consideran diferentes, la necesidad de usar categorías para explicar otras categorías, e incluso la variación en cuanto al uso de mayúsculas y minúsculas dentro de un mismo relato al referirse a los estilos dan cuenta de la inestabilidad y la inconsistencia de estos conceptos en la disciplina.

Esta inestabilidad e inconsistencia se comprueba, también, en las divergencias entre autores al referirse a los estilos, tal como lo analiza el quinto síntoma estudiado. Allí se ha podido ver, por ejemplo, cómo a veces los autores recurren a más de un estilo para clasificar una única obra. Esto reflejaría lo difícil que resulta encasillar a un edificio dentro de una categoría determinada: como una sola no “alcanza” para caracterizarlo, se recurren a varias. Y aquí entra en juego la relación entre arquitectura y conceptos: tal como propone Kant, las palabras no logran expresar una idea estética.

Así, si bien por un lado las categorías parecen en un principio simplificar las descripciones –ya que muchas cosas se dan por sabidas–, por el otro, en el afán por explicar las obras a partir de estilos, los autores se terminan encontrando con más obstáculos que soluciones. De aquí que en algunos casos los autores expliquen que más de un estilo es aplicable a una obra, o que se utilicen estilos que supuestamente responden plenamente a un cierto contexto y momento cultural para explicar obras ubicadas en otro

momento y lugar o bien que los diversos autores realicen descripciones estilísticas divergentes sobre una misma obra.

Aun así, muchas veces los estilos son protagonistas del relato. En algunos casos, su protagonismo sobrepasa incluso al protagonismo de la obra a analizar en sí misma: lo importante pasa a ser el estilo y no el ejemplar en cuestión. De esta manera, los relatos en torno a la historia de la arquitectura se tornan frágiles: en el instante mismo en que se observan las incongruencias de las categorizaciones, todo el relato se desmorona. Los estilos se vuelven tan esenciales para la explicación que la misma deja de tener sentido cuando se desarma la supuesta unidad de los conceptos.

Esta falta de unidad resulta evidente al pensar a los estilos en relación con el código. En principio, la existencia de categorías sugeriría que existe un código claro que las determina y da lugar a su utilización. Sin embargo, cómo se ha podido ver en el análisis del síntoma 2, pocos autores definen las características del estilo que utilizan. Muchos de ellos mencionan alguna variable, pero aun así los límites de las categorías quedan difusos. Tampoco las definiciones que se pueden encontrar sobre los estilos suelen dar cuenta de qué características debe tener una obra específicamente para ser considerada como dentro o fuera de los mismos. Parecería ser, más bien, que la cuestión de los estilos depende de un acuerdo implícito dentro de la disciplina.

A partir de aquí, la pregunta inevitable –y que responde en parte a la hipótesis planteada por esta tesis– es si acaso es realmente posible establecer un código para clasificar a las obras de arquitectura. Esto es, ¿qué pasaría si efectivamente se detallan las características que debería tener una obra para pertenecer a un cierto estilo? Si existiera un código claro y determinado, ¿sería posible armar grupos de obras a partir del mismo? Y pensando más allá, ¿qué variables se tendrían en cuenta? ¿Únicamente se considerarían características morfológicas? Si no fueran únicamente morfológicas, ¿cómo se conjugarían las características que tienen en cuenta aspectos diversos?

Se hace referencia a la cuestión morfológica ya que, como se ha podido observar a lo largo del análisis, en muchos casos la clasificación de la obra termina dependiendo de sus características formales. Frecuentemente, la pertenencia o no de un edificio a cierto estilo depende de su imagen exterior. Esto se puede comprobar tanto en las descripciones

y los relatos que acompañan a las categorías estilísticas como en las imágenes que los acompañan, tal como se ha analizado en el síntoma 6. Así, como propone Barthes ([1957] 1999), el estilo sirve como pretexto para no reflexionar sobre otras cuestiones, principalmente en cuanto a aspectos históricos, acorralando al espectador en un “puro formalismo”.

Pero las categorías no solo encierran a las obras en una mirada formalista. También las congelan en el tiempo. El tercer síntoma analizado revela que no existe, a la hora de comprender una obra a partir de un estilo, consideración respecto de su temporalidad. La cuestión de la falta de temporalidad en relación con la clasificación se observa en dos aspectos. Por un lado, al centrarse la descripción estilística normalmente en cuestiones morfológicas, no suelen incluirse reflexiones sobre el momento en que fue creada la obra, su diseño, construcción y posterior uso. Por el otro lado, los diversos estilos parecen sobrevivir al paso del tiempo mientras que los edificios se consideran estilísticamente en un único y determinado momento histórico. Esto no es menor, ya que justamente una de las características del arte arquitectónico, a diferencia de una pieza musical o una *performance*, es que puede perdurar a través de los años. Así, las categorías congelan a las obras en el tiempo.

En paralelo, en algunos de los casos analizados los autores dan a entender que el proceso de creación puede simplemente relacionarse con la “adopción” o “práctica” de un cierto estilo. Esto evidentemente deja de lado todo lo relacionado con la creatividad y el rol del arquitecto y su imaginación. Justamente, la cuestión de estilo vs. creatividad también se hizo presente como parte de los síntomas estudiados. Allí se ha podido observar de qué manera el análisis estilístico está siempre esquivando las particularidades que cada arquitecto otorga a su obra. Justamente, los estilos buscan todo lo contrario, homogeneizar para reunir. Sin embargo, se trata de obras de arquitectura, y las mismas necesariamente involucran particularidades vinculadas con su proceso de diseño. Es por eso que aparecen, en algunos relatos, ciertas fragilidades que se relacionan, por ejemplo, con explicar que ciertas experiencias buscaban una mayor libertad artística para luego delimitarlas dentro de un estilo, o bien con afirmar que una obra pertenece a un cierto estilo pero adaptado a la estética de un cierto arquitecto cuando no existe un análisis

previo sobre qué contendría la obra de dicho estilo ni qué respondería, más bien, a la mano del creador.

Prescindir o no de los estilos: no es esta la cuestión

Es muy probable que quien lea esta tesis se pregunte, en esta instancia, si acaso la historia de la arquitectura puede prescindir de los estilos. Si bien esta cuestión no resulta central para la propuesta de investigación aquí planteada, parece necesario hacer una reflexión al respecto.

Como se ha analizado a lo largo de todo el trabajo y, sobre todo, en la primera parte del mismo, la cuestión del estilo no es una novedad. Todo lo contrario, se viene pensando y re-pensando hace siglos. Es por ello que, muchas veces, los estilos forman parte de la historia misma a contar. Esto es, se meten en el hecho histórico. En tales casos, se entiende, aquellas clasificaciones se vuelven inevitables. Pero el dilema no está aquí. El dilema está en si los estilos son necesarios para la descripción de obras de arquitectura desde el presente. Y esto es algo a considerar.

En este sentido, vale la pena remarcar una vez más que el propósito de esta tesis no es realizar una crítica a los autores ni mucho menos juzgar si las descripciones estilísticas son válidas o no. El propósito es, más bien, realizar un llamado de atención sobre estas prácticas, visibilizarlas y repensarlas. En base a todo lo estudiado, resulta evidente que se trata de una herramienta fuertemente arraigada a la disciplina que, a su vez, presenta muchas problemáticas. Se busca, por ello, que se vuelva una cuestión sobre la cual la disciplina vuelva a reflexionar. Que se deje de dar por sentado a los estilos y se considere cuál es la utilidad de la herramienta y en caso de utilizarla, cómo se pueden sortear o esquivar los obstáculos que presenta.

En un reconocido artículo, Sarah Williams Goldhagen asegura que entender al “Modernismo” en la arquitectura⁶¹ como un estilo ha hecho que se pase por alto la complejidad y riqueza de las experiencias contenidas por el término. Es por esto que

⁶¹ O la “Arquitectura Moderna”, como traducción alternativa

propone pensarlo más bien como un discurso: “la arquitectura modernista, concebida no como un estilo sino como un discurso, se vuelve un despliegue de posiciones individuales y prácticas formales heterólogas dentro de un campo holgadamente estructurado” (Goldhagen 2005, 145). Solo con pensar las experiencias desde un punto de vista alternativo al estilo permite abrir innumerables nuevas perspectivas.

En definitiva, más allá de que la disciplina siga utilizando los estilos como clasificación, la contribución de esta tesis es poner en evidencia las dificultades a que esto conlleva y el porqué. Y, en este sentido, busca promover un uso más consciente y reflexivo de las categorías estilísticas, en vinculación con otras formas de descripción, juicio y acercamiento a las obras en general, que posibiliten considerarlas desde nuevas lentes de análisis. Esto, se propone, permitiría aprender y aprehender a la arquitectura con una mayor complejidad y profundidad.

BIBLIOGRAFIA

Fuentes teóricas

Alpers, Svetlana. (1979) 1987. «Style is what you make it. The visual arts once again». En *The concept of style*, editado por Berel Lang, 137-62. Ithaca: Cornell University Press.

Aristóteles. 1996. *Tratados de Lógica (El Organon)*. Vol. 1. Mexico: Porrúa.

Barthes, Roland. (1984) 1994. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós.

———. (1957) 1999. *Mitologías*. México DF: Siglo Veintiuno.

Bayón, Damián. 1970. «Hacia un nuevo enfoque del arte colonial sudamericano». *Anales del IAA* 23: 17–32.

———. (1984) 2008. «The Architecture and Art of Colonial Spanish America». En *The Cambridge History of Latin America*, editado por Lesley Bethel, 2:709–746. Cambridge University Press.

Beardsley, Monroe. 1987. «Verbal style and illocutionary action». En *The concept of style*, editado por Berel Lang, 205-29. New York: Cornell University Press.

Beatty, Betty, y Dora Ware. (1977) 2010. *Diccionario manual ilustrado de arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Bergson, Henri. (1911) 1944. *Creative Evolution*. New York: The Modern Library.

Bloor, David. 1982. «Durkheim and Mauss Revisited: Classification and the Sociology of Knowledge in Special Issue. The Sociology of Knowledge: Cases and Debates». *Studies in History and Philosophy of Science London* 13 (4): 267–297.

Borges, Jorge Luis. 1952. «El idioma analítico de John Wilkins». En *Otras inquisiciones*. Sur.

Bötticher, Carl Gottlieb Wilhelm. (1846) 1992. «The principles of the Hellenic and Germanic ways of building. With regard to their application to our present way

- of building». En *In what style should we build? The German debate on architectural style*. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- Botz-Bornstein, Thorsten. 2005. «Style and Anti-Style: A Modern Adventure». *International Yearbook of Aesthetics* 9.
- Bourdieu, Pierre. (1992) 1995. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- . (1999) 2000. «Sobre el poder simbólico». En *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.
- . (1984a) 2002. «Alta costura y alta cultura». En *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- . (1984b) 2002. «¿Y quién creó a los creadores?» En *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- . (1966) 2003. «Campo intelectual y proyecto creador». En *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Editorial Quadrata.
- . (1969) 2014. «Sociología de la percepción estética». En *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Bowker, Geoffrey C., y Leigh Star, Susan. 1999. *Sorting things out: Classification and its consequences*. Cambridge: MIT press.
- . 2000. «Invisible mediators of action: Classification and the ubiquity of standards». *Mind, Culture, and Activity* 7 (1-2): 147–163.
- Cassirer, Ernst. (1944) 1967. *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (1923) 1971. *Filosofía de las formas simbólicas*. Vol. 1. México: Fondo de Cultura Económica.

- . (1927) 2013. «The Concept of Symbolic Form in the Construction of the Human Sciences». En *The Warburg years (1919-1933). Essays on Language, Art, Myth, and Technology*. New Haven: Yale University Press.
- Castoriadis, Cornelius. 1993. «Institution of society and religion». *Thesis eleven* 35 (1): 1–17.
- . (1996) 2006. «Imaginario e imaginación en la encrucijada». En *Figuras de lo pensable*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (1983) 2010. *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.
- Chartier, Roger. 1992. *El mundo como representación. Estudios sobre la historia cultural*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- . 2013. «El sentido de la representación.» *Pasajes*, n.º 42 (Otoño): 39-51.
- Chatman, Seymour. (1979) 1987. «The Styles of Narrative Codes». En *The concept of style*, editado por Berel Lang, 230-44. New York: Cornell University Press.
- Chilvers, Ian, ed. (1990) 1991. *The concise Oxford dictionary of art and artists*. Oxford: Oxford University Press.
- Croce, Benedetto. (1938) 1985. *Breviario de estética. Cuatro lecciones seguidas de dos ensayos y un apéndice*. Madrid: Espasa-Calpe.
- . (1913) 1985. «¿Qué es el arte?» En *Breviario de estética. Cuatro lecciones seguidas de dos ensayos y un apéndice*, traducido por José Sánchez Rojas. Madrid: Espasa-Calpe.
- Crossley, Paul. (1962) 2000. «Introduction. Frankl's Text: Its Achievement and Significance». En *Gothic Architecture*, 7-31. Singapore: Yale University Press.
- Curl, James Stevens. (1999) 2003. *Oxford dictionary of architecture*. Oxford: Oxford University Press.
- Doberti, Roberto. 2006. «La cuarta posición». *Foro Alfa*. <http://www.faud.unsj.edu.ar/descargas/LECTURAS/Arquitectura/EXTRA/3.pdf>

- Durkheim, Emile. (1912) 1995. *The elementary forms of religious life*. Traducido por Karen E. Fields. New York: The Free Press.
- Durkheim, Emile, y Mauss, Marcel. (1903) 2009. *Primitive Classification (Routledge Revivals)*. London: Routledge.
- Eck, Caroline van. (1995) 2015. «Par le style on atteint au sublime: the meaning of the term “style” in French architectural theory of the late eighteenth century». En *The question of style in philosophy and the arts*, editado por Caroline van Eck, James McAllister, y Renée van de Vall, 89-107. New York: Cambridge University Press.
- Eck, Caroline van, McAllister, James, y van de Vall, Renée. (1995) 2010. «Introduction». En *The question of style in philosophy and the arts*. New York: Cambridge University Press.
- Eco, Umberto. (1984) 1990. *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.
- . 1996. *Seis paseos por los bosques narrativos. Harvard University, Norton Lectures 1992-1993*. Traducido por Helena Lozano Miralles. Barcelona: Editorial Lumen.
- Fairholt, Frederick William. (1856). *A Dictionary of Terms in Art*. London: Virtue, Hall, & Virtue.
- Fleming, John, Honour, Hugh, y Pevsner, Nikolaus. (1966) 1999. *The Penguin dictionary of architecture and landscape architecture*. London: Penguin.
- Fletcher, Banister, y Fletcher, Banister F. (1896) 1905. *A History of Architecture on the Comparative Method*. London: Batsford.
- Foucault, Michel. (1966) 2011. *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- . (1975) 2014. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, Michel, y Leonard, Jacques. (1980) 1982. *La imposible prisión: debate con Michel Foucault*. Barcelona: Anagrama.

- Frankl, Paul. (1914) 1981. *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura. El desarrollo de la arquitectura europea: 1420-1900*. Barcelona: Gustavo Gili.
- . (1962) 2000. *Gothic Architecture*. Singapore: Yale University Press.
- Gadamer, Hans-Georg. (1977) 1991. *La actualidad de lo bello*. Traducido por Antonio Gomez Ramos. Barcelona: Paidós.
- . (1960) 2003. *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Gené, Marcela, y Malosetti Costa, Laura, eds. 2009. «Introducción. Arte y cultura impresa en Buenos Aires». En *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, 9-17. Buenos Aires: Edhasa.
- Giedion, Sigfried. (1941) 2009. *Espacio, tiempo y arquitectura: Origen y desarrollo de una nueva tradición*. Traducido por Jorge Sainz. Barcelona: Reverté.
- Giunta, Andrea. 2011. *Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Goldhagen, Sarah Williams. 2005. «Something to talk about: Modernism, discourse, style». *Journal of the Society of Architectural Historians* 64 (2): 144–167.
- Gombrich, Ernst. 1968. «Style». En *International Encyclopedia of the Social Sciences*, editado por David L. Sills, 15:352-61. United States of America: The Macmillan Company & The Free Press.
- . (1960) 1979. *Arte e ilusión*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- . (1966a) 2000. «Norma y forma. Las categorías estilísticas de la historia del arte y sus orígenes en los ideales renacentistas». En *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 1:81-98. Debate.
- . (1966b) 2000. «Prefacio». En *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 1:VI-VII. Debate.
- Goodman, Nelson. 1975. «The status of style». *Critical Inquiry* 1 (4): 799–811.
- . (1968) 2010. *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Madrid: Paidós.

- Grimaldi, Nicolás. 1987. «El arte y el mal». *Anuario Filosófico* 20 (2): 9-22.
- Gropius, Walter, Taut, Bruno, y Behne, Adolf. (1919) 1971. «New ideas on architecture». En *Programs and manifestoes on 20-th century architecture*, editado por Ulrich Conrads. Cambridge: The MIT Press.
- Hacking, Ian. (1986) 2002. «Making up people». En *Historical ontology*. Cambridge: Harvard University Press.
- Harris, Cyril M., ed. 2006. *Dictionary of architecture and construction*. New York: McGraw-Hill.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (1835) 2018. *Lecciones sobre la estética*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal.
- Herrmann, Wolfgang. 1992. «Introduction». En *In what style should we build? The German debate on architectural style*. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- Hesse, Mary B. 1974. *The structure of scientific inference*. Great Britain: University of California Press.
- Hofstadter, Albert. (1979) 1987. «On the Interpretation of Works of Art». En *The concept of style*, editado por Berel Lang, 104-33. Ithaca: Cornell University Press.
- Hübsch, Heinrich. (1828) 1992. «In what style should we build?» En *In what style should we build? The German debate on architectural style*. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- Hugo, Victor. (1827) 1977. *Prefacio al Cromwell*. México DF: Editores Mexicanos Unidos.
- Hvattum, Mari. 2004. *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Iglesia, Rafael. 1999. «La categoría “estilo” en la historiografía arquitectónica hispanoamericana». En . Buenos Aires: IAA.
- Janson, H. W. 1970. «Criteria of Periodization in the History of European Art, II». *New Literary History* 1 (2): 115–122.

- Jencks, Charles. 2000. «Jencks's theory of evolution: an overview of twentieth-century architecture». *Architectural Review* 208 (1241): 76–79.
- Jung, Carl Gustav. (1964) 1966. «Acercamiento al inconsciente». En *El hombre y sus símbolos*, editado por Carl Gustav Jung. Madrid: Aguilar.
- Kant, Immanuel. (1790) 1876. *Crítica del juicio*. Madrid: Librerías de F.Iravedra.
- Koselleck, Reinhart. (1985) 2004. *Futures past. On the semantics of historical time*. New York: Columbia University Press.
- . 2004. «Historia de los conceptos y conceptos de historia». *Ayer*, n.º 53: 27–45.
- Kubler, George. (1979) 1987. «Toward a reductive theory of visual style». En *The concept of style*, editado por Berel Lang, 163-73. Ithaca: Cornell University Press.
- Kuhn, Thomas. (1990) 2002. *El camino desde la estructura*. Barcelona: Paidós.
- Kulper, Amy. 2006. «Of stylised species and specious styles». *The Journal of Architecture* 11 (4): 391–406.
- Lakoff, George. 2008. *Women, fire, and dangerous things: What categories reveal about the mind*. University of Chicago press.
- Lang, Berel. 1987a. «Appendix. A checklist of questions about style». En *The concept of style*, editado por Berel Lang, 299-304. New York: Cornell University Press.
- . 1987b. «Looking for the Styleme». En *The concept of style*, editado por Berel Lang, 174-82. New York: Cornell University Press.
- . (1979) 1987. «Postface». En *The concept of style*, editado por Berel Lang, 13-16. New York: Cornell University Press.
- Lavin, Irving. 1995. «Introduction». En *Three essays on style*, editado por Irving Lavin, 1-15. Cambridge, Massachusetts: MIT press.
- Lázzaro, Ana Inés. 2011. «“Animal poético”. Arte: Imaginación y praxis. Una mirada desde el pensamiento de Cornelius Castoriadis». *Imagonautas* 2: 23-35.

- Lowenthal, David. (1985) 2015. *The past is a foreign country (Revisited)*. New York: Cambridge University Press.
- Macarthur, John, y Holden, Susan. 2016. «Is architecture art?» *Architecture Australia* 105 (2): 46-50.
- Mallgrave, Harry Francis. 1983. «The idea of Style: Gottfried Semper in London». University of Pennsylvania.
- . 1996. *Gottfried Semper: Architect of the nineteenth century*. New Haven: Yale University Press.
- . 2005. *Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673–1968*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mendelsohn, Erich. (1919) 1971. «The problem of a new architecture». En *Programs and manifestoes on 20-th century architecture*, editado por Ulrich Conrads. Cambridge: The MIT Press.
- Merriam-Webster.com Dictionary. s. f. «Style». En . Accedido 26 de agosto de 2020. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/style>.
- Meyer, Leonard. (1979) 1987. «Toward a theory of style». En *The concept of style*, editado por Berel Lang, 21-71. New York: Cornell University Press.
- Michaud, Éric. 2017. *Las invasiones bárbaras. Una genealogía de la historia del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Mitchell, WJ Thomas. (1986) 1987. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mordaunt Crook, Joseph. (1995) 2015. «Style in architecture: the historical origins of the dilemma». En *The question of style in philosophy and the arts*, editado por Caroline van Eck, James McAllister, y Renée van de Vall, 70-88. New York: Cambridge University Press.
- Norwich, John Julius. 1990. *Oxford illustrated encyclopedia of the arts*. New York: Oxford University Press.

- Palma, Héctor. 2004. *Metáforas en la evolución de las ciencias*. Buenos Aires: Jorge Baudino.
- Palmer, Allison Lee. 2008. *Historical dictionary of architecture*. Maryland: Scarecrow Press.
- Panofsky, Erwin. (1962) 1972. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.
- . (1955) 1987. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial.
- . (1934) 1995. «What is Baroque?» En *Three essays on style*, editado por Irving Lavin, 17-89. Cambridge, Massachusetts: MIT press.
- Parker, John Henry. (1846) 2004. *A Concise Dictionary of Architectural Terms. Illustrated*. New York: Dover Publications.
- Penhos, Marta. 2005. «De categorías y otras vías de explicación: una lectura historiográfica de los Anales de Buenos Aires (1948-1971)». En *Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco*, 167-74. La Paz: Fundación Visión Cultural.
- Perec, Georges. 2008. *Pensar/Clasificar*. Barcelona: Gedisa.
- Polión, Marco Vitrubio. 2008. *Los diez libros de arquitectura*. Traducido por José Ortiz y Sanz. Madrid: Ediciones Akal.
- Rannells, Edward Warder. 1949. «The study of architecture as art». *College Art Journal* 8 (3): 204–208.
- Real Academia Española. s. f. «Corriente». En *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. versión 23.3 en línea. Accedido 20 de agosto de 2020a. <https://dle.rae.es/corriente?m=form>.
- . s. f. «Estilo». En *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. versión 23.3 en línea. Accedido 20 de agosto de 2020b. <https://dle.rae.es/estilo>.
- . s. f. «Lenguaje». En *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. versión 23.3 en línea. Accedido 20 de agosto de 2020c. <https://dle.rae.es/lenguaje?m=form>.

- . s. f. «Movimiento». En *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. versión 23.3 en línea. Accedido 20 de agosto de 2020d. <https://dle.rae.es/movimiento?m=form>.
- . s. f. «Tendencia». En *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. versión 23.3 en línea. Accedido 20 de agosto de 2020e. <https://dle.rae.es/tendencia?m=form>.
- Ricoeur, Paul. (1969) 2003. *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Traducido por Alejandrina Falcón. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- . (2000) 2004. *La memoria, la historia, el olvido*. Traducido por Agustín Neira. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- . (1985) 2004. *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Traducido por Agustín Neira. Vol. 1. México DF: Siglo Veintiuno Editores.
- Ridley, Mark. 1986. *Evolution and Classification. The reformation of cladism*. New York: Longman.
- Riegl, Alois. (1901) 1992. *El arte industrial tardorromano*. Madrid: Visor.
- . (1893) 2018. *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*. Princeton: Princeton University Press.
- Rowe, Colin. 1977. «The avant-garde revisited». En *Autonomy and Ideology. Positioning an avant-garde in America*, editado por Robert Somol. New York: The Monacelli Press.
- Sabugo, Mario. 2013a. *Del barrio al centro: imaginarios del habitar en las letras del tango rioplatense*. Editorial Café de las Ciudades.
- . 2013b. «Tu casa ya no está. Imaginarios del habitar residencial en las letras del tango rioplatense». *Anales de Investigación en Arquitectura*, n.º 3: 71–85.
- . 2019. «Verdad, método y arquitectura: una lectura historiográfica de Hans-Georg Gadamer». En . Buenos Aires: IAA.

- Sabugo, Mario, Caride Bartrons, Horacio, Schávelzon, Daniel, Fernandez, Daniela Natalia, Gutierrez, Juan José, y Sazbon, Gabriel. 2019. *Historia urbana y arquitectónica de la Universidad de Buenos Aires*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eudeba.
- Sauerländer, Willibald. 1983. «From stylus to style: reflections on the fate of a notion». *Art History* 6 (3): 253–270.
- . 1987. «Style or Transition?: The fallacies of classification discussed in the light of German architecture 1190–1260». *Architectural History* 30: 1–29.
- Schapiro, Meyer. (1953) 1962. *Estilo*. Buenos Aires: Ediciones 3.
- . 1970. «Criteria of Periodization in the History of European Art, I». *New Literary History* 1 (2): 113–114.
- Schiller, Friedrich. (1795) 1999. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Traducido por Jaime Feijóo y Jorge Seca. Barcelona: Anthropos.
- «Schmitt, Hans». 2004. En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, s-z:41. Clarín Arquitectura.
- Schopenhauer, Arthur. (1818) 2003. *El mundo como voluntad y representación*. Traducido por Pilar Lopez de Santa María. Madrid: Trotta.
- Schumacher, Patrik. 2008. «Parametricism as Style - Parametricist Manifesto». <http://www.patrikschumacher.com/Texts/Parametricism%20as%20Style.htm>.
- . 2011. *The Autopoiesis of Architecture, Volume I: A New Framework for Architecture*. Vol. 1. John Wiley & Sons.
- . 2016. *Parametricism 2.0. Rethinking Architecture's Agenda for the 21st Century AD*. USA, John Wiley & Sons.
- Schutz, Alfred. 1964. *Estudios sobre la teoría social. Escritos II*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Semper, Gottfried. (1856–1859) 1990. «Atributos de la belleza formal». En *La casa de un solo muro*, de Juan Miguel Hernández León. Madrid: Nerea.

- . (1863) 2004. «Prolegomena». En *Style in the Technical and Tectonic Arts, Or, Practical Aesthetics*, traducido por Harry Francis Mallgrave y Michael Robinson. Los Angeles: Getty Publications.
- Shmidt, Claudia. 2019. «Del desprecio a la nostalgia: el beaux-arts en la historiografía sobre la arquitectura en América Latina». En *El modelo Beaux-Arts y la arquitectura en América Latina, 1870-1930. Transferencias, intercambios y perspectivas transnacionales*. La Plata.
- «Síntoma». s. f. En *Real Academia Española: Diccionario de la lengua española*. Vol. versión 23.2 en línea. Accedido 9 de febrero de 2019. <https://dle.rae.es>.
- Taut, Bruno. (1918) 1971. «A programme for architecture». En *Programs and manifestoes on 20-th century architecture*, editado por Ulrich Conrads. Cambridge: The MIT Press.
- Todorov, Tzvetan. (1977) 1981. *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Avila Editores.
- van Doesburg, Theo, Robert van't Hoff, Vilmos Huszár, Antony Kok, Piet Mondrian, Georges Vantongerloo, y Jan Wils. (1918) 1971. «“De Stijl”: Manifiesto I». En *Programs and manifestoes on 20-th century architecture*, editado por Ulrich Conrads. Cambridge: The MIT Press.
- Waisman, Marina. 1993. *El interior de la historia. Historiografía arquitectónica para uso de latinoamericanos*. Bogotá: Escala.
- Walton, Kendall L. (1979) 1987. «Style and the Products and Processes of Art». En *The concept of style*, editado por Berel Lang, 72-103. Ithaca: Cornell University Press.
- Watkin, David. 2001. *Morality and Architecture Revisited*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Weber, Max. (1922) 1996. *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- White, Hayden. 1966. «The Burden of History». *History and Theory* 5 (2): 111-24.
- . 1987. «The problem of style in realistic representation: Marx and Flaubert». En *The concept of style*, editado por Berel Lang, 279-98. New York: Cornell University Press.

- . 2010a. «Discurso histórico y escritura literaria». En *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, 203-16. Buenos Aires: Prometeo.
- . 2010b. «Historiografía e historiofotía». En *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, 217–227. Buenos Aires: Prometeo.
- . 2010c. «La historiografía como narración». En *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, 53–65. Buenos Aires: Prometeo.
- . (1973) 2010. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Wiegmann, Rudolf. (1829) 1992. «Remarks on the treatise “In what style should we build?”» En *In what style should we build? The German debate on architectural style*. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- Wolff, Johann Heinrich. (1845) 1992. «Remarks on the architectural questions broached by Professor Stier at the meeting of architects at Bamberg». En *In what style should we build? The German debate on architectural style*. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- Wölfflin, Heinrich. (1915) 1961. *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Wollheim, Richard. 1987. «Pictorial style: two views». En *The concept of style*, editado por Berel Lang, 183-202. New York: Cornell University Press.
- . (1995) 2010. «Style in painting». En *The question of style in philosophy and the arts*, editado por Caroline van Eck, James McAllister, y Renée van de Vall, 37-49. New York: Cambridge University Press.
- Worringer, Wilhelm. (1908) 2014. *Abstraction and empathy. A contribution to the psychology of style*. Mansfield Center: Martino Publishing.
- Zeitlin, Irving. (1968) 1993. *Ideología y teoría sociológica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Zevi, Bruno. (1950) 1954. *Historia de la arquitectura moderna*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Zimmerman, Johanna. 2015. «“¿Como si una columna pudiera ser decorada!” Primeras legitimaciones de la arquitectura moderna en diarios y revistas de Buenos Aires (1925-1932)». En *Metáforas en pugna: estudios sobre los imaginarios del habitar*, editado por Mario Sabugo, 45-67. Buenos Aires: Diseño.

———. 2017. «El estilo como un modo de legitimación. Los casos de Semper, Le Corbusier y Schumacher». En *Arquitectura y ciudad: imaginarios fronterizos*, editado por Mario Sabugo y Valeria Bril, Diseño Editorial. Buenos Aires.

Materiales para el análisis de casos

Acuña, Vivian. 2004. «Bahía Blanca». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, a-b:106-12. Clarín Arquitectura.

Aliata, Fernando. 2004a. «Benoit, Pedro». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, a-b:147-48. Clarín Arquitectura.

———. 2004b. «Caveri, Claudio Víctor». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, c-d:52-54. Clarín Arquitectura.

———. 2004c. «Colombo, Virginio». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, c-d:102-6. Clarín Arquitectura.

———. 2004d. «Ferrari, Augusto César». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, e-h:75. Clarín Arquitectura.

———. 2004e. «Palanti, Mario». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, o-r:27-31. Clarín Arquitectura.

Aliata, Fernando, y Cova, Roberto. 2004. «Quinta». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, o-r:134-37. Clarín Arquitectura.

- Aliata, Fernando, y Liernur, Jorge Francisco. 2004. «Cómo leer el Diccionario. Los contenidos, los criterios de selección de las voces y la estructura». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, 6-10. Clarín Arquitectura.
- Ballent, Anahí. 2004. «Pintoresca, Arquitectura». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, o-r:68-74. Clarín Arquitectura.
- Bartolucci, Monica, y Pastoriza, Elisa. 2004. «Club». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, c-d:89-91. Clarín Arquitectura.
- Aliata, Fernando, y Shmidt, Claudia. 2004. «Neorrenacimiento Italiano». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, i-n:189-92. Clarín Arquitectura.
- Bragagnolo, Ebe. 2004. «Geminiani, Mario». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, e-h:113-16. Clarín Arquitectura.
- Bullrich, Francisco. 1963. *Arquitectura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- . 1969. *Arquitectura Latinoamericana*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Buschiazzo, Mario J. 1966. *La arquitectura en la República Argentina. 1810-1930*. Buenos Aires: Artes Gráficas.
- Caciatore, Julio. 2004. «Joselevich, Alfredo». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, i-n:30-31. Clarín Arquitectura.
- Caride Bartrons, Horacio. 2004. «Gianotti, Francisco». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, e-h:116-21. Clarín Arquitectura.
- Caride Bartrons, Horacio, y Molinos, Rita. 2015. *Alejandro Christophersen*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.

- Cirvini, Silvia. 2004. «Civit, Manuel y Arturo». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, c-d:88-89. Clarín Arquitectura.
- Cova, Roberto. 2004. «Baldassarini, Alula». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, a-b:114-15. Clarín Arquitectura.
- Crispiani, Alejandro. 2004. «Christophersen, Alejandro». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, c-d:71-75. Clarín Arquitectura.
- «Cuestionario N°3». 2020. Argentina.gob.ar. 22 de agosto de 2020. <https://www.argentina.gob.ar/noticias/cuestionario-ndeg3>.
- «Curso Gratuito en línea: Panorama del Patrimonio Arquitectónico Argentino en sus Monumentos Históricos Nacionales». 2020. Argentina.gob.ar. 20 de mayo de 2020. <https://www.argentina.gob.ar/noticias/curso-gratuito-en-linea-panorama-del-patrimonio-arquitectonico-argentino-en-sus-monumentos>.
- Cusumano, Julio. 2014. «Banco Empresario Sede Central». En *Eduardo Sacriste*, 60-63. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Daguerre, Mercedes. 2004. «Eclecticismo». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, e-h:8-19. Clarín Arquitectura.
- Diez, Fernando. 2008. *Crisis de autenticidad. Cambios en los modos de producción de la arquitectura argentina*. Buenos Aires: Donn.
- Feal, Norberto. 2014. *Antonio Vilar*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Fernández, Roberto. 2004. «Casas Blancas». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, c-d:40-44. Clarín Arquitectura.
- . 2014. *Amancio Williams*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.

- «Folkers, Enrique». 2004. En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, e-h:88. Clarín Arquitectura.
- Gil, Mariana. 2004. «SEPRA». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, s-z:46-49. Clarín Arquitectura.
- Giménez, Carlos Gustavo. 2004. «Iglesia». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, i-n:9-14. Clarín Arquitectura.
- Grementieri, Fabio. 2001. *Buenos Aires: arquitectura y patrimonio*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Xavier Varstraeten.
- . 2004. «Le Monnier, Edouard Stanislas». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, i-n:77-79. Clarín Arquitectura.
- Gutiérrez, Ramón. 1983. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra.
- . 2003. «Presentación». En *Casas blancas: una propuesta alternativa*, editado por Patricia Mendez. Buenos Aires: Cedodal.
- . 2013. «La arquitectura en Argentina (1965-2000)». En *Historia General del Arte en la Argentina*, XI:17-88. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Gutman, Margarita. 2014. *Martin Noel*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Iglesia, Rafael. 2003. «Nuevas reflexiones sobre las “Casas Blancas”». En *Casas blancas: una propuesta alternativa*, editado por Patricia Mendez. Buenos Aires: Cedodal.
- Jaime, Fernando. 2014. «Algunas casas». En *Bucho Baliero*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Jaime, Fernando, y Rizzo, Daniel. 2014. «Una arquitectura para la vida». En *Bucho Baliero*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.

- Kratochwil, Mariana, y Marini, Inés. 2019. «Guía Living. Cómo distinguir los estilos arquitectónicos más destacados de Buenos Aires». *Living*, 10 de septiembre de 2019. <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/guia-living-como-distinguir-los-estilos-arquitectonicos-mas-destacados-de-buenos-aires-nid2285998>.
- La Nación*. 2018. «Palacio Acevedo: el último testigo del neoclasicismo criollo», 3 de octubre de 2018. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/personajes/palacio-acevedo-nid2178168>.
- Liernur, Jorge Francisco. 2001. *Arquitectura en la Argentina del siglo XX: la construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- . 2004a. «Acosta, Wladimiro». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, a-b:16-20. Clarín Arquitectura.
- . 2004b. «Aslán y Ezcurra». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, a-b:81-84. Clarín Arquitectura.
- . 2004c. «Monumentalismo». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, i-n:159-63. Clarín Arquitectura.
- . 2004d. «Neocolonial». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, i-n:182-89. Clarín Arquitectura.
- Longoni, René, y Molteni, Juan Carlos. 2014. *Francisco Salamone*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Mantero, Juan C. 1968. «La arquitectura del liberalismo en la Argentina». En *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*, de Federico F. Ortiz, 29-109. Editorial Sudamericana.
- «Mayer Méndez, Manuel». 2004. En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, i-n:117. Clarín Arquitectura.
- Mele, Jorge. 2004. «Brutalismo». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, a-b:182-87. Clarín Arquitectura.

- Miranda, Julio, y Sella, Alejandra Adriana. 2014. *Gerardo Andía*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.
- «Mirate, Salvador Luis». 2004. En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, i-n:139. Clarín Arquitectura.
- Moisset, Inés, y Ojeda, Gueni. 2014. *Togo Díaz*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Müller, Luis. 2014. *Wladimiro Acosta*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Nicolini, Alberto. 2004. «De Bassols, José Jacinto Eloy». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, c-d:190-91. Clarín Arquitectura.
- Ortiz, Federico F. 1968. «La arquitectura del liberalismo». En *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*, de Federico F. Ortiz, 111-65. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Otavianelli, Ana, y Fernández Troiano, Graciela. 2004. «Dourge, León». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, c-d:217-18. Clarín Arquitectura.
- Paterlini, Olga. 2014. «Ideas arquitectónicas de Eduardo Sacriste». En *Eduardo Sacriste*, 45-49. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Paula, Alberto de. 2004a. «Banco». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, a-b:118-22. Clarín Arquitectura.
- . 2004b. «Neoclasicismo». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, i-n:178-82. Clarín Arquitectura.
- Pérez, Roxana. 2004a. «Calvo, Jacobs, Giménez». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, c-d:16. Clarín Arquitectura.

- . 2004b. «De Achával, Federico». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, c-d:190. Clarín Arquitectura.
- Piccioni, Raúl Enrique. 2004. «Arnaldi, Juan Bautista». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, a-b:69-70. Clarín Arquitectura.
- Ramos de Dios, Jorge. 2014. *Alejandro Bustillo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Ramos, Jorge. 2004. «Art Déco». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, a-b:71-77. Clarín Arquitectura.
- Rigotti, Ana María. 2014. *Ermete De Lorenzi*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Sabugo, Mario. 2004. «Meano, Víctor». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, i-n:117-19. Clarín Arquitectura.
- Shmidt, Claudia. 2004. «Escuela». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, e-h:44-50. Clarín Arquitectura.
- Shmidt, Claudia, y Plotquin, Silvio. 2014. *Mario Roberto Álvarez*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.
- «Tiribelli, Auro». 2004. En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, s-z:116. Clarín Arquitectura.
- Tosi, Federico. 2014. «Casa Galíndez». En *Eduardo Sacriste*, 88-91. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. s. f. «Historia 3. Procesos y hechos urbano-arquitectónicos de las sociedades en el siglo XX». Centro de documentación - Biblioteca «Prof. Arq. Manuel Ignacio Net». Accedido 17 de agosto de 2020. https://biblioteca.fadu.uba.ar/tiki-index.php?page=prg_arquitectura&pagenum=10#Nivel_IV_2.

- Universidad de Mendoza, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. s. f. «Plan de estudios de la carrera de arquitectura». Accedido 17 de agosto de 2020. http://www.um.edu.ar/es/contenido/posgrados/Plan_Arquitectura-CM.pdf.
- Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Arquitectura y Urbanismo. s. f. «Historia de la Arquitectura II | Facultad de Arquitectura y Urbanismo – UNLP». Accedido 17 de agosto de 2020. <https://www.fau.unlp.edu.ar/asignaturas/historia-de-la-arquitectura-ii/>.
- Universidad Nacional de San Martín. s. f. «Contenidos mínimos de las asignaturas. Área Proyecto y Planeamiento». Accedido 17 de agosto de 2020. <http://www.unsam.edu.ar/institutos/ia/325/arquitectura>.
- Universidad Torcuato Di Tella. s. f. «Historia de la Arquitectura Moderna II Teorías y Fuerzas». Áreas | Universidad Torcuato Di Tella. Accedido 17 de agosto de 2020. https://www.utdt.edu/ver_contenido.php?id_contenido=18996&id_item_menu=28252.
- Urdampilleta, Esteban. 2014. «La vivienda colectiva». En *Bucho Baliero*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Vaca Bononato, Alejandro. 2014. *Claudio Caveri*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Valentino, Julio. 2004. «García Núñez, Julián Jaime». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, e-h:109-11. Clarín Arquitectura.
- Varstraeten, Xavier. 2001a. *Buenos Aires: arquitectura y patrimonio*. Xavier Varstraeten.
- . 2001b. «Prólogo». En *Buenos Aires: arquitectura y patrimonio*. Xavier Varstraeten.
- Venditti, Lucía. 2014. «Casa Kaplán». En *Eduardo Sacriste*, 92-95. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Villavicencio, Susana. 2014. «Hospital de niños». En *Eduardo Sacriste*, 56-59. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.

Villavicencio, Susana, y Cuezco, María Laura. 2014. «Un arquitecto inmerso en el espíritu de su época». En *Eduardo Sacriste*, 12-22. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.

Williams, Fernando. 2004a. «Ferroviaria, Arquitectura». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, e-h:76-87. Clarín Arquitectura.

———. 2004b. «Follett, Sidney George». En *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, e-h:88-91. Clarín Arquitectura.