

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

La Biblia de Piedra: textos y contextos.

.

Cita:

(2007). *La Biblia de Piedra: textos y contextos. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/426>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eU8X/GmC>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

**XI Jornadas Interescuelas/ Departamento de Historia
Tucumán, 19 al 22 de septiembre de 2007**

Titulo del trabajo: La Biblia de Piedra: texto y contextos.

Mesa Temática Abierta Eje Temático 4. Historia cultural y de las ideas

**Número 50: ARQUITECTURA Y MODERNIZACIÓN EN ARGENTINA: UNA
PERSPECTIVA DESDE LOS TEXTOS Y LAS LECTURAS (1901-1962)**

Universidad Nacional de Rosario. Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño.

**Laboratorio de Historia Urbana/CURDIUR (Centro Universitario Rosario de
Investigaciones Urbanas y Regionales). CIC-UNR (Carrera de Investigador Científico)**

Autora: Adagio, Noemí Raquel. Investigadora y Docente de Historia de la Arquitectura.

Dirección: Paraná 1160 (2000) Rosario.

Teléfono: (341) 430 3561

Correo electrónico: nadagio@farq.unr.edu.ar

La Biblia de Piedra: texto y contextos

“... El arquitecto que antes de alzar su edificio, no lo prevea tal como será en el aire, que es donde realmente va a vivir; no lo presienta exactamente como la masa de luz en que se transformará su masa de piedra y no lo preguste en la armonía del ambiente donde es menester que, apenas alzado, parezca que hubiera existido siempre, será un calculador excelente, un respetable albañil; pero jamás un artista. Para esto hay que abandonarse, pero de veras, como una joven enamorada, a la belleza del paisaje, al amor del país y al instinto de crear. Pues el arte crea como la vida: por medio del placer.

Leopoldo Lugones citado por Ancell en la portada de su libro.

Introducción

En 1924 el arquitecto Carlos Federico Ancell (1896-1963) publica *La Biblia de Piedra. Estudios de estética arquitectónica*. Se trata de un ensayo sobre el presente de la disciplina en relación a la modernización social y técnica, con una escritura rica en sugerencias que problematiza los temas antes que presentar convicciones dogmáticas. En general se considera al ensayo como “el intento de explicar el propio estupor” ante experiencias que no son inmediatamente procesadas y producen una ruptura, un hiato y una pérdida.”¹ Indudablemente es éste un momento de crisis en el que el autor siente necesidad de intervenir en la esfera pública. Ancell se interroga por la Arquitectura en su nueva condición “democrática”; se interroga sobre el ejercicio de una profesión que debiera cambiar. Parte de las nuevas condiciones sociales y culturales y reflexiona sobre la “vida intensa” en las grandes ciudades para repensar la disciplina y definir sus desafíos contemporáneos. El texto pone en evidencia que se trata de un momento de quiebre de ciertos paradigmas centrales en la formación del arquitecto (composición, carácter, determinación constructiva de las formas). El autor percibe una crisis de la noción de estilo que sólo conservaría su función clasificadora a los fines de estudiar y comprender la historia; frente a su crisis, propone el espacio creativo del proyecto que siente como un imperativo de los nuevos tiempos. Es el momento de efervescencia de las vanguardias literarias y la emergencia de una “nueva sensibilidad”; el momento de formación y aparición de Martín Fierro; en el ámbito de la planificación de la extendida Buenos Aires está trabajando la Comisión de Estética Edilicia Municipal (1922-25); en el ámbito académico de la arquitectura se debate sobre la enseñanza de

¹ Allí cita a Nicolás Rosa: La sinrazón del ensayo en N. Rosa (ed): Historia del ensayo argentino. Buenos Aires, Alianza, 2003, citado por Sylvia Saítta: Modos de pensar lo social. Ensayo y sociedad en la Argentina (1930-1965) en Federico Neiburg y Mariano Plotkin: Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina. Buenos Aires, Paidós, 2004.

la disciplina en relación a los nuevos tiempos y sus demandas, para citar algunos mojones del período; sin embargo, no es en relación a todo ese entorno de situaciones que se ubica el texto de Carlos Ancell. Las expresiones del texto crean sus propias referencias, y ese es centralmente el objetivo de este trabajo; visualizar desde el texto los contextos ó “los mundos” que éste construye siguiendo los parámetros definidos por Paul Ricoeur; seguir sus pistas.²

También tenemos la convicción de que el texto trata “asuntos de la comunidad” y no de interés subjetivo o individual. Es decir, parafraseando a Stanley Fish, los significados son culturales o socialmente accesibles y no inventados *ex nihilo* por un único intérprete.³ Que se trata de un asunto colectivo no sólo es un punto de partida nuestro; también es evidente en la misma escritura de la obra en la que todo lo mencionado se siente y se sabe compartido y como tal no necesita ser expuesto/explicado.

Entonces, estamos de frente a una obra que despliega una serie de tópicos no necesariamente estructurados, que iluminan y permiten una mirada sobre la cultura arquitectónica del momento, y como tal, justifican ampliamente un trabajo monográfico.

Carlos Ancell se graduó en la UBA en 1918 en pleno movimiento reformista. Es miembro de la SCA desde febrero de 1917 –cuando todavía era estudiante-; presidía el *Centro de Estudiantes* en el momento en que *Revista de Arquitectura* comienza a editarse fusionada con la *Sociedad Central de los Arquitectos*. Como miembro de la SCA, participa de comisiones de trabajo (*Casa Propia*, entre otras); fue como delegado, al *II Congreso Panamericano de Arquitectos* realizado en Chile en 1922, donde presentó un trabajo sobre vivienda rural y durante 1923 -por un período-corto dirigió *Revista de Arquitectura*. En 1922 publicó *Abaratar la vivienda* por el cual obtuvo el Premio Mitre. Cuando escribe este libro, ejerce como docente de Matemáticas en el Colegio Nacional y en la Escuela Industrial “Otto Krausse”.⁴ Trabaja en la profesión individualmente con

² “... buscar en el texto mismo, por una parte, la dinámica interna que rige la estructuración de la obra, y por otra, la capacidad de la obra para proyectarse fuera de sí misma y engendrar un mundo que sería verdaderamente la *cosa* del texto. Dinámica externa y proyección externa constituyen lo que llamo el trabajo del texto. La tarea de la hermenéutica consiste en reconstruir ese doble trabajo.” En Paul Ricoeur: *Del texto a la acción*, FCE, Buenos Aires, 2000, p. 34. Ricoeur define su posición negando tanto la subjetividad del autor como la del lector, proponiendo la dialéctica entre comprensión y explicación. Ver *Acerca de la interpretación* pp. 15-36.

³ “Lo que ocurre, simplemente, es que esas normas no están incorporadas al lenguaje (donde pueden ser leídas por cualquier con una mirada suficientemente clara, esto es, imparcial) sino que son inherentes a una estructura institucional dentro de la cual las expresiones se escuchan como ya organizadas por referencia a ciertos propósitos y objetivos supuestos. ... están situadas en esa institución, sus actividades interpretativas no son libres, pero lo que las restringe son las prácticas y supuestos sobreentendidos de la institución y no las reglas y significados fijos de un sistema de lenguaje”. Stanley Fish: *¿Hay algún texto en esta clase?* En Elías Palti: *Giro lingüístico e historia intelectual*, UNQ, Buenos Aires, 1998.

⁴ En febrero de 1945 será Director general de Escuelas de la Provincia de Buenos Aires, luego Presidente del Consejo General de Educación y en 1946, Ministro de Hacienda de la Provincia de Buenos Aires en el gobierno del General Mercante.

un estudio en Capital y se ha asociado a Héctor Gamboa -con residencia en la ciudad de Tucumán- (posiblemente a razón del concurso de la ciudad azucarera).⁵ Desde octubre de 1924 forma parte del grupo fundador de *Amigos de la Ciudad* junto a Benito Carrasco, Besio Moreno, Dobranich, Julio Dormal, Alberto Coni Molina y Alejandro Bustillo. También comienza a colaborar con notas de interés profesional y artístico en *La Nación*.⁶ En síntesis, Carlos Ancell es docente, escritor, publicista y proyectista. Cualquiera de estas colocaciones institucionales pudieron sugerir o motivar la escritura de este libro; no obstante la intención no aparece explicitada en el texto que tampoco se dirige a un público preciso.

En la apelación al lector, Ancell plantea que sus páginas están “inspiradas en la observación del “ambiente contemporáneo” y surgen por necesidad de una evaluación de la arquitectura como actividad artística. Al mismo tiempo aclara que no se trata de una crítica improductiva para “desdeñar lo que existe porque sí, ó (para) aspirar o anhelar un perfeccionamiento inaccesible” por lo que se infiere que una transformación positiva es posible y no sólo deseable. Ancell parte de la conciencia de que la Arquitectura ya no cuenta con reyes, se ha hecho “colectiva” por lo cual los arquitectos están llamados a cumplir una “función esencialmente social”. Como ha sido siempre, el hombre en sociedad escribe su historia en *pedra*; por eso hablar de Arquitectura es volver sobre “ese arte eterno por excelencia” que se encarga de “perpetuar y transmitir las características espirituales y materiales de los pueblos, constituyendo la expresión de sus gustos estéticos, de su civilización intrínseca y de su propia capacidad imaginativa y creadora”. Los artistas responden siempre a un impulso íntimo y a los dictados de la ciencia con los recursos de la época y la cultura pero, como Ancell se encarga de asegurar, jamás se trataría únicamente de dar respuesta a una utilidad inmediata sino de “factores estéticos, estructurales y prácticos” (no casualmente las venustas, las utilitas y las firmitas).

Ancell inscribe la Arquitectura en la esfera de la cultura pero no justifica la “desorientación” de las prácticas contemporáneas ni las acciones acrílicas que no hacen más que reproducir eternamente lo mismo. Aparece en el desarrollo de los distintos temas una noción recurrente sobre la falta de análisis, razonamiento e imaginación para enfrentar los problemas nuevos. Para el autor esto demuestra falta de creatividad, es necesario que el “artista preparado” rompa los

⁵ En el año 1924 realiza en *Alberti* (Provincia de Buenos Aires) la fachada del Cementerio en un estricto “neoclásico” y en los años subsiguientes realiza otras obras allí: la farmacia Vaccarezza (1930); la casa para José Vaccarezza (neocolonial), la bóveda para la misma familia en eje con el pórtico de entrada del Cementerio. En 1928 proyecta la iglesia (también neocolonial) *Nuestra Señora del Rosario*, inaugurada recién en 1941. En este poblado, Francisco Salamote realizó el Municipio y el Club Social. Sergio de Pietro: *Alberti en la arquitectura, su historia*. Eudeba, 2000.

⁶ Según se menciona en Sergio S. de Pietro: *Alberti en la arquitectura, su historia*. Eudeba, 2000. Según este autor, en 1928 Ancell llevaba más de 200 artículos sobre arquitectura y arte en *La Nación*.

“moldes tradicionales”, y logre quebrar el “círculo vicioso” de un accionar siempre justificado en las mezquindades y en la “incultura artística” del ambiente/medio en el que trabaja.

Y nuestros propios ojos, situados a menos de dos metros de elevación sobre el suelo, no tienen poder bastante para ver muy lejos o un poco más arriba de tan insignificante altura. El horizonte resulta pequeño y confuso y las palabras que refieran alguna inquietud explicable, no llegan a conmover las ideas fundamentales y los moldes solemnes y graves, p. 95.

El libro está organizado en cuatro partes: las tres primeras en un mismo registro de escritura (*Nuevos rumbos estéticos. El siglo urbanista. Los conceptos actuales*), mientras en la cuarta parte (*Americanismo arquitectural*), Ansell adopta un relato adjetivado y se desplaza respecto del meollo del texto -la reflexión sobre la disciplina y sus desafíos contemporáneos-, hacia la cuestión de la tradición cultural intacta de América.⁷ Interpretamos esta última parte –a partir del cambio de escritura y del tema- como un agregado de último momento, realizado después de su viaje a Bolivia y Perú que, incluso pudo haber sugerido el título definitivo de la obra.⁸

Seguramente por los contenidos de esta última parte, la obra ha sido desconsiderada hasta ahora. Interrogada desde la perspectiva de una recuperación de la Tradición no aporta un contenido programático ya que Ansell presenta todas sus dudas respecto de la posibilidad de un arte americano y persigue un “legítimo empeño de mirar hacia el futuro mientras otros predicán la inspiración en el plateresco o el barroco”.⁹ Sea como sea, dejaremos expresamente de lado tanto el *Cuzco legendario* como *Tiahuanaco, la ciudad milenaria* porque nos interesa la red densa conceptos y diagnósticos sobre la renovación de la Arquitectura y el papel que debería asumir el arquitecto.

Más allá de las intenciones que motivaron a su autor, nos interesan las “intenciones internas” del texto que se presentan bajo formulaciones e hipótesis críticas. Nos proponemos trabajar con

⁷ En el *Cuzco legendario* –como es usual en ese de apologías de la tradición- describe los edificios porque “pocos viajeros llegan al Cuzco en son de turismo”. Con la actitud de quién sabe de sus privilegios, Ansell relata los edificios y sus aspectos más significativos valorizando ese patrimonio edilicio y cultural. Después del viaje por Perú y Bolivia, publica un artículo en *Revista de Arquitectura* (Las piedras ciclópeas) que reproduce totalmente en esta parte del libro, ampliando con otras impresiones.

⁸ El título del libro (la biblia de piedra) puede asumir (asume) distintos sentidos a lo largo de la obra que iremos destacando (la escritura colectiva en piedra; alusión a la cantera de piedra que los arqueólogos descubren; referencia a la tradición disciplinar y/o a la tradición americana, entre otros).

⁹ Tomando el programa del arquitecto mejicano Alfonso Pallares sobre la necesidad de “llegar a formar una estética que fuera genuina del continente y que sirviera de pedestal a la labor creadora de los profesionales de nuestro tiempo”, Ansell no duda en preguntarse si eso es posible ¿resultará una utopía hacer revivir las viejas formas ornamentales que nos hablan de un pasado superior al de muchos períodos que hemos admirado hasta ahora?” En el desarrollo posterior termina ubicando esa posibilidad sin alentarla para “cuando se profundicen los conocimientos del pasado de América y se demuestre que todos esos monumentos fueron “esencialmente originales, genuina y acendradamente puros y expresivos...” (pp. 160-164).

todas sus ideas, destacando tanto lo singular y novedoso como los “lugares comunes”, y buscando en sus propias contradicciones identificar las perplejidades e inquietudes referidas.

Nuevas condiciones de partida para la Arquitectura

“La ciudad nos absorbe, nos domina, nos consume y nos destruye.
Pero no podemos alejarnos de ella.”

Para hablar de los “nuevos rumbos estéticos”,¹⁰ Ansell parte de un lugar poco común: el silencio de la arquitectura (en los últimos cien años, se ha llamado a silencio), “pues no otra cosa significa, en su posible exteriorización estética, la desorientación que reina en la fila de sus cultores.” Diagnostica que no hay nada que pudiera señalar una era de culminación y a ese proceso de búsqueda, de indefinición, de desorientación prefiere llamarlo “silencio”, antes que balbuceo ó ruido sin sonidos definidos (en lugar de señalar una desorientación a partir de una babel estilística que es el lugar reiterado). Un silencio difícil de comprender para el autor porque se da a pesar de la existencia de poderosos recursos constructivos, de un amplio conocimiento de las formas y de los elementos decorativos de las más variadas procedencias.¹¹

Así y todo el silencio de la arquitectura contemporánea no es absoluto, aclara Ansell. En las *escuelas y orientaciones* variadísimas que recorre a escala panorámica internacional, se puede ver lo que valora, lo que conoce y aquello que no necesita explicitarse ni citarse por compartido. Presenta un arco de variada experimentación sin sostener una por encima de otra: desde las búsquedas francesas del primer y segundo estilo Imperio,¹² la resignificación de las formas medievales; los extremos ideológicos en que se debate la histórica Roma (a partir de una controversia sobre una sala de espectáculos y un concurso para edificios municipales y un instituto escolar) con Marcelo Piacentini como figura destacada, las experiencias en Bélgica desde Hancar y Horta (y lo que Ansell llama el resurgimiento de la arquitectura doméstica), los arquitectos alemanes en las oficinas estatales (Taut y Poelzig) y el caso radical de la Colonia de

¹⁰ Alejandro Christophersen había publicado: *Rumbos nuevos* en *Revista de Arquitectura*, CEA, n°1, 1915.

¹¹ “La imaginación de los artistas, conturbada por la posesión de una incalculable riqueza de procedimientos para lograr efectos estéticos en la disposición de las construcciones actuales, no ha logrado, empero orientar su esfuerzo hacia un rumbo preciso y determinado, y de ahí que la labor individual se esparsa y multiplique, sin obtener una unidad que sea el reflejo de la civilización imperante”, p. 16

¹² En este punto cita las críticas de Leandro Vaillat, sin explicitar el título de la obra extensísima de este autor francés.

Magdeburgo; los efectos de la revolución bolchevique,¹³ y las síntesis del estilo misionero norteamericano, entre las principales. *Todo esto demuestra que la sociedad argentina se referencia en una esfera mayor que la nacional, en el concierto de ciertas naciones.*

Por un lado, debe admitir que las obras de arquitectura han cambiado su carácter en relación al todo social (adquieren un carácter predominantemente todo democrático, sin haber logrado independencia respecto de la tradición o de los “dictados contenidos en la historia de su arte”, 19). Ansell se explaya sobre el “ambiente arquitectónico”, pero éste no es el propiamente arquitectónico sino el ambiente social en el que el arquitecto se mueve, su clientela (el contexto de las prácticas arquitectónicas). El problema de la educación de los arquitectos no se cuestiona en ningún momento de la obra, a pesar de que se detiene en ciertas cuestiones que podrían sugerir ese problema y a pesar de que en el mundo académico es un tema recurrente y actual. En cambio plantea el problema de educación del gran público. La arquitectura al hacerse democrática, al alcanzar en este mundo moderno, industrializado, caótico y complejo a una clientela mayor precisa de la educación al público. Este tema fue muy importante en el *II Congreso Panamericano* realizado en 1922 en Chile al que Ansell se refiere brevemente. La pregunta clave es cómo educar a ese público para evitar las burdas imitaciones, las elecciones inadecuadas, los detalles de opulencia grotesca. *Este problema aparece vinculado a la democratización y a la participación electoral ampliada propia de este período.*

El desarrollo de la Arquitectura siempre fue de la mano del desarrollo de la industria, por eso el arquitecto no sólo educa a partir de un bellissimo monumento sino también desde una buena residencia por los hábitos que sugiere pero también sobre las miles de voluntades e inteligencias sobre las que ejerce “resuelta y decidida influencia directora y educadora” (p.48).

Aportando otra perspectiva, destaca que en muchos casos, los fracasos insospechados y los errores y desproporciones que no tienen una corrección posterior se corresponden con el desconocimiento de los límites del dibujo en la prefiguración de la obra arquitectónica.¹⁴ Ansell se explaya desarrollando las razones por las cuáles un buen dibujo no garantiza una buena arquitectura, enumerando las limitaciones aún de todas las representaciones posibles sumadas. Señala las dificultades en imaginar e interpretar los códigos de representación, que en muchos

¹³ Que presenta a través de un escritor y arquitecto de Petrogrado, Roberto Boeker, sin citar el título de la obra en la que el autor “ha reseñado con patentes detalles los efectos de la revolución en los principales centros de cultura del Imperio”, p. 41. Leandro Vaillat y Roberto Boeker son las únicas citas que aparecen en todo la obra de Ansell.

¹⁴ “El dibujo es sólo un recurso puesto al servicio del proyectista pero nunca una finalidad. ...Porque lo destinado a vivir y a perpetuarse no fue nunca el proyecto mismo, sino la obra realizada y perfeccionada en sus detalles reales, libre ya de artificios y simulaciones engañosas. Los recursos de la perspectiva son relativamente limitados y, para ciertas situaciones, absolutamente contraproducentes, ... para llegar con el ejercicio de ellas (facultades excepcionalmente desarrolladas) a la satisfacción plena del principio fundamental de que toda obra arquitectónica se halla destinada a vivir en el espacio y no meramente en el papel”, p. 52.

concursos, llevan a premiar “lindos y bonitos dibujos” cuyos edificios una vez concretados son injustificables. Tampoco confía en las “*maquettes*” que presentan la obra en una forma visible y sencilla pero incomprensible para la mayoría del público, por tanto, sujetas a erradas interpretaciones.¹⁵ Esta asimetría entre arquitectura y representación no tendría nada que ver con una mala educación artística ni científica sino con una realidad incuestionable; en este punto, Ansell hace una lectura de la “arquitectura en su ambiente” idéntica al espíritu de la cita de Lugones.

Ansell concibe la arquitectura como una entidad que vive en el espacio y en la luz y es imposible de desvincular de la ciudad de donde emerge (el edificio como parte de ese conjunto). Reproduce la definición que Leopoldo Lugones hiciera en *El Arquitecto* para destacar el “ambiente espacial” en el que la Arquitectura debe prefigurarse. Solamente un artista bien entrenado podrá imaginar las condiciones de realidad en la que cualquier obra proyectada vivirá. *Hay que destacar que esta conceptualización fenomenológica de la Arquitectura se distancia de la concepción compositiva previa en la que las leyes estéticas se encuentran normatizadas.* El artista debe definir, comprender y prefigurar las condiciones de existencia de su propia obra. Por eso seguramente Ansell parte del ambiente de la ciudad como el primer dato a considerar. No habla de “problemas de urbanismo” en términos de tráfico, zonificación o de necesidad de parques verdes como discutían sus contemporáneos.¹⁶ Se centra en la ciudad pensada –antes que como organización abstracta- como un organismo vital que conforma “el ambiente” de la arquitectura; una realidad urbana que se proyecta sobre su necesaria renovación. Se extiende sobre el drama de vivir en las grandes ciudades: “Buenos Aires podría llegar a ser la mayor ciudad de todo el universo”. La vida en estas grandes ciudades se ha hecho complicada y el hombre se vuelve “artificial” y pierde su independencia por su separación gradual y progresiva de los simples procesos materiales y de la naturaleza; quedando desprovisto de los mínimos recursos porque se impone sus propios martirios; obstinados en reemplazar la vida natural por

¹⁵ “... a la obra representada en dibujos y bocetos, en cálculos técnicos y en detalles decorativos, debe sumarse en todos los casos una probada experiencia que permita apreciar –mediante algo que bien podría conceptuarse de sentido especial- la magnitud de los elementos de una fachada, la coordinación de valores en una vista de conjunto, la completa armonía de planos, vacíos y llenos, y el ajuste perfecto de todo aquello que contribuye esencialmente a singularizar una labor de índole estética, apreciada no ya en la defectuosa representación de planos sin vida, sino en la magnificencia, en la correlación y en la individualidad y expresión de todos los detalles y aspectos de una concepción verdaderamente original y artística, capaz de educar y de encauzar los sentimientos superiores de los pueblos”, pp. 52-53.

¹⁶ Un año antes publicó una serie de artículos (algunos bajo el título *Problemas de Urbanismo*): *Algunas normas útiles en la economía de las construcciones* (en numerosas salidas de *Revista de Arquitectura* durante 1923 y 1924); *La faz financiera de las obras*. Allí definía la incumbencia del arquitecto, “no ya en la Argentina sino en el universo entero, ha dejado de circunscribirse a estrechos límites, comprendiendo el estudio de todo lo que directa o indirectamente se relacione con la inversión de la riqueza pública, con el progreso edilicio, con la salubridad general de las poblaciones y de las casas en que mora el hombre, con el fomento y el impulso de la industria y de la actividad obrera y con los ideales de índole estética que priman sobre los anteriores”.

incalculables recursos técnicos. En fin, sintetiza Ancell que el “hombre actual” está dominado e impulsado a la vez por la experiencia de la gran ciudad que se ha convertido en un organismo del trabajo y del espíritu. La ciudad cantada por los poetas e impulsada por los artistas, -ese “organismo social del que somos miembros”-, es incoherente e incomprensible. La salud y la vida se sacrifican a la hegemonía de la inteligencia, señala Ancell con la conciencia simmeliana de la vida nerviosa de la gran ciudad. En este sentido, el autor presenta una sensibilidad reformista: una interpretación lúcida pero también desencantada -“nuestra posible y lejana felicidad”-.¹⁷ El estímulo a la inventiva que la ciudad provoca, compensa sus desventajas. Hay compensación para el Arte (a través del arte).

En relación a la ciudad contemporánea, Ancell individualiza ciertos problemas que la Arquitectura debe asumir como propios: el rascacielos que presenta nuevas competencias y articulaciones de especialistas y técnicos y hasta ahora, no es considerado de manera artística, y, las fábricas y los talleres, programas nuevos y necesarios de una época progresivamente industrializada. Agrega a ellos, el tema de los monumentos (en una época en que “el derecho a la estatua se ha democratizado grandemente”), que no deberían “ponerse y hacerse sin plan” para los cuales convendría “sentar reglas de carácter estético”.¹⁸

El rascacielos suscitaba las más variadas posiciones y durante una década el tema volverá una y otra vez bajo distintas formulaciones. Por ejemplo, Christophersen en el mismo momento, escudándose en estudios recientemente debatidos en el congreso norteamericano, decía que pasados ciertos pisos, estas construcciones gigantescas dejan de ser redituables. Seguro de que esas moles (feas y desproporcionadas porque hasta ahora no hay arte en ellos) destruirían el funcionamiento de la ciudad, Christophersen propone mantener los edificios de ocho pisos para conservar el paisaje armonioso de Buenos Aires.¹⁹ Mientras para Ancell los rascacielos igual que las fábricas y los talleres pueden ser obras de arquitectura en las que se debe aprovechar la

¹⁷ “Y en este entrevero de ambiciones, en ese constante intercambio de heridas y de desengaños, ciframos también toda nuestra posible y lejana felicidad. Porque buen número de nuestras desdichas provienen sin duda del cúmulo de obligaciones que nos imponemos, de la inacabable complicación de lo mucho que ambicionamos y del olvido, lamentable por cierto, de todo aquello que es simple y que hace la vida placentera y tranquila” (pp. 79-80).

¹⁸ En el tema específico de los monumentos Ancell advierte un desplazamiento de los conceptos meramente literarios a los artísticos (la lucha entre pedestal y estatua). La labor de los escultores se ha empequeñecido por la propia exigüidad de los elementos puestos al servicio de su imaginación creadora”. Mejor sería una colaboración entre escultores y arquitectos, siguiendo una sana expresión de su inspiración, sin alardes, sin exhibicionismos, sin afectación y sin recurrir a motivos convencionales y gastados Procurando a la vez la depuración del gusto estético de las masas, sugestionadas en el presente por recursos artificiosos y tendiendo finalmente, al embellecimiento edilicio y al realce verdadero de nuestros paseos y plazas”, (pp. 120-122).

¹⁹ Alejandro Christophersen: *Los rascacielos y las construcciones gigantescas* en Revista de Arquitectura n° 36, 1923. Recordemos que en 1936 Angel Guido publicará *Catedrales y Rascacielos*.

capacidad expresiva de la variedad de formas inherentes a la complejidad de la producción.²⁰ Y son temas “doblemente” interesantes porque deben ser resueltos sin escudarse en soluciones previas; que además se caracterizan por un carácter dinámico que las singulariza.²¹

Ancell propone para estos temas que “interesan grandemente a la estética de las grandes ciudades” una evaluación que se adelante a los problemas que otros ya constataron: “hay que resguardarse de esa contingencia destructiva y temible que sería una ciudad estéticamente desastrosa”.²² Mientras Borges acaba de publicar su *Fervor de Buenos Aires* (1923), Ansell se siente asustado por el aspecto sórdido y lamentable del suburbio –como una de las más terribles pesadillas que abruman a los arquitectos y urbanistas-.

Ancell se explaya sobre la necesidad de legislación acerca de estos temas y de sus ubicaciones. Ejemplifica con el desacierto de las instalaciones de Obras Sanitarias que quedaron en pleno Parque Palermo. Señala cómo la ciudad de Buenos Aires reclama una planificación con imaginación aunque en su desarrollo siempre se ha apartado de “los cálculos más prolijos y de las investigaciones y profecías más autorizadas”. Es indudable que todo esto funciona como una serie de sugerencias para la planificación contemporánea de la ciudad de Buenos Aires, para la *Comisión de Estética Edilicia Municipal* (CEEM) y para los legisladores en general.

Técnica y Belleza

Bajo una serie de títulos que enuncia como “conceptos actuales” (La decoración arquitectónica. Las industrias del fuego. La evolución del navío. El martirio de las catedrales), Ansell desarrolla una posición sobre la forma arquitectónica y su relación con la estructura. Estos títulos parecen referir más a “debates” que a conceptos. En el primero de ellos identificamos el problema de la decoración/estructura.

²⁰ “La cultura tradicional niega que un edificio de más de dos pisos pueda tratarse como arquitectura y niega también la producción en serie aunque sabe que con ella se pueden resolver muchas necesidades. Con la contradicción, de que pedimos la mayor industrialización del resto de las cosas de la vida. Los rascacielos son una producción hasta ahora desconsiderada, suponen la experiencia concertada de especialistas, arquitectos, calculistas, técnicos”, p. 109. Arquitectos e ingenieros trabajarán en conjunto pero sus diferencias de competencias son abismales. Los primeros serán los encargados de la ordenación de las formas estéticas procurando la emoción plástica (pp. 92-109).

²¹ “Quedan, por otra parte, descartadas las formas exclusivamente estéticas, que singularizan a la arquitectura de otro orden, toda vez que se trate de resolver edificaciones de índole industrial. La libertad en la disposición es otra de las características que hay que admitir en semejante género de construcciones. Y a todo esto hay que agregar el rico acervo de recursos proporcionados por la diversidad de las plantas, la variedad de formas y tamaños de las dependencias principales y secundarias, la abundancia de vanos, la posibilidad de combinar armónicamente las líneas verticales y horizontales dominantes ... para plantear ante al imaginación mil combinaciones distintas, que proporcionen en primer término una idea aparente de potencia, de vitalidad y de acción, con lo cual los proyectos adquirirán un sello distintivo, interesante y estético”, p. 115.

²² Entre las que considera buenas experiencias: A Marx (usina central de Bremen); Peter Behrens (los gasógenos de Frankfurt realizados por Peter Behrens y los hermanos Rank en Munich), entre otros, p. 112.

Las producciones decorativas contemporáneas no son fáciles de clasificar para Ancell ya que “la transformación comprobada en las formas estructurales de la arquitectura misma”, se han proyectado en todo el “arte decorativo”. Ellas (las producciones decorativas) son muy variadas, no es fácil hablar de un estilo y tampoco de su concepto de belleza. Pero Ancell sostiene que este arte, de alguna manera, se ha independizado, con resultados positivos y negativos (pastiches y a veces, soluciones sobrias). En la evaluación sobre las experiencias contemporáneas –que expone sin problematizar el tema, de donde se infiere que el revestimiento no es un problema para él si se consideran los pertinentes aspectos estéticos-, destaca una tendencia muy marcada a la simplificación de los elementos decorativos. Destaca la labor de los ingleses, líderes de este en los últimos 50 años, que se encaminan hacia lo sintético y elemental descartando las líneas mórbidas y exageradas.²³

Habla del arte aplicado al hogar-como arte doméstico: los artistas decoradores actuales aportan (considerando la higiene, el confort y el destino práctico) a “una nueva estética del hogar”.

Sugiere Ancell al final de este desarrollo apretado sobre el tema, que en Argentina la flora y la fauna tienen recursos de sobra para documentar una escuela artística de vasta trascendencia, 127 (corrientes nacionalistas).

Asociado a este tema, Ancell se refiere a los adelantos que franceses y americanos realizaron en los revestimientos cerámicos -que conforman “las industrias del fuego”. A los resultados expuestos en las exposiciones de París en 1878 y 1889, agrega dos ejemplos incomprensibles realizados en Buenos Aires: el Pabellón Argentino y el edificio de Aguas Corrientes.

Ancell no cuestiona el revestimiento y es evidente que no se acepta el hormigón como material expresivo. Con el avance del cemento armado, los materiales cerámicos se utilizan para revestir y dar al hormigón “apariencia aceptable”, 130. “Se siente la necesidad imprescindible de mejorarlo en su apariencia, disimulándolo con materiales vidriados o cerámicos o con estucos especiales”. Tarea que Ancell advierte tiene sus dificultades. El edificio de Perret de la rue Franklin sería el modelo que está presente.

Como en muchas partes del texto, el modo de presentar los temas, no deja percibir con claridad la postura del autor. De lo dicho, debemos extraer los supuestos. En el caso de los revestimientos cerámicos se expone tanto en indicaciones para los industriales argentinos (la necesidad de mejorar su fabricación para que sean impermeables, atendiendo su capacidad para el frío;

²³ “Ni pobreza extremada ni riqueza excesiva; tratando de vincular indestructiblemente “lo sencillo con lo bello”. Proporciones y relación de equilibrio entre las partes y ciertas formas dominantes y combinación realizada de lo liso o blanco con las figuras u ornamentos. “La simetría, el perfilado, la verosimilitud y la propia comodidad de los objetos, según su utilización real, representan otras tantas premisas fundamentales en los trabajos decorativos”, p. 127.

ampliando la limitada paleta de colores y tonalidades), como para los proyectistas (en los criterios que debieran guiar su uso aplicado).²⁴ Esto último nos recuerda uno de los temas de la encuesta de 1918, realizada unos cinco años antes por la SCA y respondida por muy pocos arquitectos. En ese momento Ancell pudo tener una participación activa en ella por sus relaciones con la corporación y con sus preocupaciones de estudiante prácticamente egresado (presidente del Centro de Estudiantes, muy cercado a la SCA).

El desarrollo de las naves marca para el autor “rumbos originales y nuevos”.²⁵ Ancell destaca estos artefactos condicionados en su fabricación por la navegación, por su destino funcional y sus enseñanzas para la arquitectura.²⁶

En este pasaje –o a esta altura de la obra- se hace patente que Ancell –aunque valora y estudia, analiza y disfruta la historia de la arquitectura desde los tiempos inmemoriales- siente a la tradición disciplinar y a su recuperación contemporánea como un contrapeso a la “verdadera originalidad nacida de la satisfacción de las necesidades comprobadas”. De modo que el “fundamento técnico” de la forma aparece en la evolución del navío sin que él sea el eje estructurante de la obra que siempre persiste/se centra en el eje de lo estético.

Asociado a esto, Ancell trae a colación las investigaciones arqueológicas de la posguerra con la lección de las catedrales góticas. Debemos admitir que en este punto de la obra esperaba encontrar la tesis de siempre: la defensa de las catedrales en los términos de Viollet-le-Duc que no dejaban de repetirse una y otra vez.²⁷ Para sorpresa del lector esto no es así. A partir de la circularidad en el desarrollo del tema (el modo en que expone sus reflexiones) Ancell expone la dimensión técnica y funcional del navío para plantear a continuación una versión desmitificadora de las razones técnicas que los tratados habían dado como ciertas. En una formulación netamente “a contra corriente”, a partir de las devastaciones materiales producidas por la guerra, los estudiosos han permitido comprobar “que la función de las estructuras (en las catedrales góticas)

²⁴ “Esto no obsta a que la aplicación arquitectural de los materiales corrientes pueda proporcionar efectos interesantes, siempre que un criterio de selección permita descartar las combinaciones desentonadas, monótonas o inarmónicas, buscando una relación lógica con las masas y motivos del edificio y del ambiente circundante. Las notas de color muy vivo sólo son aplicables a los detalles decorativos interiores ...”, p. 132.

²⁵ “Para aquellos arquitectos que, confiados en el destino estético de los modernos conceptos arquitecturales, analizan a título de enseñanza la transformación de los barcos actuales, fácil será advertir que esa evolución sólo respeta lo tradicional en cuanto no se halle reñido con la lógica, con el progreso y con la verdadera originalidad nacida de la satisfacción de las necesidades comprobadas y de la utilización de los recursos técnicos y materiales de cada período de tiempo”, 139

²⁶ Pronto en el tiempo o casi simultáneamente en las páginas de *Martín Fierro* saldrán las apretadas síntesis de Babisch y Vautier repitiendo al Le Corbusier de *Vers une architecture* (1923).

²⁷ “planteado un problema constructivo, la solución técnica del mismo ha proporcionado simultáneamente la solución artística”, 147

no son ni lógicas ni verdaderas”.²⁸ Queda claro entonces, con el desarrollo de estos dos temas (navíos y catedrales) la intención del autor de contrarrestar la tendencia a un exagerado fundamento técnico de la forma arquitectónica que descuide los aspectos estéticos.

Título y subtítulo de la obra encuentran entonces, otra posible interpretación: las catedrales devastadas, representarían la *biblia de piedra* que los arqueólogos descubren. Las catedrales igual que las naves son obras “llenas de enseñanza del ingenio humano”, por lo tanto, señalan materiales para los *estudios de estética arquitectónica*.

Es así que el autor destaca que el arte ha perdido con estos conocimientos, el último reducto o justificación técnica. Esto para él es positivo en tanto permite hablar de ese “algo más” que como siempre se refiere a las cuestiones estéticas. Ansell ya no tiene certezas sobre la determinación técnica de las formas, que seguramente recibió como mandato en su formación universitaria.

Después de recorrer todo el libro, reconocemos las pistas dadas por el autor -las intenciones que abrigaba- respecto de cómo esperaba se leyese su libro: como una “inquietud justificada capaz de atraer voluntades y de cimentar una reacción destinada a fijar tarde o temprano las características estéticas de nuestra verdadera arquitectura”. Siempre hay “algo más” que se escurre entre las teorías, que escapa de cualquier y de todas las definiciones juntas y que justifican los estudios de estética. Con plena conciencia de la “asociación indestructible de ciertos conceptos utilitarios y sociales con los fines esencialmente espirituales de las obras artísticas”, el autor reclama para el *estudio de la estética arquitectónica*, una trascendencia e importancia insoslayable porque “abre rumbos a la comprensión y a la tolerancia” –idea sobre la que volveremos más adelante-.

Por mucho tiempo nos preguntamos con insistencia cuál era el sentido del subtítulo de la obra, en el momento en que los estudios de estética desarrollaban aspectos “cientificistas” como las cuestiones ópticas y de percepción. Sin embargo, desde otra perspectiva, podríamos otorgar a Ansell, el derecho a esta defensa de las cuestiones estéticas imaginando que una serie de cuestiones externas de pronto amenazarían con fijar los valores sociales y culturales:

²⁸ Las nuevas comprobaciones destruyen el alcance general de muchas teorías formuladas para justificar la naturaleza del arte gótico. No todas las afirmaciones relativas a la concepción racional de las formas y estructuras han resultado exactas. La acción puramente imaginativa de los proyectistas ha desempeñado, en consecuencia, una función muy importante y en ella deberán hallarse los argumentos para justificar y explicar la evolución de la arquitectura ojival hasta llegar a su innegable perfeccionamiento. Y el arte técnico –ceñido a principios escolásticos, a fórmulas racionalmente logradas y a conceptos de lógica- pierde quizá el más interesante de sus fundamentos históricos. El martirio de las catedrales ha resultado, aunque parezca paradójico, fructífero por la lección que los arqueólogos y los arquitectos contemporáneos obtienen en las ruinas aún intactas de las obras fundamentales del arte gótico”, p. 149.

la democratización –y consecuente ampliación en la participación de la esfera de la cultura de los sectores populares; el avance de la ciencia arrasando ó esa nueva condición democrática del arte puesto al servicio de un Estado devenido “popular”.

Estilo y Proyecto

... comprender la belleza abstracta
sin ligarla irremediablemente
al fantasma de los intereses económicos

Las nociones de este subtítulo –estilo y proyecto- aparentemente opuestas en tanto refieren a dos mundos conceptuales diferentes, aparecen juntas en el texto de Ancell, sin encontrar en ello demasiada contradicción.

El instinto de creación, está comprobado, dice el autor- funciona siempre como repetición, rejuvenecimiento, modificación sobre lo que lo precede -y así se forman escuelas-. Ancell tiene plena conciencia de una cierta crisis del sentido de la noción de “estilo” que se presentaría con su inutilidad en el momento de contemplar edificios -sean o no monumentales-. En ese momento es cuando los problemas de clasificación demuestran que no son –ni pueden ser- “exactos ni contundentes”, tampoco “rígidos”.

Ancell se pregunta cómo definir los estilos y cómo distinguir los que se refieren no ya al arte en general sino a la arquitectura en particular. Se propone ensayar una definición -del estilo como el sello de la producción intelectual- que tendría validez en las letras, pintura, escultura y arquitectura, aunque poco susceptible de una definición demasiado concreta (más fácil de apreciar que de definir). También se podría considerar al estilo como el reflejo inmediato de la verdad –obra denunciadora de un estado de cultura preciso y determinado-. Habría posiblemente estilo en toda obra que pertenezca a una época histórica –aunque no cualquiera de transición e hibridez- (y siempre que se examinen simultáneamente la cultura y el arte). Ancell destaca que repasando los grandes períodos históricos se alcanza el sentido de los distintos estilos -de modo quizá claro y comprensible- “pero siempre de manera solidaria y continua, encadenada, en cada caso con alguno o muchos de los casos precedentes”. Destaca Ancell que los criterios que los docentes usan en pos de lograr una mínima claridad –sencilla y elemental- en las clasificaciones, permiten lograr “una cierta intuición personalísima” (un entrenamiento). Ancell no quiere ser esquemático al plantear las definiciones posibles, pero también advierte de las dificultades de

parentescos y los límites entre los estilos que se suceden.²⁹ Sólo con educación se aprende a discernir y conocer los estilos y “luego hay que convertirse en un relativista a la moda, tratando en lo posible de no confundirlos y de no agrupar sus elementos en forma discontinua e incoherente. Y por último hay que “estilizarlos”, vale decir, despojarlos de todo lo que no les pertenezca o que en ellos resulte deleznable o accesorio. Admite el autor que con todo este desarrollo no ha agregado nada sustancial al tema porque llega a la conclusión que “la clasificación del arte en estilos sólo tiende a explicárnoslo y a sistematizar su enseñanza”, p. 58. Muchos artistas contemporáneos –incluyendo a los “de todos los países”- intentan obras originales a partir de “la aplicación más o menos variada de aquellos mismos elementos adaptados a las nuevas necesidades y a los materiales perfeccionados de que disponen” pero sin resultados convincentes. Porque la unidad estilística como todos los principios del arte –no tiene una justificación absoluta, ni menos lógica e indiscutible-, es sólo relativa y circunstancial. Al final de la disquisición sobre el estilo (su significación artística, cognoscitiva, histórica, propone que “la unidad de estilo resulta inalcanzable, como no sea sacrificando todo esfuerzo creador y todo impulso de renovación artística”. Dicho de otro modo, para que haya renovación se debe “sacrificar” la unidad de estilo. Esa sería la razón por la cual muchos proyectistas intentan con distintos resultados (concepciones de mayor o menos trascendencia estética) emanciparse de esta noción, aunque sus intentos sean escasamente difundidos.³⁰

El concepto de originalidad que Ansell trabaja especialmente –en *Estilo y originalidad*³¹ en realidad es recurrente en el tratamiento de todos los temas y es útil para entender su idea de proyecto en contraposición a la de estilo. Ansell es categórico: “ese concepto de la originalidad, que tanto preocupa a los arquitectos de nuestro tiempo, no llegó nunca a posesionarse del espíritu de los artistas que, con fecundidad difícilmente superable, concibieron en remotos siglos los monumentos” que mojonan la historia de la arquitectura. Establece el autor una diferencia –sin que quede expresamente definida- entre “un antes” (más o menos remoto) y “un ahora” (ese “nuestro tiempo”). Ese antes tendría que ver con la vigencia de la noción de estilo (más allá del valor de conocimiento) y ese ahora se refiere a ciertos intentos y esfuerzos creadores. El concepto de originalidad -actualmente admitido para la arquitectura moderna como un imperativo- no existía previamente y todo se hacía con arreglo a un conocimiento reducido y limitado que se tenía de las obras precedentes. Sin los “laboratorios experimentales” que hacen

²⁹ “El estilo es, pues, una impresión cambiante y tal vez contradictoria, pero, no obstante su imprecisión, el estilo existe y todo ojo experimentado no ha de dejar de encontrarlo en las producciones arquitecturales, atribuyéndolo a las fuentes de que procede o a las que, deliberada o inconscientemente se halla vinculada”, p. 58.

³⁰ El autor no explicita el ámbito nacional o internacional de tales búsquedas ni quiénes serían esos artistas.

³¹ Carlos Ansell se expone en *Estilo y originalidad*, pp. 53-67.

que el proyectista vaya por grandes desafíos y “empresas increíbles” no se podía sino ir ensayando paulatinamente. Esta ley de continua transformación -pequeña y progresiva de la tradición, marca Ansell-, hacía que nadie tuviera “el propósito deliberado de apartarse de lo ya conocido ni menos de repudiarlo o de pretender destruirlo”.

“Despojado de los arrebatos del misticismo profundo y de la fe engegueda en los hombres y en las cosas providenciales” (*ateos, modernos y laicos*), la cultura milenaria de la humanidad se puede evaluar “sin prejuicios y errores”. El bagaje disciplinar que era exiguo se ha hecho de “un relieve enorme y contradictorio, en razón de la inmensidad de los antecedentes puestos al servicio del poder creador de los hombres actuales” (subrayamos “poder creador”). Todas las fuentes se tornan posibles “para investigar en ellas sus elementos constitutivos y la razón de su paulatina modificación”. Por lo tanto el autor va a señalar que el concepto de la originalidad “se torna menos accesible sin que eso implique que su existencia deba descartarse en absoluto de la labor de los arquitectos del presente.” Ansell siente que la Arquitectura se encuentra frente a la renovación de problemas muy viejos, incesantemente rejuvenecidos y ambiciona definir ciertos “principios de originalidad”, libres de prejuicios.³²

Resultaría vano y problemático predecir la evolución artística de la civilización contemporánea; los artistas nunca lograron percibir los cambios que luego se sucedieron (“Ictino no intuyó los prodigios del arte ojival”). Aún en los períodos más convulsionados de la historia no es posible tener evidencias de la *inquietud del mañana*, de la que el autor se siente poseído. Al mismo tiempo, destaca que “a ningún pintor, escultor o arquitecto le hubiera resultado grato copiar la obra de sus predecesores, sin otro afán que el de imitarlos servilmente y el de hacer revivir en las construcciones nuevas el espíritu distante de otros pueblos y civilizaciones”, lo que resultaría en una interrupción de la marcha de la cultura artística. Hasta los “penosos ensayos” del siglo XIX, no han sido en vano en tanto “muestran la lección de lo que no hay que hacer.” El conocimiento ampliado y extendido juega en contra de la inspiración artística.³³

³² “... adviértese en la arquitectura del presente siglo, en la cual influyen preponderantemente los dictados del utilitarismo dominante, la expansión increíble de nuestras ciudades, la situación económica que tiende a un mejor equilibrio en las clases obreras, intelectuales y capitalistas, y la propia complejidad de la vida moderna, cuyo mecanismo se agranda y complica sin que nos sea dado predecir los límites de su evolución creciente. Y es en el examen de que somos capaces, de nuestra cultura y de nuestra civilización, y en el conocimiento de las transformaciones materiales a que se hallarán sometidas las concepciones arquitectónicas por efectos de las necesidades creadas o presentidas para un plazo muy próximo, donde hemos de encontrar lógica y necesariamente los principios de originalidad ambicionados para las producciones de la arquitectura actual y futura, principios libres de cualquier prejuicio y despojados del concepto estrecho de toda acción desorientada, irreflexiva, contradictoria y estéril”, p. 67.

³³ “Nos encontramos materialmente asidos a la tradición y a las fuentes tan variadas y antagónicas de la arquitectura en todas las etapas de su desenvolvimiento lógico. La razón se abre paso ante las nuevas dificultades, pero nos creemos inferiores ... Veneramos el pasado, pero nos anulamos. Conocemos las obras de todos los artistas, pero nos

A partir de este pasaje, podemos interpretar que es éste el silencio de la Arquitectura; la palabra que no se logra, que no se sabe decir. Con razón o sin ella-, el arquitecto no está dando combate. Aunque imagina que este estado tiene que ver con la perplejidad, la indecisión, la inseguridad traumática y la anulación que la época moderna provoca con su información infinita y sus posibilidades también infinitas.

Sabiendo que los movimientos renovadores no se crean -ningún jefe de escuela crea un movimiento renovador-,³⁴ no se puede delegar la responsabilidad en otros. “La simplificación de las formas es el problema estético de la arquitectura” –el problema que es necesario afrontar y no debería haber posibilidades de no asumirlo:

“al amparo de la palabra estilo nos mantenemos en un cómodo refugio, libres también de cualquier cargo de conciencia”, p. 95.

Se advierte en esto una crítica a la tranquilidad de algunos de sus contemporáneos que se regocijan en el error. Por ejemplo, Christophersen sostenía que la tradición académica en la que habían sido formados era un contrapeso a la hora de pensar en problemas nuevos: “serán otros quiénes deban definir las soluciones nuevas”, “mientras no surja un genio que pueda resolver con belleza este tema, sigamos tranquilos “viviendo dentro del encanto inocente de nuestro error”, citando a Schiller.³⁵

El *arte nuevo*, así lo nombra Ancell, tendrá que llegar y la industria deberá contribuir –de manera sustancial- a elaborar esa evolución. Seguramente será gradualmente en la medida que se conforme su aceptación y será “sin un exceso de galas literarias que lo anuncien y nos lo recomienden”. Se regodea destacando que hasta los “tradicionalistas intransigentes” se verán obligados a aceptar los “progresos científicos e intelectuales”. Es necesario destacar que Ancell tiene conciencia de que el progreso -ante el que jamás se muestra obnubilado-, modifica las condiciones de producción del Arte y la Arquitectura.³⁶ “Verdad, belleza y bondad resultarán en el arte futuro términos marcadamente sinónimos ... la sencillez y la belleza austera deberán asociarse al criterio humanista que prima en la arquitectura civil de “nuestro tiempo”.

cuesta superarlos. Las ideas fatalistas nos dominan y renunciamos, con razón o sin ella, a levantar bandera de combate”, pp. 71-72.

³⁴ “Las formas arquitecturales se transforman en consonancia con el ambiente, siguiendo un desarrollo menos vago que el de la música, la poesía, la pintura, la escultura y las artes menores. Pero la acción individual, para ser genial y para alcanzar toda la trascendencia requerida a fin de marcar una etapa en la sucesión interminable de las ideas, tiene necesariamente que sujetarse a los dictados de las costumbres, de los gustos, de la cultura y de los medios materiales”, p. 70.

³⁵ Alejandro Christophersen: Los rascacielos y las construcciones gigantescas en Revista de Arquitectura, ¿es sólo un cambio de actitud ¿generacional?

³⁶ Ancell es duro con las condiciones que someten la labor del arquitecto o del artista contemporáneo: los poderes económicos, las mezquindades.

Arquitectura que no se referirá -por cierto, dice Ansell- “a los poderosos y a los ricos con absoluto olvido de los humildes y de los desheredados”, p. 75.

Ansell que empezó a desarrollar los “nuevos rumbos estéticos” con el silencio de la Arquitectura, sintetiza su programa con pocas palabras -que en el silencio que se ha llamado a respetar-, son augurales, sólo nombran sus ambiciones y sus esperanzas:

“El *eclecticismo* es contrario a cualquier evolución y por ello tarde o temprano será sacrificado. Rotos los lazos con el pasado múltiple y contradictorio, impuesta una orientación definida a la labor de los cerebros creadores, inculcado en las masas el buen gusto del que por tantos motivos se han vistos privadas, educada la sensibilidad colectiva, utilizados y exteriorizados racionalmente los elementos puestos al servicio de los arquitectos del mañana, compendiados los programas constructivos en una norma de socialización que refleje las modalidades del progreso y de las costumbres imperantes, espiritualizada la acción del hombre al comprender la belleza abstracta sin ligarla irremediamente al fantasma de los intereses económicos y, en menos palabras, elevada la dignidad artística al prominente lugar que por legítimo derecho le corresponde, claro está que aquella expresión tan alta y tan pura de la nueva arquitectura sólo podrá resumirse desde ahora en bellas palabras augurales y en nobles ambiciones y esperanzas.”

El tema del “estilo” es un enunciado que -aunque ha perdido interés para nosotros como historiadores del arte y la arquitectura-, no podemos soslayar por el peso que tuvo en su momento. Es muy complicado rastrear sus acepciones porque tiene una capilaridad extendida que aún espera ser profundizada. La problematización que hace Ansell por un lado, el escepticismo que marca, merecería una profundización ligando estas ideas a la historia del arte (uno de los mundos con los que se liga el texto). El texto de Ansell marca un momento en que la crisis de la noción de composición en el proyecto y la de estilo en la definición de la expresión arquitectónica se hace definitiva.

La originalidad en la labor creadora del arquitecto, como imperativo artístico, es una de las tesis que recorren el tratamiento de todos los temas, sin aparecer nunca definida. El arquitecto o proyectista -acepciones que se usan de manera idéntica-, debe inscribir su obra en la sociedad. Carlos Ansell no hace sociología por supuesto; sin embargo considera la dimensión social como parte integrante del fenómeno que analiza. Propone el tema de la invención ya no en relación a la naturaleza sino a la sociedad (el sentido social y democrático de la Arquitectura funciona como un punto inamovible). Por ello para Ansell, quebrar el círculo de justificaciones entre lo que el artista hace y la cultura de la sociedad a la que responde es asumir un compromiso. Asumir un compromiso es reflexionar sobre qué hay que hacer y romper una dinámica de inercias.

En el debate del Deutscher Werkbund, Ansell estaría entre los asesores de Van de Velde, enfrentado a Muthesius.

Consideraciones finales

Al principio señalábamos la existencia inexcusable de un autor y de una obra. A pesar de lo sumario que hemos sido, hemos demostrado que se trata de una obra singular, unitaria, compleja y contradictoria. Quisiéramos insistir en la existencia de un autor como un intelectual, que reclama cierta independencia –en realidad, la ostenta- y un pensamiento crítico capaz hasta de disentir con compañeros de la propia SCA. Por un lado, se siente autorizado, y por otro, también obligado a asumir ese rol.³⁷

A pesar de las cualidades de independencia y crítica que hemos subrayado, Ansell no sostiene saber lo que hay que hacer. En ningún momento del texto, intenta convencer al lector de uno u otro camino. Se siente víctima y protagonista de los procesos que intenta definir. Muchas veces pareciera que se desplaza del campo de la arquitectura para ubicarse por fuera, como si no se involucrara; en realidad, se siente “víctima” antes que intérprete.

En 1922 Ansell había publicado *Abaratar la vivienda* por el que obtuvo un Premio de la Institución Mitre. Un texto en el “registro de la acción” (pleno de convicciones, con verbos en infinitivo sosteniendo un programa) de las mismas características de su trabajo para la vivienda rural presentado en el *II Congreso Panamericano* realizado en Chile en 1923.³⁸ Algo sucede entre la escritura de uno y otro, porque desaparece la convicción en la dirección de la acción y porque también asume un panorama más completo y complejo de referencias. En realidad Ansell tiene conciencia de la diferencia entre un problema concreto para el que es posible pensar una solución y una disciplina que frente a variables técnicas, sociales y culturales debe redefinir sus problemas.

Del mismo modo que para Ansell la Arquitectura no es la respuesta a una “utilidad inmediata”; de la escritura de este texto no puede esperarse una utilidad inmediata (como una agenda de problemas o temas para 1924). En general, prevalece una visión perpleja (compleja), una lectura lúcida de quién sabe que no es posible sacar conclusiones taxativas. Las dudas en Ansell están en

³⁷ Recordemos que era presidente del Centro de Estudiantes de una de las tres escuelas de arquitectura que autorizaban a pensar el problema de esta profesión. No había ni hubo muchos que se animaran. Los arquitectos de la generación previa estaban ocupados con un importante caudal de obras; no tenían preocupaciones por cuestiones de renovación y delegaban ese compromiso en las generaciones más jóvenes.

³⁸ Sobre el IV Tema oficial: Casas baratas, urbanas y rurales en América. Reseña del segundo ... , pp. 245-251. Desde octubre de 1922 Ansell era miembro de la comisión especial Casa Propia (dentro de la SCA) junto a Eugenio Versan y Enrique Macchi.

proporción a sus interrogantes. Por otro lado debemos destacar la postura plural democrática, pacifista y conciliadora que demuestra tanto madurez como ese “espíritu amplio y sereno” con que los estudiantes –de Arquitectura e Ingeniería- reivindicaban en la evaluación de los conflictos sociales de la realidad argentina.³⁹ En este sentido, la posición del autor en las primeras páginas puede considerarse como unas disculpas hacia sus maestros y hacia las nociones que él estaría poniendo en cuestión.

“A lo largo del siglo XX, pero fundamentalmente en momentos percibidos públicamente como críticos, cierto tipo de figura social ha intervenido en la esfera pública desde fuera del ámbito de la academia, señalan Neiburg y Plotkin -a cuento del desarrollo de las ciencias sociales en la Argentina, revisando el papel de los intelectuales y expertos- y nos sirve cabalmente. El ensayo de interpretación de la realidad nacional ha constituido (y constituye aún hoy) en la Argentina y el resto de América latina un género con sus propios mecanismos de legitimación. Sus autores, basados en criterios no científicos (incluso rechazando la capacidad de la ciencia para dar cuenta de los verdaderos dilemas nacionales), han asociado eficazmente su capacidad de interpretación a la posesión de una capacidad intuitiva para “entender” una realidad que se les escapa a los especialistas y que, por lo tanto, se constituye precisamente en contra del saber académico (y también de los criterios de utilidad de “los “saberes de Estado””).⁴⁰

El valor de Carlos Ancell “como autor”, no solo se define por el campo de la acción; ni exclusivamente por el de la teoría; Ancell participa activamente de distintas maneras en campos distintos, y en el mundo profesional e intelectual. Podemos señalar el compromiso activo que el autor demostró en cada campo donde se desempeñó.⁴¹ Por ello este texto, en definitiva, no puede pensarse independiente de los procesos que el Estado reclama como necesidades propias de su desarrollo, modernización, expansión y burocratización. Y como tal, su importancia estriba en la participación del autor en varios campos, a partir de lo cual se ha ganado un lugar en el estudio de la renovación de las prácticas arquitectónicas, especialmente en este período de gran expansión de los mercados simbólicos; en este momento de ampliación popular en la política.

³⁹ en Los estudiantes universitarios frente a la Cuestión social en Revista de Arquitectura, sep-octubre de 1923. (citando a JB Justo: La teoría científica de la historia y la política argentina).

⁴⁰ Federico Neiburg y Mariano Plotkin: Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina. Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 21.

⁴¹ Podríamos decir que de trabajar en educación como profesor, se hizo experto en ella, dirigente y desde ese compromiso y lugar, se hizo figura de gobierno. Fue Ministro de gobierno; dirigente; cultivó distintos grupos (entre ellos Amigos de la Ciudad), su familia política (se casó con Constanza Bunge), las relaciones con el gobierno y con sectores de poder.

Desde una perspectiva teórico-metodológica, este libro plantea cuestiones para repensar. A partir del estado de los estudios sobre el período considerado en este trabajo, es posible enunciar un determinado contexto histórico al cual no se referencia necesariamente el texto. Esto demuestra que muchos datos pueden no decir nada, por lo menos para este protagonista histórico que no se ubica en relación a ellos. Por lo tanto, se perfila la necesidad de poner en relación otras opiniones respecto de las nociones aquí trabajadas –verdaderos tópicos del período- estilo, composición, originalidad, proyecto, entre otras. También sobre la “simplificación de las formas” que Ansell plantea como el problema estético de la arquitectura.

Ahora se hace necesario profundizar en las relaciones de Ansell –más allá de los datos biográficos-, poniendo en acción sus relaciones en Amigos de la Ciudad; su familia; sus actividades. Relaciones que permitan acceder al ámbito en el que se construyen “estas imágenes” sobre la renovación de la arquitectura, que superan –como dijimos en la introducción- la formulación exclusivamente personal. Saítta nos recuerda la ya clásica caracterización de Georg Lukács sobre la revisión y nueva sistematización que supone el ensayo.⁴² “De allí que el ensayista no cree nuevos sistemas de interpretación sino que ofrezca un ejercicio interpretativo de cuestiones que forman parte del “saber común” para enunciarlas de otro modo, ya sea para confirmarlas o para ironizar sobre ellas. Como ser verás, la eficacia de la intervención ensayística radica menos en los datos recopilados, o en la índole del saber expuesto, que en la forma en que ese saber es interpretado, organizado y sistematizado.”⁴³

⁴² [...] el ensayo habla siempre de algo que ya tiene forma, o a lo sumo, del algo que ya ha sido dicho; le es, pues, esencial el no sacar cosas nuevas de una nada vacía, sino sólo ordenar de modo nuevo cosas que ya en algún momento han sido vivas. Y como sólo las ordena de nuevo, como no forma nada nuevo de lo informe, está vinculado a esas cosas”. Georg Lukács: Teoría de la novela, México, Grijalbo, 1971, citado en Sylvia Saítta: Modos de pensar lo social. Ensayo y sociedad en la Argentina (1930-1965), op. cit.

⁴³ Sylvia Saítta: Modos de pensar lo social. Ensayo y sociedad en la Argentina (1930-1965), op. cit..