



N°233

“Narrativa y arquitectura. Un ejercicio narratológico en los Precursores”

Autor: Arq. Juan José Gutierrez.

**Comentaristas: Graciela Silvestri y
Matías Ruiz Díaz.**

Viernes 29 de noviembre de 2019 - 12:30 hs

Narrativa y arquitectura. Un ejercicio narratológico en los *Precursores*.

Juan Gutierrez

Seminario de Crítica 233, 29 de noviembre de 2019. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”.

Comentaristas: Graciela Silvestri (HITEPAC - UNLP); Matías Ruiz Diaz (IAA - UBA)

Introducción

El trabajo que aquí se presenta es un avance de los estudios doctorales del autor. En dicha investigación marco se realizará un estudio en clave narratológica del corpus de la historiografía local producida en la segunda mitad del siglo XX que ha abordado la arquitectura¹. En estas páginas en particular desarrollaremos el ejercicio de aplicar algunos elementos del enfoque narratológico en un corpus acotado: en la serie *Precursores de la arquitectura moderna en la Argentina*, editada entre 1968 y 1970 por el Instituto de Arte Americano (IAA).

El objetivo principal de este trabajo es explorar el enfoque narratológico en la historiografía de la arquitectura, **particularmente ciertos puntos de la argumentación y las construcciones tropológicas**.

Se toman como hipótesis de trabajo: a) que el estudio narratológico permitirá entender algunos puntos de la imaginación histórica de la disciplina *historia de la arquitectura*, estableciendo cómo la tradición de esta ha operado sobre algunos postulados disciplinares de la arquitectura; b) que la historia de la arquitectura se basa en un número acotado de formas narrativas.

Estas formas narrativas, con que se representa la historia de la arquitectura, tienen como objeto de estudio principal las obras de arquitectura (y en segundo lugar los arquitectos). Esto genera las principales particularidades de la historiografía de la arquitectura: no se puede asignar voluntad (capacidad de decisión) a sus objetos de estudio y que la obra de arquitectura (a diferencia de la vida de un individuo o un enfrentamiento bélico o el accionar de un partido político) no posee una cronología significativa. Estas dos características generan que la forma de narrar la historia de la arquitectura se conforme con el uso de unos mecanismos narrativos en general, y ciertas figuras tropológicas en particular.

En este trabajo en particular, estudiaremos cómo los mecanismos narrativos han construido las representaciones en *Precursores de la arquitectura moderna en la*

¹ Como es objeto de este texto la definición del campo narratológico y su ensayo en un caso particular, se utiliza a modo de síntesis la expresión “historiografía local producida en la segunda mitad del siglo XX que ha abordado la arquitectura”, se puede adelantar que el objeto de estudio será el corpus producido desde la fundación del IAA (1946) hasta el inicio de la dirección de Jorge Francisco Liernur (1987).

Argentina. Entendemos que este ejercicio nos permitirá ensayar el marco teórico para una futura indagación más abarcativa de la historiografía local de la arquitectura.

Narratología e historia de la arquitectura

Esta investigación toma como núcleo de su marco teórico los trabajos de Hayden White (y dentro de estos, principalmente *Metahistoria* de 1973), en relación con este, se ha ampliado la bibliografía con trabajos de Barther, Arnkersmit y Fray. Con este último se amplió el término de *imaginación*, presente en el título de *Metahistoria*. Se ha recorrido también una tradición narratológica que se inauguran con Genette (centralmente sus trabajos titulados *Figuras* de la década de los 70'), sigue con Bal (centralmente con *Teoría de la Narrativa*, 1990) y llega hasta los trabajos recientes de De Jong (centralmente *Narrators, narratees, and narratives in ancient greek literature*, 2004).

Es así que el núcleo de los intereses teóricos de este trabajo aborda las construcciones argumentativas en tanto forma de narrar y construcción de figuras tropológicas, complementándose con la variable de focalización con la triada narrador-narrado-narratario (De Jong, 2004) o la variable de historia-narración (Bal, 1990).

Debemos en este punto de apertura definir dos conceptos centrales. Tomaremos como *narración* a la acción de volver aprehensible un fenómeno ajeno al narratario (externo y/o pasado), es una acción comunicativa que incluye los medios para que la aprehendamos. Tomaremos como *lo narrativo* a los mecanismos mediante los cuales aprehendemos esos fenómenos externos o pasados. De esta manera, son el centro de nuestro interés los mecanismos de las narraciones para indagar cómo forman a los contenidos de las narraciones.

En lo sucesivo indagaremos como el narrador narra ciertos objetos que se despliegan en una cronología propuesta. Esto se materializa como una secuencia de figuras a nivel literal (la narración en términos de Bal) que se complementa con una particular configuración a nivel argumental (historia en términos de Bal)²; quedando así definidos dos fases del acto narrativo. Tendremos a los tropos como elementos que median entre estos dos niveles, mediante la materialización en figuras.

En lo sucesivo el trabajo tendrá dos partes. Primeramente, desarrollaremos el recorrido teórico, tratando tres puntos: desde la triada narrador-narrado-narratario, pasando por las fases que hemos adelantado y llegando así a la construcción tropológica. En segundo lugar, ensayaremos esos mismos conceptos en *Precursores*.

² Optamos por no utilizar los términos de Bal, ni tampoco sus versiones en Genette, debido a que creemos que *literal* expresa mejor la idea de que se basa en lo que está expresamente escrito y que *argumental* expresa mejor la idea de ser la base que estructura la narración, además de que es un término que pertenece al lenguaje de *Metahistoria*.

Narrador, narrado y narratario

De la tradición narratológica elegida proponemos aquí un modelo de lectura para la historiografía arquitectónica. Este modelo entiende que las producciones historiográficas si bien tienen un autor en la efectiva producción de la obra, en el interior de la narración, dicha figura es reemplaza por el narrador.

En el caso particular de la producción local de mediados del siglo XX, los autores eran partícipes de la producción arquitectónica material, producciones cercanas a las narradas. Es decir, que los narradores se constituyen como narradores-actores que *circulan* en las escenas de las narraciones. Estos narradores tienen la posibilidad de enfocar las narraciones en ciertos tópicos de la discusión arquitectónica (funcionalidad, tecnología, uso, etcétera) de las producciones de su pasado próximo, o más aun, acotar los objetos de interés a ciertos actores (obras, arquitectos, ciudades, tipologías) de la narración, modelando las cronologías de presuntas totalidades de la historia de la arquitectura argentina.

Genette define dos grandes tipos de narradores: interno y externo. El narrador que más evidencia su cualidad de constructor del artificio es el narrador interno, es quien se hace presente en la narración. Uno de los mecanismos habituales para hacerse presente en la narración arquitectónica es mediante la participación en la discusión. En el extremo opuesto tendríamos a quien narra lo que ya no tiene contacto con la discusión actual, sin embargo, allí la participación doble del narrador-arquitecto implicaría un acto consiente de despegar a la figura arquitectónica narrada de la discusión local, como si estuviera diciendo “estas arquitecturas que aquí narro, no son relevantes en la discusión disciplinar actual, los modelos deben ser buscados en otros lugares”. Podemos pensar entonces que toda narración de este género en particular tiene cierta dosis de metalepsis, es decir, participación del narrador en el mundo narrado, o diégesis de la narración (Prince, 1987).

La participación del narrador en la diégesis del narrador se genera por la particularidad de que los autores sean actores sociales que participan del campo mismo que narran. La construcción modélica³ del acto narrativo se da en el posicionamiento mismo del autor con respecto a la arquitectura narrada. Sería difícil pensar que un juicio de valor sobre cierta tradición arquitectónica le sea neutra a la producción material del arquitecto narrador. Este queda posicionado entre dos arquitecturas: una como narración que representa el pasado histórico y otra como narración a producir en el ejercicio profesional.

Definimos así una de las fuentes de efectos de la narración: el lugar en el que se coloca el narrador con respecto al narrado, en relación a la posición en que coloca a ese objeto narrado.

³ Concepto desarrollado en White, H. (2011) “¿Qué es un sistema histórico?”, en White, H. *La ficción de la narrativa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia (pp. 251-264)

Motivos en la obra de arquitectura

Otro punto que nos resulta conflictivo al llevar el enfoque narratológico a la historia de la arquitectura es el de la voluntad de los elementos narrados.

Uno de los primeros modelos narrativos que aparecen en escena es el de Vladimir Propp en *Morphology of the Folk Tale* (1928). Definiendo a las narraciones dentro de la idea de funciones, que en nuestro caso será más útil entender como la superposición de dos conceptos en uno, lo llamaremos acción-actor. Podemos entenderlo como la idea de que el motor de la acción narrada es cierto deseo que lleva al actor hacia cierta acción. En el caso particular de la historia de la arquitectura, la tradición que abordamos propone un acción-actor neutro, nada motiva a hacer nada a la obra de arquitectura. La narración entonces es de tipo descriptivo, donde lo narrativo es la sucesión de descripciones de imágenes y formas. De la sucesión de estas se forman distintas figuras, tales como “Arquitectura Art Deco” o “la arquitectura del liberalismo”. Sin embargo, estas figuras reúnen distintas obras en base a cierta voluntad, de la conjunción de figura y voluntad obtenemos lo que llamaremos *motivo*.

Introducimos el modelo de Propp para posibilitar la sospecha de ese motivo. Queda definido ya en *A grammar of motives* (Burke, 1945) la idea de motivo como la conjunción de una forma y su razón productora, pero no como una secuencia, no se genera A por B, sino que se dan al mismo tiempo. De hecho, la palabra *motivo* se suele usar vulgarmente como forma, “esa remera tiene estampado tal motivo”, y como voluntad, “fue asesinado por tal motivo”.

Este es un camino mediante el cual salteamos un problema que encontramos cuando queremos aplicar *Metahistoria* a nuestro campo. White trabaja principalmente con narraciones en las cuales los actores son sujetos activos, en nuestro caso, nos enfocamos en actores que son pasivos, las piezas arquitectónicas no tienen subjetividad ni voluntad. Diferentes son los casos de narraciones cercanas como las biografías de arquitectos o el estudio de escuelas de pensamiento proyectual, donde la narración se construye a partir del accionar de arquitectos individuales o colectivos.

Definimos así que es un elemento útil para entender las figuras arquitectónicas (estilos o periodos historiográficamente definidos) el concepto de motivo. Es decir que toda figura en la historia de la arquitectura se aglomera por cierta intencionalidad que es externa a la obra de arquitectura.

La fase literal y la fase argumental

Continuando desde el punto anterior, la lógica en la que los actores transcurren en la narración como sujetos que desean un objeto, y ese deseo los moviliza, encuentra en las narraciones sobre la producción arquitectónica una diferencia de lo que llamaremos fases. En el plano literal, en el plano del relato para usar terminología de Genette, se puede

pensar en una narración de agencia neutra. El actor es el edificio y no tiene voluntad, es un tronco que flota en un río que no controla. Sin embargo, siguiendo la estructura de Genette, existe una fase no literal que podríamos llamar argumento o fase argumental.

Queda definido así dos espacios que nos permiten proponer un tipo de narración como la arquetípica. En la fase literal la narración histórica de las arquitecturas funciona doblemente como una descripción. Sería útil pensarlo como un film analógico, si sacamos la variable temporal es un *frame*, una fotografía, pero la secuencia de estas fotografías construye una narración que, sin agencia de los actores, siendo estos las piezas de arquitectura, construyen solo una descripción en el tiempo. Cierta lógica que aglomera esas fotografías conformaría los motivos o, siguiendo el ejemplo, una parte del video, así estos motivos se ubicarían en un espacio intermedio de las fases.

La segunda fase es la que estructura a la otra, es la fase de la historia, a la que llamaremos argumental. Esta es más o menos accesible, dependiendo de la narración. Mediante motivos cuya razón no necesariamente es explícita. Esta fase da estructura la narración y especifica el contexto de ideas que se expresa como manifestación material en los actores pasivos, en las obras de arquitectura. Esta apertura en dos fases nos es útil para introducir los estudios ya citados de Hayden White. Es en esta fase en la que podemos introducir los estudios de mecanismos de argumentación, puesto que a nivel del relato los objetos arquitectónicos se suceden con una suerte de naturalidad, como un motivo neutro, recién cuando introducimos la lectura a nivel argumental, entendemos que existe una red que, con sus distintas formas de argumentar, complementa lo neutral de la narración a nivel del relato.

Podemos ahora diferenciar las narraciones según formas específicas de descripción. Identificamos cinco campos donde este opera: la elección de los objetos de estudio, la periodización y la elección de lo extra arquitectónico a incluir en la narración como parte del motivo.

Como se puede vislumbrar, la construcción de la primera fase puede aparentar neutral debido a que la construcción semántica profunda se encuentra en una segunda fase. Dicho de otra forma, puede existir una narración sin nada que motive la narración debido a que el sistema de argumentos opera en una segunda fase. Este campo no verbalizado se manifiesta en mayor o de menor medida en la primera fase, pero siempre ha de contar con un componente hermético⁴.

Arquetípicamente tenemos en un extremo el texto neutro, secuencial y descriptivo, con una segunda fase activa, conflictiva y argumentativa, pero aun cuando esta segunda fase se manifieste en el texto, existe una componente hermética de esa segunda fase que no puede ser contenida en el texto. No puede hacerlo debido a que incluye los componentes que desarticulan la verosimilitud del texto.

La totalidad de la narración incluye entonces (1) la palabra leída como extremo visible perteneciente a la primera fase, (2) lo literal como la lógica secuencial de descripciones,

⁴ Utilizamos aquí la figura de Hermes como lo que conecta y esconde a la vez.

(3) el argumento como lo significativo de aquella lógica secuencial, donde las formas descriptas se convierten en verdaderas formas significativas y (4) el motivo, como un componente que está en lo narrativo, pero implica la desarticulación de su verosimilitud. Este último se ubica en el extremo hermético de la segunda fase.

Podemos imaginar, para esclarecer esta última numeración, cuatro textos arquetípicos: (1) un catálogo de obras, es decir, un conjunto de descripciones sin acuse de significación disciplinar, por ejemplo, un documento realizado por una institución para saber sus propiedades inmuebles; (2) una secuencia de obras, es decir, un conjunto de obras cuya lógica secuencial es principalmente neutra, por ejemplo, un tomo intermedio de una recopilación de patrimonio arquitectónico; (3) un conjunto significativo, es decir, un conjunto de obras cuya lógica secuencial es evidentemente significativa, por ejemplo, las obras completas de un arquitecto cuyos postulados teóricos son hegemónicos en el campo disciplinar; (4) un texto programático que subordine explícitamente lo narrado sobre su programa, por ejemplo, una narración cuyos objetos representados no tienen más relación que el sustentar las tesis programáticas.

Se puede evidenciar en este último la arbitrariedad, como la subjetividad del historiador que opera mediante la prefiguración, es previo al acto narrativo, es externo a la obra de arquitectura. Ese espacio y forma de operar en la narrativa histórica es lo que White, tomando el término de Frye, llama *imaginación*. El desarrollo que realiza el autor de *Metahistoria* es llevar esa configuración a la producción historiográfica mediante el *emplotment* o estudios sobre argumentación.

Definimos así arquetipos de formas narrativas de la descripción arquitectónica y sus incumbencias de combinación entre descripción y programa. Esta estructura ideal nos invita a pensar como en la descripción puede haber programa y como en el programa se configuran las descripciones.

Para nuestro campo tomaremos dos líneas de indagación. Por un lado, lo que se refiere a la forma de la argumentación, y por otro lado, lo que se refiere a las construcciones tropológicas o construcción de significados por sustitución, siendo en este segundo campo el que más debemos desarrollar para la aplicación en nuestra disciplina.

Argumentación y forma

La narración de un motivo arquitectónico, por más acotado o extenso que sea este, posee en su interior unas piezas arquitectónicas a estudiar que son reunidas por cierta coherencia. Esta selección incluye y excluye en relación a los factores que entiende que son parte del conflicto a desarrollar (por ejemplo, en la historia arquitectónica de una universidad, todos los edificios que ha ocupado dicha universidad, pero no así las viviendas de su cuerpo docente o directivo). Asumiendo que esos objetos no se vuelven significativos, es decir que no poseen significados en sí mismos, el narrador establece relaciones con elementos extra materiales (cómo ser procesos políticos, sociales,

económicos, disciplinares o biográficos⁵; con respecto al último ejemplo, el accionar de una institución educativa) que aportan el motivo de la narración. Tanto la selección de estos elementos como la relación con los elementos arquitectónicos surge de una forma particular de la argumentación, de una forma particular de construir las verdades que vuelven significativa la narración.

Nos interesa aquí entender cómo es que a una obra particular se la inscribe en un relato, produciendo esto el valor significativo de la obra. Podemos adelantar, que lo que aquí indagaremos es cómo el mecanismo de la sinécdoque selecciona una parte de la obra para que la totalidad-obra pueda ser parte del conjunto de motivos. Entendemos entonces que la narración recorta la totalidad-obra (totalidad inaprehensible) para poder integrarla al motivo narrado (aprehenderla).

Hayden White describe cuatro formas básicas de argumentar que podemos sintetizarlo como:

-Formista: identificación de las características EXCLUSIVAS que tiene un elemento. Prima aquí la unicidad del objeto a estudiar antes que el fondo o la base;

-Organicista: identifican la pertenencia del objeto a entidades mayores. Implica una tendencia a orientarse hacia un fin o una meta; pero ese fin es producto de *una libertad humana esencial*, no de una ley histórica.

-Mecanicista: aquí se buscan leyes causales que articulan los procesos de los hombres como actos de agentes, quienes son manifestaciones de agencias extra-históricas, que tienen su origen en el escenario de la acción. Hacer historia será aquí narrar los efectos de esas leyes.

-Contextualista: es una concepción funcional del significado de los hechos discernidos en el campo histórico. Predomina la relación con otros elementos circundantes, la interrelación funcional entre agentes y agencias *vecinas*. Será central estudiar los *hilos* que relacionan al objeto con su campo y con sus vecinos.

En la historiografía de la arquitectura se conjugan las cuatro formas de narrar con un predominio de la manera formista, reflejada en las figuras como ser los estilos. Retomando lo dicho en el punto anterior, la argumentación de tipo formista es similar a la narración neutra puesto que puede construir verdad mediante la mera descripción a-conflictiva dentro de las periodizaciones que propone la narración, o, dicho de otra forma y en lo particular de nuestro caso, se presenta como verosímil al delinear la perfecta sintonía entre, por ejemplo, estilo y obras.

Definimos así que la forma en que es construido un motivo arquitectónico queda fuertemente definida por la manera en que se definen los límites o continuidades de la argumentación. Es así que el valor de una obra arquitectónica quede definido por su participación en la narración antes que por valores internos de la obra.

⁵ Este punto es especialmente interesante cuando pensamos lo biográficos como el punto de negación de las primeras indagaciones narratológicas de los formalistas rusos, entre los que debemos ubicar centralmente a Vladimir Propp en *Morfología del cuento* (1928).

Tropos

El otro desarrollo que realiza White y nos es de especial interés es la teoría de los tropos. Estos son figuras retóricas mediante las cuales el narrador construye identidades, es decir, mediante el cual construye verdades. En un género de la memoria⁶ como ser la historia, la construcción de una identidad, suponer que una representación es idéntica a la que existió en la realidad exterior, implica construir una verdad. Esta estructura es similar al del par identidad de *res* e identidad de *dicta*⁷, que, implicando una existencia superpuesta, nos permite pensar la teoría de los tropos como construcciones duales en las que cada una de las partes se ubica en una fase distinta del texto. White propone cuatro figuras retóricas principales: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía, sin embargo, las entiende como entidades distintas, con funcionamientos distintos (sobre todo la ironía) pero entre las que prima cierta horizontalidad. Por lo menos en nuestro campo esa horizontalidad necesita ser revisada.

Si tomamos la misma Poética de Aristóteles, la figura retórica de la metáfora se encuentra en un nivel previo a la metonimia, de hecho, tanto esta como la sinécdoque son dos formas de manifestación de la metáfora, que están más cercanas al objeto a representar puesto que entre estas figuras retóricas y aquel objeto existe alguna continuidad. Si pensamos la parte (sinécdoque) o la cualidad-razón (metonimia) como reemplazante del todo, debemos advertir antes que nada que una parte o una cualidad son entes distintos al todo (metáfora), podríamos decir entonces, que metonimia y sinécdoque son formas particulares de la metáfora. La metáfora clásica, no sería más que un tipo de reemplazo que no usa ni la parte, ni la cualidad sino la otredad. Caso simétrico es la ironía, también puede manifestarse desde una metonimia o una sinécdoque, pero se diferencia de la metáfora por un particular mecanismo de lectura. Mientras que en la sinécdoque y la metonimia afirman a nivel literal una relación con la cosa a representar, la ironía la niega, y por lo contrario afirma algo a nivel figurativo⁸. El resto de las figuras afirman a nivel literal, y el nivel figurativo sirve para especificar qué es lo que afirma de las infinitas posibles relaciones entre la representación y lo representado⁹.

El gran sistema explicativo de las arquitecturas historicistas del siglo XX, en la historiografía que hemos propuesto trabajar, utiliza la figura de la metonimia. Existiendo

⁶ Lorenzo, J. (2011). *Géneros de la memoria*. En Auster 16, pp. 9.

⁷ Fray, N. (2007). *La imaginación educada*. Barcelona: Sirtes

⁸ Esta figura es usualmente utilizada para el humor, debido a que la negación a nivel literal genera una sorpresa y decepción. De hecho, ciertas narraciones humorísticas modernas usan un tipo de retórica que necesita de la misma coordinación narrador-narratario solo que afirma a nivel literal, contando que la sorpresa-decepción se dará a nivel figurativo, por ejemplo, se puede decir “salgamos de esta alcantarilla”, refiriéndose figurativamente al estado precario de un espacio, pero en la siguiente escena se verifica que efectivamente se encontraban en una alcantarilla.

⁹ Hace falta una coordinación entre narrador y narratario para entender que, por ejemplo, “él es todo corazón” se refiere a que existe una relación entre el corazón como símbolo romántico y él como ente romántico, de no existir esa coordinación la metáfora no funcionaría y se podría entender que ambos son sangrientos.

la hegemonía de la referencia europea y su estática carga simbólica, toda obra local del periodo queda explicada por su participación satelital en ese sistema.

La estructura metonímica es propia de los imaginarios instituidos. De hecho, la posibilidad de indagar en el interior de la construcción de los tropos nos permite deconstruir las figuras metonímicas. Identificar a un todo con su parte es también identificarla con una otredad, restringiendo el resto de otredades que permitirían representarla.

El acto de seleccionar la parte que representa el todo funciona en la fase hermética de la construcción narrativa. Las afirmaciones literales son las que construyen el relato, mientras que la selección de esa única parte (entre una infinidad de otras posibilidades, que participa a nivel literal) se encuentra en la fase del argumento, monopolizando el espacio que entonces no ocupan esas otras posibilidades no seleccionadas.

En términos ideales, la construcción metonímica que selecciona una entidad distinta para identificar el todo, si bien afirmarí sobre un mismo *todo*, a nivel figurativo representaría un distinto *todo*¹⁰. Es así que no solo afirmamos que la hegemonía de ciertas narraciones instituidas hegemoniza una construcción metonímica por sobre otras, sino que el análisis de otras posibilidades vuelve a dicha metonimia hacia el nivel de la metáfora, posibilitando la construcción de nuevas metonimias. Queda establecido entonces que la metáfora es la afirmación a nivel literal y figurativo, mientras que la ironía es negación a nivel literal y afirmación a nivel figurativo, por lo que ambos son posibilidades de expresar metonimias o sinécdoques.

El uso del mecanismo de la metáfora o la ironía opera entonces diferenciando el estilo narrativo o los niveles de afirmación sobre un enunciado; solo se los puede posicionar escalonadamente en tanto la ironía precisa una mayor complejidad de las coordinaciones entre narrador y narratario. La historiografía de la arquitectura ha narrado así utilizando principalmente la metonimia, con una estructura básica de metáfora, en muy pocas ocasiones manifestándose como ironías, y el análisis de dichas metonimias permite construir nuevas relaciones entre la parte que explica el todo arquitectónico.

En síntesis, definimos así que los tropos son elementos constitutivos de la forma en que se construyen las representaciones históricas de las arquitecturas. Su estudio nos permitirá entender cómo el objeto arquitectónico es formado en el proceso narrativo, es decir, como se le asignan sentidos.

¹⁰ Un ejemplo de esto es “La facultad y la tormenta” (Fernández, D. & Sabugo, M., 2016), donde se evidencia como La Catedral es referencia europea o política universitaria, así a nivel literal podemos afirmar sobre el mismo edificio, pero a nivel figurativo lo hacemos sobre una producción secundaria de la intelectualidad europea o sobre una producción central de la política universitaria local, se puede seguir este tipo de movimientos en “El escritor argentino y la tradición” en Borges, J. L. (1932). *Discusión*.

Precursores de la arquitectura moderna en la Argentina

Cómo ya se adelantó en la introducción, se ensayará el herramental teórico desarrollado en el caso particular de *Precursores de la arquitectura moderna en la Argentina*. Esta serie fue editada por el Instituto de Arte Americano. Se publicaron tres títulos:

- García Nuñez (Lucia Elda Santalla, 1968),
- Alejandro Virasoro (José Xavier Martini y José María Peña, 1969),
- Antonio U. Vilar (Mabel Scarone, 1970).

Puede ser entendida como una continuación de la serie *Arquitectos americanos contemporáneos*, la cual abordo biográficamente las figuras de:

- Mario Roberto Alvarez (Raúl Gonzalez Capdevilla, 1955),
- Eduardo Catalano (Jorge Gazaneo, 1956),
- Skidmore, Owings y Merrill (Mario José Buschiazzo, 1958),
- Lucio Costa (Jorge Gazaneo, 1959),
- Paúl Rudolph (Miguel Asencio, 1960),
- Félix Candela (Felix Buschiazzo, 1961),
- Eladio Dieste (Juan Pablo Bonta, 1963),
- SEPPA (Federico Ortiz, 1964),
- Mario Roberto Alvarez (Marcelo Armando Trabucco, 1965),
- Eero Saarinen (Rafael Iglesias, 1966)
- y Philip Johnson (Ricardo Jesse Alexander, 1967).

Una experiencia similar se presenta en cinco de los nueve tomos de *Cuadernos de historia*, editados también por el Instituto de Arte Americano:

- Tomo dos, dedicado a Amancio Williams (1954),
- Tomo seis, dedicado a Buschiazzo, Christophersen y Bustillo (1995),
- Tomo siete, dedicado a Bonet, Vilar y Williams (1996),
- Tomo ocho, dedicado a Colombo, Gianotti, Greslebin y Palanti (1997),
- Tomo nueve, dedicado a Guido, Noel y Prebisch, (1998).

Más cercano a nuestro tiempo, se puede entender a *Maestros de la arquitectura contemporánea* editada por el Instituto de Arte Americano y Clarín en el año 2014, como el resurgir de esa experiencia¹¹:

- Mario Palanti (Fernando Aliata y Virginia Bonicatto),
- Amancio Williams (Roberto Fernández),
- Togo Díaz (Inés Moisset y Gueni Ojeda),
- Claudio Caveri (Alejandro Vaca Bononato),
- Francisco Salamone (René Longoni y Juan Carlos Molteni),
- Wladimiro Acosta (Luis Müller),
- Alberto Prebisch (Alicia Novick),

¹¹ Para ampliar el conocimiento sobre esta serie ver Zimmerman, J., 2017

- Eduardo Sacriste (Olga Paterlini),
- Alejandro Christophersen (Horacio Caride Bartrons y Rita Molinos),
- Martín Noel (Margarita Gutman),
- Mario Roberto Alvarez (Claudia Shmidt y Silvio Plotquin),
- Gerardo Andía (Julio Miranda y Alejandra Adriana Sella),
- Ermete De Lorenzi (Ana María Rigotti),
- Antonio Vilar (Norberto Feal),
- Alejandro Bustillo (Jorge Ramos de Dios),
- Bucho Baliero (Cátedra Baliero).

Nos parece que se entiende el punto sin la necesidad de entrar en los distintos números de la revista *Anales del Instituto de Arte Americano* que desde el primer volumen (con el artículo sobre José Custodio de Sá y Faría por Guillermo Furlong, 1948) incluye regularmente trabajos de carácter biográfico, con un punto destacado en el reciente volumen cuarenta y nueve, número uno y número dos, que son enteramente constituidos por artículos biográficos.

Un último corpus que queremos citar es *Diccionario de arquitectura en la Argentina* (Liernur, J. F., Aliata, F., 2004) que fue editado por Clarín, proyecto que tuvo como sede al Instituto de Arte Americano. Si bien el subtítulo es “Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades”, son muy pocas las entradas que tienen como título una obra de arquitectura. En su gran mayoría las obras se encuentran como elementos de una cronología superior, sea el desarrollo de un estilo, una institución o, en el mayor de los casos, la vida de un arquitecto.

Creemos que la mera extensión de esta serie de series deja bien fundada la idea de la importancia que tiene la forma biográfica dentro de la tradición historiográfica del Instituto de Arte Americano desde su fundación hasta nuestros días¹². En lo sucesivo nos sumergiremos en el corpus particular de *Precursores*, entendiendo que es un caso menor dentro de la forma mayor de narración histórica. Al mismo tiempo, esta serie de extensión menor se posiciona como un caso narrativo donde sí se pueden evidenciar los principales mecanismos narrativos de esta forma historiográfica.

En lo sucesivo retomaremos los distintos puntos estudiados del enfoque narratológico para ver cómo se reflejan en *Precursores*. Este ejercicio, a la vez que ensayar y ejemplificar el marco teórico desarrollado, nos permitirá avanzar en la comprensión de la imaginación histórica del corpus a estudiar.

Narrador, narrado, narratario en *Precursores*

¹² Dejamos por fuera de esta compilación de biografías a los trabajos que abordan la figura del primer director y fundador del Instituto, Mario Buschiazzo, debido a que implicaría un trabajo en sí mismo.

Nos interesan en este punto las *voces* como construcción narrativa del narrador o los narradores.

En términos estrictos, el narrador siempre se ubica por fuera de la diégesis narrada. Sin embargo, podemos encontrar dos lugares donde ello se ve ligeramente fisurado.

El narrador como actor

En la “Presentación” del primero de los números, firmado por de “La Dirección”, el narrador deja explícito el carácter académico del texto, acusando que es producto de un proyecto. Así el narrador está expresado en un plural que es más específico que un narrador literario en primera persona del plural. Aquí, sobre todo teniendo ya la serie finalizada con los únicos tres libros editados, el plural toma de manera ineludible el nombre y apellido de las firmas de los autores de los tres libros y del director en ejercicio en ese momento, Mario Buschiazzo, quien firma la Presentación.

*No seguiremos un orden rigurosamente cronológico, puesto que no se puede contar en todos los casos con el material documental básico que permita elaborar una obra integral, ni queremos anticipar nombres sujetos todavía a investigación y análisis. (I: 11)*¹³

En este caso particular, esa personificación del equipo narrador define el carácter precario de la construcción del artificio narrado. Lo que no permite definir al motivo por sus límites (puntos extremos de la narración) sino que supone un núcleo de interés que se irá expandiendo al ritmo del avance de la investigación.

De manera similar pero aún más corporal, aparece en el inicio del segundo número la siguiente cita:

Hemos creído preferible (...) hacer oír su voz y no la nuestra, porque después de todo, si nosotros tuvimos el privilegio de escucharlo largamente muchas mañanas, tomando café juntos y luego conversando hasta mediodía allá en la calle Cerviño, sería imperdonable desperdiciar esta oportunidad de publicar su pensamiento vivo en beneficio de nuestras propias opiniones, mucho menos valiosas por cierto. (II: 15-16)

Esta cita nos parece sumamente rica porque se dan dos movimientos a la vez. Por un lado, se repite el carácter de exponer la “manufactura” de la obra, pero en este caso no solo como objeto de estudio, sino que queda clara la participación del narrado en el mundo del narrador, y más aún, está relación queda representada casi en términos de amistad. Queda así conectada la narración de la diégesis *Virasoro* con la de los narradores.

Este efecto queda enfatizado en el final de la cita, donde los narradores se hacen partícipes del pensamiento disciplinar de *Virasoro*, posicionando el de este arquitecto por sobre el del narrador. Lo que podría ser en juego de modestia funciona también como cierta

¹³ Par agilizar el citado se optó por sintetizar como I el libro dedicado a García Nuñez, II el dedicado a *Virasoro*, III el dedicado a Vilar, seguido de la página donde se encuentra el texto citado.

institucionalización de una escuela, como si dijese “sus postulados eran más elevados, nosotros no podemos más que aspirar a alcanzarlos”. Se establece así una suerte de *exemplum* que irá recorriendo toda la construcción narrativa de *Precursores*.

El narrador en la disciplina

El otro punto donde se fisura el carácter de externo a la diégesis es mediante la construcción de recurrentes conexión de ese pasado histórico con el presente disciplinar.

Casi todos los países occidentales tuvieron su lugar en esta farándula porteña de los “estilos”. (...) Pero dentro de este caos estilístico, no faltaron las voces de los que comprendieron que no era posible continuar con posturas anacrónicas y a las postres suicidas. A ellos está dedicada esta nueva colección, en la que irán apareciendo quienes, en distinta medida, trataron de innovar, de separarse de rutas trilladas (...). (I: 11)

Es también en la presentación donde se especifica, para todo lo que continuará, el recorte propuesto. Este recorte surge de una evaluación del narrador sobre un objeto narrado que no pertenece a la fase literal. Si *Precursores* narró la trayectoria de tres arquitectos en particular, lo que estructura su selección es el aporte de estos a un viraje disciplinar que el narrador acusa explícitamente como ventajoso; mediante adjetivos negativos sobre el pasado inmediato de esos arquitectos narrados; es así que en relación a lo anterior a Virasoro aparecen palabras como: farándula, caos, anacrónicas, suicidas y trilladas.

Esta lógica recorre todo el texto. No nos referimos solo a los adjetivos positivos sobre la obra de los arquitectos, sino a los que lo posicionan en relación a la disciplina en general. En relación a la última cita, en el tercer tomo se puede leer:

En lo expresivo, liberado de toda aspiración estilística, logra los mejores efectos espaciales mediante el entresuelo que mira al salón (...). (III: 33)

Es central la idea de liberación. En relación a la anterior cita, podemos entender como está descripción se monta sobre una construcción disciplinar que avanza desde un pasado indeseable.

Narrado-narrador

Para cerrar este capítulo llamamos la atención sobre un punto que se conecta con la segunda cita del capítulo. Tanto el tomo sobre Virasoro como el tomo sobre Vilar están constantemente atravesados por citas a la voz del arquitecto narrado. Este mecanismo convierte al narrado en narrador. Se puede sintetizar esta voz narradora en dos funciones: descripción del ambiente disciplinar y definición programática.

“Todos los países tienen una arquitectura característica que refleja sus antecedentes históricos y sus modalidades. Solo nosotros no tenemos ninguna, y pocos esfuerzos se han hecho para salir de esta situación, aunque parece vislumbrarse una reacción actualmente”. (III: 31)

Lo que nos interesa aquí es que esta no es la voz de los narradores, sino que están citando a Vilar para dar una definición del ambiente disciplinar y al mismo tiempo marcar un programa. Cabe aclarar que este es un extracto de la Memoria del Proyecto del Banco Popular Argentino, por lo que es entendible su dirección.

Distinto es el caso de las citas a la voz de Virasoro. Como quedo establecido, es una narración más cercana, al punto de estar citando conversaciones.

Es triste decirlo, pero la verdad es que si hay gente atrasada en este mundo, son en general los arquitectos. El miedo al cliente, de naturaleza conservador, la pereza que no permite la inventiva ni el espíritu de perfeccionamiento, el interés propio que hay que cuidar frente a los colegas y a las condiciones del ambiente, éstas son, en resumen, las circunstancias en que vegeta la arquitectura. (II: 23)

La cercanía con la voz narrada no cambia el programa de la cita, sin embargo, si es notoria la libertad. Aparecen la queja y se pasa de hablar del ambiente disciplinar a personificarlo en los colegas.

Motivos en *Precursores*

Acusado ya en la Presentación del primero de los números (I:12) y en título mismo, la intención de estos libros cortos es la puesta en valor de unas experiencias que dieron curso a la arquitectura moderna en el medio local.

Decimos que aquí existe un *motivo* debido a que la narración se conforma de una figura que queda delimitada por la asignación de una intención a la producción arquitectónica.

Con libertad creadora de arquitecto, García participa en la renovación de la fisionomía de nuestra ciudad. (I:21)

Esta última cita es ejemplo de la delimitación del motivo: la renovación. Ya hemos mencionado algunos de los adjetivos que se le asignan a la arquitectura del pasado próximo de los *precursores*.

Si analizamos rápidamente el libro dedicado a García Nuñez podemos describirlo en dos partes: una reseña biográfica y, en una segunda mitad, una secuencia de obras. En esa segunda mitad, el campo de batalla narrativo queda delimitado por el trabajo de la imagen exterior (y en menor medida de los espacios descubiertos interiores), al que podemos sintetizar como la habilidad artística *liberada de lo estilístico*.

Por su parte, el libro dedicado a Virasoro es principalmente una charla con el arquitecto. Escasean las descripciones de obras de arquitectura, se encuentran diluidas en el

pensamiento que va desplegando Virasoro. La voluntad o deseo que lleva a este narrado-narrador a ser un *precursor* puede ser entendida desde la descripción de una única obra abstracta y general.

A lo largo de la narración los narradores hacen que Virasoro *describa* una obra ideal, que continúa a lo largo de las experiencias puntuales de su producción e incluso en los debates disciplinares que va nombrado. Queda así más explícita la delimitación de la figura de su obra arquitectónica en base a esa intención de oposición al medio local; la descripción de esa obra arquitectónica general se desarrolla simultáneamente a la descripción del medio local. En términos de otro de los puntos que hemos abordado en el apartado teórico, existe una superposición de la fase literal y la fase argumental.

Por último, es más complejo poder calificar la narración sobre Vilar, es más bien una secuencia de cuatro ensayos cortos. Sin embargo, esos cuatro ensayos tienen la misma forma del motivo. Siendo el tercero de los libros, ya habiendo dado *curso* a la habilidad artística de García Nuñez y desplegado el debate disciplinar de Virasoro, la narración de Vilar no tiene nadie con quien pelear, es una narración ya despojada del “problema” de los estilos donde se manifiesta el *precursor* del funcionalismo moderno. Las obras de arquitectura, son en esta tercera narración, no cosas, sino eventos, son escenas donde han sucedido cosas.

En la página 29 comienza una cita que se prolongará hasta la página 32 sobre el proyecto para el Banco Popular Argentino. En dicha cita de la voz de Vilar, se encuentra de igual manera lo que hay que hacer como lo que no hay que hacer; la obra es citada no para describir lo positivo de las decisiones proyectuales con que se materializó, sino la discusión misma que su proyecto implicó.

Este es un ejemplo sumamente representativo de la narración que la que se abordó la obra de Vilar, ya no desde la descripción de las cualidades de sus obras, tampoco desde la discusión disciplinar en sí misma, sino desde la obra como manifestación de la discusión disciplinar.

En síntesis, en el transcurso de los tres libros, se puede leer un avance progresivo de la delimitación del motivo que va desde la descripción de los valores “positivos” hacia la experiencia positiva de esos valores, una vez ya hegemonizado la producción arquitectónica.

Fases en *Precursores*

Como hemos definido en el capítulo pertinente, entendemos que una especificidad de la historiografía de la arquitectura es la tensión entre descripción de lo producido por la disciplina y lo programático.

El caso más representativo de esto es el primero de los libros. En el caso de la narración sobre García Nuñez. De sus veintinueve páginas de texto sobre el arquitecto, solo las

primeros siete están dedicadas a la biografía del arquitecto, las otras veintidós son la **descripción** de sus obras.

Sin embargo, en esa extensa narración *descriptiva*, de la cual puede ser ejemplo la descripción del proyecto de 1906 para la Sociedad Española de Beneficencia:

Frente y cúpula de cemento, hierro y mayólicas de varios colores, azules y doradas inscripciones en distribución y proporción que permitían adivinar la capacidad para manejar las formas y espacios. (I: 24)

Reverbera con el lugar que se le da a García Nuñez en la producción arquitectónica de su periodo. Es así que la descripción toma lugar en el argumento como la validación (incluso llegando a funcionar por repetición) de la renovación estética. Relacionando renovación con propuesta compositiva no academicista.

García se nos presenta como una personalidad aislada y solitaria, a través de cuyos trabajos se adivina su capacidad creadora y su decisión de renovación. (I: 17)

Argumentación en *Precursores*

Hemos tomado del marco teórico propuesto por White la variable de la forma de la argumentación, cómo es que el narrador vuelve significativo aquello que narra. En el caso particular del corpus que venimos trabajando existe un predominio de la argumentación formista y contextualista. Entendemos que basada en esa voluntad de describir la obra arquitectónica por un lado y por aquella idea del arte como reflejo de su tiempo.

Volvemos a hacer hincapié en el libro sobre García Nuñez. Esa estructura que divide la narración entre biografía y obras, divide a su vez la biografía entre lo que es el ambiente en el que se desempeña y los acontecimientos propiamente suyos. Construye así, en el inicio de la narración, aquellos *hilos* relacionan el ambiente del artista con su producción, que más que hilos, son canales por los que fluyen ciertos problemas del pensamiento artístico.

Son aquellos problemas los que generar el marco de la forma de su obra, y con ello, de la forma narrativa que narra su obra.

El programa arquitectónico queda establecido apenas finalizada la presentación:

Las grandes transformaciones sociales del siglo XIX coinciden con el desborde de la industrialización, hechos ambos que determinarán el aumento de la producción edilicia y una mayor distribución de los bienes culturales, incluidos por supuesto los arquitectónicos.

(...)

Declarada la guerra al vocabulario figurativo tradicional, se desechan los medios expresivos hasta entonces usados. Se procura establecer otro vocabulario apto para elaborar la imagen correspondiente a las nuevas corrientes de renovación del gusto, del progreso técnico y del pensamiento urbanístico. (I: 13)

Será entonces la delimitación de aquellas características que establezcan ese *nuevo vocabulario* lo que construya la significación de la obra de García Nuñez. Es así que toman especial importancia palabras tales como “liberación” a la hora de describir sus obras. A la cita de I: 24, se le puede sumar:

Su vivienda particular (...) es quizás una de las obras que tiene mayor efecto académico en el diseño de su fachada. Su planta baja con revoque símil piedra, el ventanal central flanqueado por la entrada principal y la del a chochera ostenta, como sorprendente detalle, columnas de insólitos capiteles, Reconocemos en el piso alto y en coronamiento la ornamentación que depurará y hará característica en futuras obras. La herrería de los balcones y de las terrazas es ya de diseño seco y austero. (I: 29).

Aquí son varios los puntos a destacar. Por un lado, las ideas de “hará característica en futuras obras” y “es ya” como énfasis de un avance, del cambio: primero hacia un lenguaje nuevo y luego hacia lo específicamente “seco y austero”. Más significativo aún resulta lo de “impacto académico”, similar a los anteriores, pero ya no solo hacia el interior de su obra sino tendiente a la institucionalización disciplinar.

Se extrae de la narración su importancia como *precursor* por su conexión con esos canales que conectan su obra con la vanguardia del ambiente disciplinar, y a su vez, son esos canales los que delimitan la forma de su obra.

Tropos en *Precursores*

El estudio de los tropos con los que se construye la narración es la variable que más nos interesa indagar debido a su acción de sustitución. Se puede leer del recorrido hecho, basado en esa voluntad de subrayar la innovación, que la manera de poder aprehender la complejidad que implica una obra artística como ser la obra arquitectónica de los tres personajes narrados es mediante una específica parte o cualidad de sus decisiones proyectuales.

Queda definida la narración mediante la utilización principal de los tropos de la metonimia y la sinécdoque, y sus formas de lectura mediante el tropo de la metáfora antes que de la ironía. De una lectura global de los textos podemos especificar que:

- El tropo de la sinécdoque opera mediante la sustitución de la totalidad de la obra por sus características visuales. Es así que la fachada ocupa el principal espacio en la descripción, seguida por los planos de los espacios interiores amplios.

- El tropo de la metonimia opera mediante la asignación de la voluntad innovadora a la obra de arquitectura. Es así que la voluntad creadora queda especificada en la parte de la obra que ha sido diseñada con preceptos que contradicen el canon arquitectónico.
- Puede entenderse que esos tropos proponen una lectura generalmente metafórica, donde la afirmación a nivel literal se corresponde con una afirmación a nivel figurativo.
- Son menos los casos en los que la lectura se presenta en un sentido irónico, el único caso en el que esto puede interpretarse es en la forma específica del *dubitatio*.

Para explicar esto último podemos citar el siguiente extracto sobre Virasoro:

Tenía quince años cuando ingresó a la facultad, y quizá tan importante como la elección de su carrera fue esa reticencia y posterior conformidad paternas. (II: 25).

Lo que se afirma a nivel literal, pero creemos que, sin gran duda, se debe leer de forma distinta a nivel figurativo es la duda de la sentencia. Se afirma la importancia de la elección de la carrera mientras que no se la pone como certeza a la relación con el padre. Entendemos que una lectura en clave irónica posiciona los dos factores como equiparables, o más aun, la relación del padre al ser de una gran extensión temporal como un factor por encima de una decisión hecha a sus tempranos quince años.

Esta última observación nos resulta por demás interesante puesto que la duda es un mecanismo usual para afirmar lo que no puede poseer una certeza mediante la prueba documental, pero aun así logra el efecto de verdad en la narración.

Conclusiones

El trabajo aquí realizado debe calificarse principalmente como un ejercicio y como una exploración. En esta operación se ha analizado un pequeño corpus que ha mostrado tener toda una variedad de formas narrativas, efectivamente posicionándolo como un material fructífero para el análisis narratológico.

Pensando las figuras del narrador y el narratario como una herramienta, esta ha sido útil para caracterizar tanto la función del narrado como, de manera más significativa, del narrador. La multiplicidad de voces que el narrador toma se manifestó en diversas funciones sobre la narración.

Por su parte, las variables de motivos y fases nos han permitido entender los mecanismos particulares con los que la descripción opera dentro de la argumentación en la historia de la arquitectura. Se puede entender el doble juego de cómo la argumentación justifica la construcción de la descripción y como la descripción *prueba* el argumento.

Ya cuando pensamos la fuente de la significación de la narración, la observación misma de su fuente propone la posibilidad de nuevas lecturas. Si su significación proviene de sus características estéticas anti académicas, nos permite pensar dos caminos disidentes: o que otras variables de la obra podrían construir otro tipo de narración, o que otras obras podrían construir otra narración si los canales con el contexto apuntan en distintas direcciones.

Por último, entendemos que la lectura de la narración en términos de tropos nos ha permitido indagar hasta que punto la narración forma/construye la obra. Tanto es así que al evidenciar el tropo de la sinécdoque se genera de inmediato el interrogante por todas esas partes no incluidas en la narración, y de igual manera el tropo de la metonimia evidencia la integración con una voluntad que a la obra de arquitectura le es ajena, pudiendo así ser narrada en base a la participación en un proceso distinto. Se entiende así cómo una tradición de la historiografía arquitectónica recorta a la obra su carácter de objeto simbólico cuyo significado es en verdad múltiple, indeterminado e intraducible.

En síntesis, entendemos que el análisis narratológico ha evidenciado su capacidad de desnaturalizar efectos narrativos que modelan la forma en que entendemos la producción arquitectónica. Al mismo tiempo que evidencia las formas en que fue construida, posibilita nuevas formas de narración; sobre todo el carácter simbólico de la obra de arquitectura, alejándola de la operación técnica de sentido único.

Bibliografía

Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.

Burke, K. (1945). *A grammar of motives*. New York: Prentice-hall.

De Jong, I. (2004). *Narrators, narratees, and narratives in ancient Greek literature. Studies in ancient Greek narrative, volume one*. Boston: Brill.

Fernández, D. & Sabugo, M. (2016). “La facultad y la tormenta”. En *Revista Summa+*, 153 (pp. 124-125). Buenos Aires: Donn.

Fray, N. (2007). *La imaginación educada*. Barcelona: Sirtes

Genette, G. (1972). *Figurras III*. Barcelona: Lumen.

Genette, G. (1991). *Fiction et diction*. Paris: De Seuil.

Gutierrez, J. J. (2019). “Una metáfora para reflexionar sobre la teoría narrativista en la historia”. *Revista Área*. 25 (1) (pp. 1-10). Buenos Aires: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.

Liernur, J. F. & Aliata, F. (2004). *Diccionario de arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires: Clarín.

Prince, G. (1987). *A dictionary of narratology*. Nebraska: University of Nebraska Press.

Propp, V. (2014 [1928]). *Morfología del cuento*. Buenos Aires: Akal.

White, H. (2011). *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría 1927-2007*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

White, H. (2015 [1973]). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.

Zimmerman, J. (2017). “Estilo e historiografía en la colección Maestros de la Arquitectura Argentina”. En *Seminario de Crítica*, n°217. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, “Mario J. Buschiazzo”.

Juan José Gutierrez: curriculum vitae

Arquitecto por la FADU UBA (2014). Doctorando en el programa Doctorado en Arquitectura por la FADU UBA. Becario CONICET con el proyecto titulado “Arquitectura y metahistorias. Estudio de las narrativas historiográficas en la producción argentina del siglo XX” (2019 – 2024). Director del proyecto PIA HyC 46 radicado en la Secretaría de Investigaciones FADU UBA. Investigador principal del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”. Investigador en formación del Centro de Investigaciones de la Historia de la Vivienda en América Latina. Coautor del libro “Historia arquitectónica y urbana de la Universidad de Buenos Aires” (2019). Autor de diversos artículos y ponencias entre las que figuran “Del urbanismo al planeamiento”, “Historicismo o institucionalismo”, “José Manuel Felipe Pastor” y “Una metáfora para reflexionar sobre la teoría narrativista en la historia”.