



Sección temática: ST3- Debates contemporáneos y perspectivas historiográficas de la arquitectura, el diseño y la ciudad.

Título: Prisioneros del estilo. La noción de “estilo” en la historiografía contemporánea de la arquitectura argentina.

Autora: Johanna Zimmerman

Institución: CONICET – UBA – FADU – IAA

Correo electrónico: zimmermanjoy@gmail.com

“Un artista nunca debería ser un prisionero de si mismo, prisionero del estilo...”

Henri Matisse

Resumen

La clasificación por estilos o categorías estilísticas como método organizativo ha jugado y juega un rol preponderante en la historiografía de la arquitectura. 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 suele estar gobernada por un sistema de codificación que, como explica Michel Foucault (1966), relaciona y aísla, analiza, ajusta y articula ciertos contenidos.

Sin embargo, este trabajo pretende demostrar que un hecho artístico-técnico, como ser una obra de arquitectura se sujeta con mayor dificultad a una determinación unívoca. Cornelius Castoriadis 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. En este contexto, el arte, al no corresponderse con las modalidades instituidas del lenguaje y las acciones, tiende a ubicarse entre los “imaginarios alternativos”. En otras palabras, en la obra de arte lo predominante es lo simbólico y por ende no existe un significado unívoco, sino más bien múltiples interpretaciones. Entonces, ¿qué sucede cuando encasillamos a la arquitectura dentro de los límites de los estilos? ¿Cómo afecta esta metodología de estudio al modo en que comprendemos la historia de nuestra arquitectura?

La hipótesis a comprobar en esta investigación sostiene la inevitable existencia de una tensión permanente entre la tendencia hacia la indeterminación de la arquitectura y de su historia y los intentos disciplinares de codificarla mediante la clasificación por estilos o categorías estilísticas. Esta tensión suele manifestarse de diversas maneras, condensándose en lo que se denominará –con un fin práctico– “síntomas”. En el presente trabajo se analizarán, en particular, siete de estos síntomas derivados del trabajo con las fuentes. Se trabajará con textos que se enfocan en la historia de la arquitectura en Argentina de modo general, particularmente durante el siglo XX.

Palabras clave

Estilos – Historiografía – Arquitectura - Historia

Ponencia

Introducción

La clasificación por estilos como método organizativo ha jugado y juega un rol preponderante en la historiografía de la arquitectura. La clasificación se funda en el principio de que no todo se conecta con todo - ciertas entidades están relacionadas entre sí mientras otras no tienen ningún parámetro en común. Siguiendo esta línea, nuestra disciplina suele estar gobernada por un sistema de codificación que, como explica Michel Foucault ([1966] 2011), relaciona y aísla, analiza, ajusta y articula ciertos contenidos.

Sin embargo, este trabajo pretende demostrar que un hecho artístico-técnico¹, como ser una obra de arquitectura se sujeta con mayor dificultad a una determinación unívoca. Cornelius Castoriadis 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. El arte, al corresponderse problemáticamente con las modalidades instituidas del lenguaje y las acciones, tiende a ubicarse entre los “imaginarios alternativos”. En otras palabras, el arte suscita con mayor intensidad la acción del modo simbólico. Si bien, según Umberto Eco, la polisemia es inevitable en todo caso, en el arte los códigos serían menos estrictos, tendiendo así más espacio el “modo simbólico” de interpretación. 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? ¿Cómo afecta esta metodología de estudio al modo en que comprendemos la historia de nuestra arquitectura?

El presente trabajo forma parte de una tesis doctoral en desarrollo cuya hipótesis sostiene la inevitable existencia de una tensión permanente entre la tendencia hacia la indeterminación de la arquitectura y de su historia y los intentos disciplinares de codificarla mediante la clasificación por estilos o categorías estilísticas. La tesis propone que esta tensión suele manifestarse de diversas maneras, condensándose en lo que se dio por llamar –con un fin práctico– “síntomas”. En este trabajo se presentarán, en particular, siete de estos síntomas derivados del trabajo con las fuentes –textos que se enfocan en la historia de la arquitectura en Argentina de modo general, particularmente durante el siglo XX. Se buscará establecer cómo funcionan a partir de una serie de ejemplos específicos.

Los síntomas: evidencias de una tensión

¹ Se reconocen los debates respecto del lugar que ocupa la arquitectura –o no– en el mundo de las artes (Doberti 2006; Macarthur y Holden 2016; Rannells 1949). 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 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” (Gadamer [1960] 2003:207).

Síntoma 1: el estilo como explicación

En la mayoría de los autores analizados, el estilo en sí mismo sirve para describir una obra: se toma al estilo como atributo o explicación de la misma. Por ejemplo, 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).

El estilo al pasar es también utilizado en el libro que se ocupa de la figura de Alejandro Bustillo, perteneciente a la colección “Maestros de la Arquitectura Argentina”. Allí, por ejemplo, el autor escribe que la Municipalidad de General Pueyrredón “está ubicada (...) 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 referirse a la “obra pampeana” –posterior a 1927– de Bustillo:

“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)” (Ramos de Dios 2014:108).

Es interesante ver aquí que no solo necesita de varios estilos para describir al conjunto de obras en cuestión, sino que además agrega al Clasicismo, por ejemplo, la noción de “culto” para dar, en apariencia, más precisión a la idea que quiere comunicar.

Algo similar sucede en el libro sobre Claudio Caveri de la misma colección. 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”?

En todos estos casos se recurre a los estilos para describir las obras en cuestión. Y como propone Svetlana Alpers ([1979] 1987), resulta problemático que los estilos sean tratados como propiedades estéticas de las obras. Principalmente porque al hacer uso de los mismos, 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, aún cuando ni siquiera existe una única e indiscutible definición del mismo. Es preciso aclarar que si bien existen variadas definiciones de los mencionados estilos, los autores no suelen hacer referencia a ninguna de ellas.

Síntoma 2: el estilo como algo dado

En muchos casos, el estilo se usa al pasar, como formando parte de la descripción de una obra o de la producción de un autor y sin explicarlo. Al hacer esto, evidentemente los autores están dando por sentado que todos los lectores entienden lo mismo sobre dicha categoría.

Por ejemplo, en el Diccionario de Arquitectura de Clarín, la primera etapa que identifica la obra de Mario Palanti es descripta 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) (...) 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 materializarse por primera vez (Aliata 2004:28).

Aparecen aquí diversos estilos condensados en pocas líneas: borbónico, eclecticismo pintoresquista, eclecticismo fastuoso, renacimiento y barroco. Sin embargo, todos ellos se presentan como algo dado, como categorías definidas y establecidas. La pregunta 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?

Otro ejemplo se puede observar en el tomo sobre la figura de Salamone de la colección “Maestros...”. Allí, la referencia a la diversidad proyectual en los diversos 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’ (...) 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 hay ningún tipo de explicación sobre los diversos estilos mencionados por los autores.

En segundo lugar, es posible observar que los estilos son 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 proyectual: si el mismo consiste en “elegir” un estilo, ¿cuál es el rol del arquitecto en relación con lo artístico? Y por último, aquí se pone de manifiesto la idea de que es posible “practicar con solvencia distintos estilos”. ¿Qué quiere decir esto? ¿Qué implica hacer de todo y bien, como señala el autor?

Síntoma 3: el estilo como código – el recorte

Explicar un edificio a partir de un estilo –es decir, de un código– implica que se lo suele analizar mediante un determinado número de variables, dejando otras variables sin considerar. Por ejemplo, cuando uno de los autores estudiados define a la casa de Martín Noel como neocolonial, 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 2008:147). 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 2008:147). Es decir, lo que se rescata de la obra se relaciona, en última instancia, con una cuestión formal, de fachada. Así, muchas otras variables de análisis posibles son desestimadas.

El libro sobre Bustillo de la colección “Maestros...”, también permite analizar la cuestión del estilo como recorte. Al referirse a su arquitectura, 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

“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 “mejor”; idea que se encuentra muy presente en los relatos estilísticos. Por otro lado, aparece la noción de “síntesis bustillana” como un recurso que busca explicar algo muy propio del arquitecto estudiado. Aquí podríamos hallar una relación con el síntoma 5 a tratar más adelante y que busca comprender qué pasa con la creatividad del artista al encasillarlo dentro de un determinado estilo. Por último, si bien en esta primera explicación el autor precisa de categorías (“lo borbónico”, “lo académico”, el “funcionalismo estético”) para explicar otra categoría, luego amplía:

“en la arquitectura urbana doméstica de AB (...) 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 tanto la relación con la ornamentación y el tamaño de las ventanas y con el grado de respuesta a la composición clásica.

Síntoma 4: el estilo y la atemporalidad

Describir un edificio o un conjunto de edificios a partir de un estilo no permite dar cuenta de su pasado ni de su futuro. Hay dos formas de evidenciar esto: primero, analizando la descripción de la obra –considerada a partir del estilo– en sí misma, y comprobando que no hay una referencia ni a su pensamiento previo y desarrollo ni al modo en que fue envejeciendo o cómo se encuentra al día de la fecha; y segundo, demostrando que dos descripciones de la obra realizadas en distintos momentos destacan lo mismo.

Un ejemplo de la primera es la descripción que realiza uno de los autores analizados sobre la obra de Benjamin Pedrotti: “es menos triste, menos grave y menos trágico que Colombo y está 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 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 expresa con qué estilos se relacionan.

La segunda observación relacionada con este síntoma puede ser examinada en el caso de las oficinas de García Nuñez en la calle Chacabuco. En 1966, se ha destacado su figura dentro del Art Nouveau y se ha destacado a esta obra como un jalón de la evolución de la arquitectura comercial porteña con sus “soluciones de amplios patios interiores, puentes de hierro, gran luminosidad y amplia generosidad especial” (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 (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 ya en el 2001, otro autor sigue ubicando a esta obra dentro del apartado sobre el *art nouveau* y destacándola 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).

Evidentemente, y en oposición a la idea de Koselleck (Koselleck 2004) 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 destacadas en relación al estilo mencionado entre descripción y descripción. Y para 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.

Síntoma 5: el estilo vs. lo creativo

La categoría, por su naturaleza codificante, elimina lo creativo. Este síntoma se hace evidente cuando los autores no logran compatibilizar lo creativo con lo estilístico; esto es, cuando una obra parece no poder insertarse dentro de un código, quizás porque lo que se busca rescatar es lo personal de la misma. Así, por ejemplo, en el libro de la colección “Maestros...” dedicado a la figura de Salamone, 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 aún cuando las mismas contengan el sello personal del arquitecto? Al mismo tiempo, aparece allí la palabra “evolución”: ¿Por qué implicaría una “evolución” 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” (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 cuales 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.

La cuestión de lo creativo vs. lo estilístico se puede advertir también en el libro sobre Bustillo de la colección “Maestros...”. Allí, al referirse a ciertas características del Hotel de Mar del Plata, el autor aclara que la suma de aquellas particularidades configura 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, tradicionalmente francés.

En el libro sobre Caveri de la colección “Maestros...” 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” aún 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”.

Síntoma 6: el estilo y las divergencias entre autores

Este síntoma se da cuando los autores no coinciden respecto de a qué categoría pertenece un edificio o, si lo hacen, lo justifican a partir de razones divergentes.

El modo en que ha sido estudiado el Club Español sirve como ejemplo. Un primer autor ubica 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). Al mismo tiempo, la entrada sobre el arquitecto del Club Español en el Diccionario de Arquitectura de Clarín 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” (Anón 2004:88). Según esta entrada, los lineamientos generales del conjunto edilicio siguen respondiendo de algún modo 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.

Un tercer autor también ubica al Club Español dentro del apartado “El Art Nouveau”, pero al hacerlo, escribe que esta obra, proyectada por un holandés y resultado de un concurso, apela “a rasgos modernistas y flores en la fachada y zaguanes” mientras mantiene “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).

Por su parte, otro historiador describe a esta obra como “una combinación de *modernisme* con rasgos del neomudéjar” (Liernur 2008:143). 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 una España capaz de fusionar culturas diversas. De esta manera, para construir sus edificios en la Argentina, la comunidad española adoptó el *modernisme* –según él (2008:142), “un estilo sin nacionalidad”– o el neomudéjar –“en sus variantes más liberales u ortodoxas”.

Entonces, mientras por un lado se ubica a esta obra dentro del *art-nouveau* y se destaca lo artesanal, su policromía, y su decoración, por el otro se considera que se trata más bien de una mezcla de elementos del Modernismo catalán, la Sezession vienesa y el Jugendstil, conservando lineamientos de composición académica, y desde otra mirada se destaca la relación de la obra con el neomudéjar pero desde perspectivas diversas.

Síntoma 7: “el estilo como representación de una idea de país”

Este último síntoma se relaciona con considerar que uno o varios estilos pueden representar a una nación, un proyecto de país o una clase social. De esta manera, 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” (Ortiz 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” (Ortiz 1968:31). Ortiz 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.

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 (como la ruptura con el colonialismo, las miradas hacia la Europa Occidental y la caída de Rosas, 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 relacionar un momento histórico del país con un cierto estilo o con una serie de estilos, generalizando 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, el libro sobre Vilar de la colección “Maestros de la Arquitectura Argentina” propone:

“a mediados de la década de 1910 (...) 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 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 Nuñez (...) 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).

Conclusiones: repensando nuestra historiografía

Resulta evidente, a partir de los diversos síntomas estudiados, que el modo en que se ha venido estudiando la arquitectura y su historia presenta una serie de cuestiones a revisar. La tensión derivada del uso de los estilos por parte de la historiografía de la arquitectura en la Argentina es evidente. Cada uno de los síntomas analizados presenta dificultades, problemáticas y/o obstáculos que parecerían haber pasado inadvertidos dentro de una disciplina que ha hecho y sigue haciendo uso de las nociones estilísticas sin mayores reflexiones al respecto.

Ya sea porque se trata de categorías que se terminan instituyendo con el paso del tiempo como incuestionables, o porque la clasificación, tal como está dada –principalmente a partir de características morfológicas– termina considerando una cantidad muy limitada de variables o mismo porque no existe un consenso claro respecto de qué características son las que definen un estilo y aún así se siguen utilizando, el uso de los estilos en la historia de la arquitectura deriva en dificultades que necesitan ser puestas a la luz. La disciplina se debe preguntar, una y otra vez, cuáles son los beneficios y cuáles los problemas que devienen del uso de la clasificación por estilos. Y la disciplina deber rever, momento a momento, el método clasificatorio, y considerar si acaso el utilizar los estilos sin cuestionarlos no termina convirtiendo a la herramienta en un obstáculo.

Por otro lado, parece importante reflexionar sobre la tensión entre arquitectura y clasificación a partir de los síntomas estudiados. En ellos, se puede reconocer que la obra arquitectónica, de alguna manera, se le escapa a la clasificación. Se derrama por fuera de ella. Y esto puede pensarse en relación con la idea de Cassirer de que el arte permite comprobar que no es realmente posible simplificar la realidad; esto es solo una ilusión. Así, a diferencia de la ciencia, el arte “intensifica” la realidad, abriendo nuevas e incontables realidades (Cassirer [1944] 1967). Pero entonces, ¿es posible simplificar a la arquitectura misma? ¿qué sucede cuándo

intentamos abarcarla mediante fórmulas o categorías cerradas? Se propone aquí concluir que los efectos analizados son consecuencias de tal tensión.

Bibliografía

- Aliata, Fernando. 2004. «Palanti, Mario». *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades* o-r:27-31.
- Alpers, Svetlana. [1979] 1987. «Style is what you make it. The visual arts once again». en *The concept of style*, editado por B. Lang. Ithaca: Cornell University Press.
- Anón. 2004. «Folkers, Enrique». *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades* e-h.
- Buschiazzo, Mario J. 1966. *La arquitectura en la República Argentina. 1810-1930*. Buenos Aires: Artes Gráficas.
- Cassirer, Ernst. [1944] 1967. *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Doberti, Roberto. 2006. «La cuarta posición». *Foro Alfa*.
- Eco, Umberto. [1984] 1990. *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.
- Feal, Norberto. 2014. *Antonio Vilar*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Foucault, Michel. [1966] 2011. *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gadamer, Hans-Georg. [1960] 2003. *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Grementieri, Fabio. 2001. *Buenos Aires: arquitectura y patrimonio*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Xavier Varstraeten.
- Gutiérrez, Ramón. 1983. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra.
- Koselleck, Reinhart. 2004. «Historia de los conceptos y conceptos de historia». *Ayer* (53):27–45.
- Liernur, Jorge Francisco. 2008. *Arquitectura en la Argentina del siglo XX: la construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Longoni, René, y Juan Carlos Molteni. 2014. *Francisco Salamone*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Macarthur, John, y Susan Holden. 2016. «Is architecture art?» *Architecture Australia* 105(2):46-50.

Ortiz, Federico F. 1968. *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*. Editorial Sudamericana.

Polión, Marco Vitrubio. 2008. *Los diez libros de arquitectura*. Ediciones Akal.

Ramos de Dios, Jorge. 2014. *Alejandro Bustillo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.

Rannells, Edward Warder. 1949. «The study of architecture as art». *College Art Journal* 8(3):204–208.

Vaca Bononato, Alejandro. 2014. *Claudio Caveri*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.