

VITRUVIA

REVISTA DEL IHA / FARO / UDELAR
AÑO 01 / NÚMERO 01 / OCTUBRE DE 2014

B

REVISTA DEL INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA
FACULTAD DE ARQUITECTURA - UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

REVISTA DEL INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA
FACULTAD DE ARQUITECTURA - UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

VITRUVIA

AÑO 1 - NÚMERO 1 - OCTUBRE DE 2014
MONTEVIDEO - URUGUAY

© IHA - FARQ - UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, 2014, Montevideo, Uruguay

ISSN: 2301-170X

Depósito Legal: 365.462

Comisión del Papel. Edición amparada al Decreto 218/96

CONSEJO EDITORIAL

Laura Alemán / Liliana Carmona / Martín Cobas /
Santiago Medero / Emilio Nisivoccia

COMITÉ EVALUADOR

Emilio Nisivoccia / William Rey / Mariella Russi

CORRECCIÓN

Rosanna Peveroni

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS

Graciela Spoturno

DISEÑO Y ARMADO

José de los Santos

Lucas Giono

Vitruvia está compuesta con tipografías uruguayas

Rambla © Martín Sommaruga y Quiroga © Fernando Díaz

Imágenes de portadillas:

dibujos de Román Fresnedo Siri (detalles). Archivo IHA

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

IMPRENTA

Mastergraf S.R.L.

Gral. Pagola 1823, CP. 11.800, Montevideo, Uruguay



UNIVERSIDAD
DE LA REPUBLICA
URUGUAY

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

Dr. Roberto Markarian

RECTOR

FACULTAD DE ARQUITECTURA

Dr. Arq. Gustavo Scheps

DECANO

CONSEJO

ORDEN DOCENTE

Juan Carlos Apolo, María Mercedes Medina,

Francesco Comerci, Salvador Schelotto,

Fernando Rischewski

ORDEN ESTUDIANTIL

María José Milans, Andrés Croza,

Sofía Iburguren

ORDEN EGRESADOS

Néstor Pereira, Diana Spatakis,

Alfredo Moreira

INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA (IHA)

COMISIÓN DIRECTIVA

Laura Alemán (Directora Ejecutiva),

Liliana Carmona, Emilio Nisivoccia,

Nicolás Pérez (Orden Estudiantil)

INTEGRANTES DEL IHA

PROFESORES TITULARES

Diego Capandeguy, Liliana Carmona,

Jorge Nudelman, William Rey, Mariella Russi

PROFESORES AGREGADOS

Laura Alemán, Yolanda Boronat, Mónica Farkas,

Gabriela Quintana, Andrés Mazzini,

Emilio Nisivoccia

PROFESORES ADJUNTOS

Walter Castelli, Laura Cesio, Martín Cobas,

Paula Durán, Mauricio García, Pedro Livni,

Mary Méndez, Edmundo Rodríguez Prati,

Alicia Torres

ASISTENTES

Ana Apud, Sabina Arigón, Carlos Baldoira,

Magela Bielli, Gonzalo Bustillo, Martín Fernández,

Paula Gatti, Leonardo Gómez, Christian Kutscher,

Elena Mazzini, Santiago Medero, Lina Sanmartín,

Mauricio Sterla

AYUDANTES

Mariana Alberti, Laura Alonso, Fabio Ayerra,

Virginia Cabrera, Pablo Canén, Trilce Clérico,

Ana Grasso, Cecilia Hernández, Miriam Hojman,

Álvaro Marques, Lucía Martinotti, Sofía Neira,

Magdalena Peña, Tatiana Rimbaud,

Marcelo Roux, Juan Salmentón, Jorge Sierra,

Magdalena Sprechmann, Rogelio Texeira,

Mariana Ures, Ángela Viglietti

COLABORADORES HONORARIOS

Elisa de Sierra, Magdalena Fernández,

Andrés Gobba, Valentina Moro, Carolina Tobler

CONTENIDOS

11

COMIENZO

Primeras historias reunidas

LAURA ALEMÁN

15



CAMINOS DE APRENDIZAJE

Ildefonso Aroztegui en los Estados Unidos de América

SANTIAGO MEDERO

31



STREET ART

Arquitectura como lienzo

LILIANA CARMONA

49



NOSTALGIA

JORGE NUDELMAN

67



MENDOZA

La argentina «Aldea Feliz» de Mauricio Cravotto

MARY MÉNDEZ

85



TAN FRÁGIL

Muerte y vida de lo incomprendido

LAURA ALEMÁN

105



MOMA BUILDS

La mirada del Museo de Arte Moderno de Nueva York hacia América Latina

PATRICIO DEL REAL

123

DOSSIER

TERRA IGNOTA

Chloethiel Woodard Smith y Uruguay

EMILIO NISIVOCIA

COMIENZO

Primeras historias reunidas

*«Limpiar los ojos
para que vean siempre
por primera vez
lo viejo,
aun en el espejo.»¹*

Se presenta aquí el primer número de Vitruvia. Se inaugura así un derrotero plural, una aventura colectiva: Vitruvia propone un espacio destinado a exponer de modo periódico la producción y el acervo del Instituto de Historia de la Arquitectura. La iniciativa retoma un impulso recurrente –y a menudo frustrado– que se ha concretado antes en los Fascículos de Información del IHA y en la revista Clío.²

Vitruvia instaaura un nuevo lugar, o mejor, restaura un espacio elidido. Crea un centro desde el cual decir o contar; ilumina lo que el Instituto ha construido. Deja un rastro de papel, un registro en negro y blanco, una huella muy precisa. Propaga el eco de una voz abierta, procura que reverbere su sonido.

Este espacio contiene dos cuerpos o niveles distintos: un tramo destinado al discurso de los investigadores y un dossier que recoge y exhibe documentación en crudo. De un lado, los problemas que dan cauce y brío a la investigación; del otro, el material puro y duro, apenas mediado por un breve preludio. Se anudan así hallazgos, dudas y obsesiones; se articulan dilemas, certezas e intuiciones: Vitruvia condensa un mundo provisorio, registra una trama inacabada, revela parte de un nervioso tejido.

Pero esta urdimbre integra variadas materias: no hay aquí unidad temática prevista. Incluye también decires diversos, modos distintos de coser palabras y desatar nudos: los textos no eluden la distancia que media entre las voces reunidas. Se asocian así relato y problema, historia y teoría. Se aúnan información y retórica, el

1. Salvador Puig, «Limpieza», en *En un lugar o en otro* (Montevideo: Cal y Canto, 2003), p. 74.

2. Los Fascículos de Información del IHA se publican entre 1962 y 1976 y alcanzan un total de doce ediciones. Clío (*Cuadernos del Instituto de Historia de la Arquitectura*) tiene su primer número en julio de 1991 y no vuelve a editarse.

documento preciso y la crítica inquieta, la elocuencia del dato y la audacia del argumento: el resultado ronda la kantiana distinción entre conocer y pensar.

Sobre este fondo mediado por el espacio y el tiempo se recorta el dibujo de la cultura, sus determinaciones impuras. Se describen viajes reales e ideales, paraísos planeados y perdidos, nostalgias del pasado y del futuro. Y el lugar adquiere la fuerza terca de un imán que atrae y arrastra sin medida: el exiliado sueña con antiguas anclas, Cravotto vislumbra su arcadia bifronte, Aroztegui visita una tierra prometida.

Pero no todo es relación de hechos, no todo es pulso narrativo. Hay aquí un grito urgente y agudo, aunque quizá adormecido: el de una arquitectura olvidada u omitida, que se muestra débil ante el mandato del gusto y de la economía. Y hay también un examen de la mirada imperial, la que define un modo de pensar el sur desde el norte dominante y altivo.

En esta trama conviven croquis detallados y felices utopías: añan de precisión retiniana, turbio aliento de la ideología. Búsqueda, pérdida, envoltura: de nuevo, el fulgor fulminante del topos intuido. Pero incide también el palmario efecto de un saber que no se sabe, de un mirar arraigado, anestesiado, casi diluido: las fachadas pintadas, vestidas de «alegría»; la modernidad maltratada, ignorada, desoída. La construcción visual del poder —¿microfísica?—, más o menos cercana y expandida. Y en los márgenes, detrás o debajo, el eterno clamor de lo perdido.

Todo esto se combina en una fértil polifonía. Se integra en un orden transitorio que será desmentido por la lectura. A ello se suma una mirada remota o escindida: la de ese Uruguay que asoma y sonrío en el final, bajo otras luces y a través del velo que impone la lejanía. Un velo que afirma la imposibilidad de inventarse unos ojos nuevos, cerca o lejos.

LAURA ALEMÁN

Directora Ejecutiva

Instituto de Historia de la Arquitectura



artículos



CAMINOS DE APRENDIZAJE

Ildefonso Aroztegui en los Estados Unidos de América

SANTIAGO MEDERO

En setiembre de 1943, luego de más de un año de espera, Ildefonso Aroztegui, arquitecto vencedor del Gran Premio de 1941, obtuvo su ansiada beca para estudiar en los Estados Unidos de América. En el momento de recibir la noticia se encontraba en México, donde residió tres meses luego de haber visitado, fugazmente, otros destinos de América. Aroztegui se trasladó entonces a la que fue su casa hasta mediados de 1945: el campus de la Universidad de Illinois, localizado en Urbana, pequeña ciudad al sur de Chicago. Durante su estancia, Aroztegui tomó clases de proyecto y de historia de la arquitectura en Estados Unidos, y obtuvo finalmente el título de *Master of Science*. Además, participó en varios concursos universitarios de nivel nacional (en los que cosechó éxitos rotundos), trabajó en un estudio de arquitectos e ingenieros y realizó una serie de viajes por el interior del país.

Desde su creación, el Gran Premio en Uruguay, al igual que su modelo *beaux arts*, tuvo como motivo un viaje al extranjero, cuya finalidad era la formación y la creación de material académico de interés local por parte del joven arquitecto vencedor del concurso. El destino estaba virtualmente prefijado: Europa. Sin embargo, ya en la edición de 1939 se propuso el viaje por «las Américas», y años después, Aroztegui manifestó la misma aspiración, aunque desde un principio estaba clara su voluntad de obtener una beca de estudio específicamente en Estados Unidos.

El viaje comenzó a mediados de 1943 en una gira de breves visitas a las ciudades de Santiago, Lima, Quito, Panamá y Ciudad

de Guatemala. En una nota enviada al decano de la Facultad de Arquitectura, Aroztegui se refería a Guatemala en estos términos:

Este país no tiene valores arquitectónicos pues en un terremoto fue destruida su antigua capital que todavía muestra vestigios de la obra religiosa. Su aspecto más atrayente es la primitiva vida desarrollada por auténticos indios, que son el alma de la producción de ese país. La nueva capital encanta por su limpieza y por su orden. Desde esta ciudad hicimos el viaje en bus hasta la frontera de México cruzando por maravillosas regiones, selvas tropicales y enormes ingenios de azúcar y café. Desde Tapachula volamos de nuevo hasta la capital de México (México DF).¹

Desde un principio, Aroztegui evidenció un interés casi excluyente por los «valores arquitectónicos», aunque en esta ocasión no se priva de comentar las «maravillosas regiones» que atravesó. Exhibió asimismo una concepción del mundo cultural sustentada en «grandes civilizaciones» (del pasado y el presente) y en los valores de «evolución», «desarrollo» y «autenticidad», evidentes en otros escritos del arquitecto. Guatemala ya no tenía prácticamente arquitectura que reflejara el mundo cultural de su antigua civilización, pero aún retenía la autenticidad de su primitivo modo de vida. De igual manera, el arquitecto elogiaba los pueblos de «sabor colonial» de México, pero criticaba las casas de los nuevos barrios residenciales de su ciudad capital, «inspiradas en la obra colonial, pero que por imposición de sus propietarios, gentes sin cultura pero con dinero a consecuencia de oportunismo en la revolución, [carecían] de un verdadero sentido de composición y eclecticismo en la selección de los detalles».²

Estados Unidos era también entendido como una «civilización», en ese caso pujante, moderna, y cuyo modesto pasado dejaba de serlo precisamente por esto. En todo caso, pertenecía y era un máximo exponente de la «civilización mundial» transformada por la industria y su revolución en todos los órdenes de la vida. El máximo producto arquitectónico de la cultura estadounidense moderna era, en este sentido, el rascacielos, según Aroztegui, «lo más original que ha producido la arquitectura desde las catedrales góticas».³

1. Ildefonso Aroztegui, Nota al Decano de la Facultad de Arquitectura, con fecha 23 de noviembre de 1943. CDI-IHA. Carpeta 13, sección «g», Gran Premio de 1941.

2. *Ibíd.*

3. Ildefonso Aroztegui, «El rascacielos americano y su evolución estética» (conferencia, 1945). Copia en CDI-IHA, Carpeta 2017 folios 72 al 76. Un pensamiento muy similar había sido formulado en 1912 en el *Berliner Morgenpost* por el industrial alemán Walter Rathenau (director de la AEG), lo que da cuenta de la difusión temporal y geográfica de la idea.

El viaje entre México DF y Urbana se realizó en autobús, visitando entonces las ciudades de San Antonio, Austin, Waco, Dallas, Tulsa, Saint Louis (estados de Texas, Oklahoma y Missouri). Este trayecto de más de tres mil kilómetros fue un anticipo de sus posteriores viajes por el interior del país. Durante alguno de estos, llevó una libreta de croquis en la cual registró las arquitecturas que le interesaban. La libreta es más compleja pues también posee apuntes de clase, esquemas constructivos o de disposiciones en planta e incluso un mapa con el trayecto de los viajes realizados. Como complemento de la información de la libreta, la transcripción de una conferencia brindada poco tiempo después del regreso del viaje y las notas que Aroztegui envió al Consejo de la Facultad de Arquitectura nos muestran un panorama general de los intereses del arquitecto durante su estadía en Estados Unidos.

La libreta

De tapa y contratapa negras, anillos metálicos para encuadrar y folios de 24 x 15 centímetros, opacos y de color amarillento, la libreta fue comprada en Estados Unidos y acompañó a Aroztegui durante 1943-1944. Aunque se conservó desordenada, se pudo reconstruir cronológicamente el orden de los folios, pues muchos de ellos estaban fechados. El tamaño de la libreta permitió al arquitecto sacar apuntes con comodidad además de ser fácilmente transportable a los efectos de realizar dibujos de los edificios. Asimismo, los croquis se adaptaron naturalmente a estas dimensiones, pues una de sus características es el tamaño relativamente reducido a los efectos de la rápida ejecución y de ser comprendidos con un simple «golpe de vista».⁴

Dentro de la libreta y en términos generales se pueden distinguir:

- Apuntes del curso de historia de la arquitectura de Estados Unidos. Sólo uno de los folios está fechado y corresponde a la primera lección, tomada el 19 de octubre de 1943. Es probable que el resto de los apuntes correspondieran a clases tomadas durante ese año.

4. José María de Lapuerta, *El croquis, proyecto y arquitectura (scintilla divinitatis)* (Madrid: Celeste, 1997), 55.

- Cuarenta croquis, aproximadamente, correspondientes a un viaje realizado por Illinois y Wisconsin entre el 21 de junio y el 30 de junio de 1944.
- Nueve croquis del viaje hacia y desde Los Ángeles, efectuado entre julio y setiembre de 1944.
- Apuntes propios, estudios en planta y alzado de un edificio (no se ha podido determinar si es un proyecto propio o un edificio existente) y un mapa con las rutas transitadas en los viajes por Estados Unidos.

En el mapa realizado por Aroztegui con las rutas de viaje –tradición que se remonta al menos al siglo XVIII⁵– se puede observar, además de los recorridos señalados (México DF-Urbana; Illinois y Wisconsin; Urbana-Los Ángeles-Urbana), el viaje hacia la costa Este con destino en Nueva York. Todos ellos conformaron circuitos, de modo que Aroztegui no emprendía el retorno por el mismo camino. Este hecho significó el conocimiento directo de numerosos estados y ciudades. Por mencionar sólo los primeros: Texas, Oklahoma, Missouri e Illinois (viaje de entrada), Wisconsin (viaje de junio de 1944), Iowa, Nebraska, Colorado, Utah, Nevada, California, Arizona y New Mexico, repitiendo Oklahoma y Missouri (viaje al Oeste), Indiana, Ohio, Pennsylvania, Nueva York, Connecticut, New Jersey, Delaware, Maryland, Virginia y West Virginia (viaje al Este).

5. Como señala Giuliana Bruno en referencia a la tradición romántica de los viajes: «Rather than a prescriptive enterprises, this mapping was a descriptive tool: drawings mapped travel space; the map was a visual rendering of a practiced itinerary», en *Atlas of emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film* (Nueva York: Verso, 2002), 187.

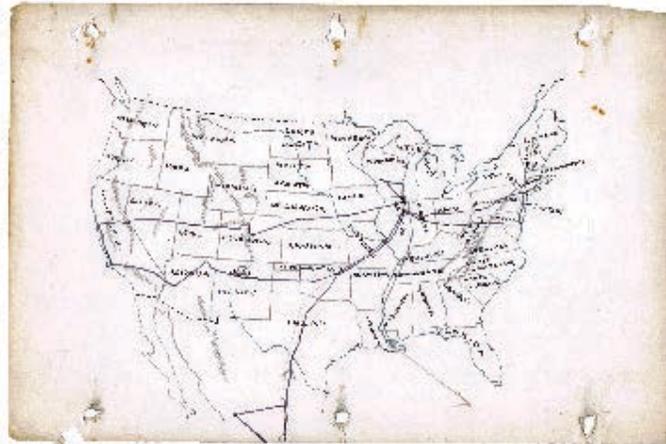


FIGURA 1. EL MAPA CON LAS RUTAS TRANSITADAS POR ILDEFONSO AROZTEGUI.

El viaje por Illinois-Wisconsin tuvo por motivo aparente conocer la obra de Frank Lloyd Wright y otros exponentes del «estilo de la pradera». La mayoría de los croquis son perspectivas acabadas de edificios más o menos reconocidos. El viaje al Oeste fue financiado por una beca del Departamento de Estado, lo que muestra la alta estima que Aroztegui se ganó rápidamente a partir de su triunfo en los concursos interuniversitarios. Allí estuvo dedicado a estudiar la arquitectura contemporánea y el estilo «californiano», así como los sistemas educativos de las escuelas de arquitectura del Oeste. También en este caso, el registro incluye perspectivas de edificios concretos. No se conservan dibujos de su viaje a Nueva York, aunque sí comentarios en sus conferencias.

Según José María de Lapuerta, «una característica constante de los dibujos de viaje de arquitecto [es] no dibujar, no “fijar” sino aquello relacionado con las propias inquietudes arquitectónicas».⁶ Tal aseveración puede comprobarse en el caso de Aroztegui, cuyos intereses nunca se alejaban de la disciplina. Así lo demuestra la información que nos brindan las fuentes. Ciertamente, tanto las notas al Consejo como las conferencias estaban destinadas a un público especializado, pero llama la atención que la libreta no incluya observaciones o dibujos relativos a otras posibles inclinaciones o atractivos, como el paisaje natural y humano del extenso país. Aroztegui registra únicamente edificios individuales considerados sin su contexto físico inmediato. Si el fin de los bocetos de viaje es adueñarse de lo que se ve,⁷ está claro que el objetivo de Aroztegui era representar arquitecturas para apoderarse de sus formas y texturas.

A pesar de la importancia que el arquitecto daba a los edificios modernos, y de su rechazo al historicismo decimonónico (actitud corriente en su época), los edificios que plasmó en sus croquis responden a diversas tendencias arquitectónicas. También llaman la atención algunas ausencias. Por ejemplo, no hay dibujos de rascacielos; sí de algunos edificios en altura, pero que en 1944 no podían considerarse equivalentes del Empire State o el Chrysler Building. Ciertamente, Chicago no contaba con ejemplares del tamaño de los edificios citados y los croquis de Nueva York, si existieron, se han perdido. Sin embargo, no existen tampoco registros de edificios de la *Second City* como el Tribune Tower, el edificio Palmolive o el de la Bolsa de Valores, todos ellos con más de 150 metros de altura. Tampoco hay registros de la

6. José María de Lapuerta, *Op. cit.*, 55.

7. *Ibid.*, 54.

obra de Mies van der Rohe, y esto no ocurre sólo en sus croquis sino en los informes y en las conferencias. Esto resulta hoy llamativo, pero debe considerarse la exigua cantidad de obras construidas por Mies en Estados Unidos durante sus primeros años de estadía y, en estrecha relación, la ausencia de un relato histórico que en aquel momento adjudicara al arquitecto alemán el rol de maestro indiscutido de la arquitectura moderna.⁸

Los primeros croquis están fechados el 21 de junio de 1944 y corresponden a su gira por Illinois y Wisconsin. Se trata de una iglesia presbiteriana en Chicago y del Patten Gymnasium de la North Western University en la ciudad de Evanston. Ambos demuestran que, o bien los intereses de Aroztegui son más amplios que el simple registro de arquitectura moderna, o bien el concepto de «modernidad» en la disciplina es más amplio en su caso que lo establecido por las reglas del *International Style*.

Se observan en estas perspectivas algunas características de los dibujos de Aroztegui. En primer lugar, el centro es el edificio: no hay representaciones topográficas ni de ciudades, Aroztegui no necesita de la visión «abarcadora» de los «conquistadores» o los

8. Según Juan Pablo Bonta, Mies como «maestro» de la arquitectura moderna es un producto historiográfico de los años cincuenta. Juan Pablo Bonta, *Sistemas de significación en arquitectura. Un estudio de la arquitectura y su interpretación* (Barcelona: Gustavo Gili, 1977).



FIGURA 2. CROQUIS DE LA IGLESIA PRESBITERIANA DE CHICAGO, FECHADO EL 21 DE JUNIO DE 1944.



FIGURA 3. CROQUIS DEL PATTEN GYMNASIUM DE LA NORTH WESTERN UNIVERSITY EN EVANSTON, FECHADO EL 21 DE JUNIO DE 1944.

pioneros, se encuentra en un terreno suficientemente conocido y, de hecho, los mapas que utiliza son calcos de planos estandarizados.⁹ En estos casos, se trata de dos obras «historicistas» (la primera de ellas claramente neogótica), representadas con un dibujo lineal realizado con lápiz de grafito. Puede observarse la seguridad del trazo, que evita la repetición de líneas, así como la velocidad de ejecución, evidente en el relleno de texturas y en la ausencia de detalles que distraigan el interés exclusivo por la obra. La elección del punto de vista, en escorzo, también es característica. El observador está siempre situado a la misma altura que el basamento de la obra, o incluso más abajo cuando el terreno lo permite y así ocurre también en los croquis de sus propias obras, anteriores o posteriores al viaje.

La imagen que aparece en la página siguiente (F. 4) corresponde a un proyecto de 1938, previo al viaje y realizado cuando aún era estudiante, mientras que la imagen que le sigue, abajo (F. 5), es una perspectiva de la sucursal 19 de Junio del Banco República (proyecto de 1957),¹⁰ su *magnum opus*. Desde ya, el uso de perspectivas es algo habitual en la disciplina; pero es claro que Aroztegui otorgaba importancia a estas «vistas»; las perspectivas que se conservan de su estudio evidencian un alto grado de elaboración y probablemente oficiaran como garantía de las proporciones del edificio.

9. En el libro *Ver, dominar, conocer. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Marta Penhos afirma: «El punto de vista alto resulta un elemento clave de estas descripciones [del Chaco, durante el siglo XVIII por parte de los españoles]. Recurso fundamental en las representaciones topográficas y en las vistas de ciudades, por lo menos desde el siglo XVI, hace posible una visión abarcadora y a la vez detallada del territorio, por medio de su traslación a un plano que se despliega a partir de un horizonte muy alto». Marta Penhos, *Ver, dominar, conocer. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2005), 47. Este tema es también tratado por Svetlana Alpers en el texto *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*.

10. En su origen, tal como figura en la perspectiva, el proyecto estaba destinado a la Caja Nacional de Ahorros y Descuentos del Banco República. En 1963 el edificio cambia el programa a sucursal bancaria y pasa a denominarse 19 de Junio.

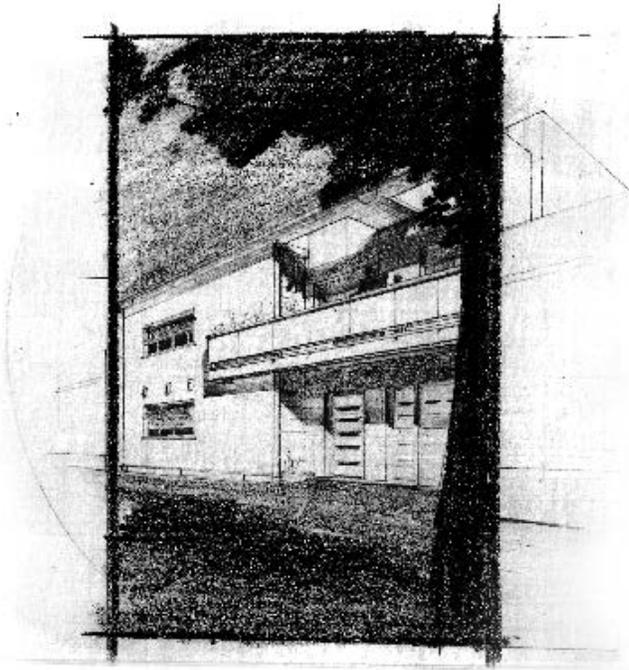


FIGURA 4. CROQUIS QUE REPRESENTA LA CASA PARA HÉCTOR FERRARI, PROYECTADA EN 1938.

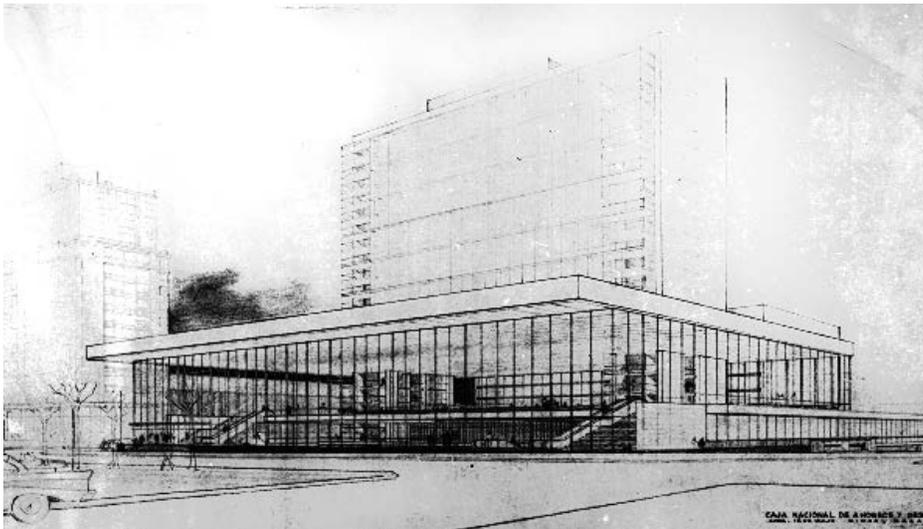


FIGURA 5. PERSPECTIVA DE LA SUCURSAL 19 DE JUNIO DEL BANCO REPÚBLICA, PROYECTADA EN 1957.

Es también factible que estos dibujos tuvieran un rol importante en los primeros croquis de creación. Para Lapuerta «[l]as perspectivas rápidas e intuitivas, empleadas al principio de la fase de croquis, podrían corresponder a proyectos volumétricamente expresionistas, y sobre todo a valorar los aspectos visuales y perceptivos del edificio».¹¹ Tal valoración perceptiva (no sólo visual) se confirma en comentarios de Aroztegui como el que sigue:

La obra moderna [en ciudad de México] está tomando gran incremento para el edificio colectivo y es interesante anotar el uso acertado de los materiales nobles, mármoles y piedras, que proporcionan notables ejemplos de colorido y decoración. Este aspecto, el de la aplicación del color en el exterior de los edificios, es una de las cosas que más me ha llamado la atención allí y acá en E. U. y que me hace pensar cuán tímidos somos nosotros en ese sentido. Y más me ha interesado, Sr. Rocco porque como habíamos hablado antes de mi partida, soy de la idea de que nuestra facultad carece de un plan adecuado de [composición] decorativa práctica, donde se enseñe a pensar en el material y su color más que en la calidad de la caja de pasteles o acuarelas. Lo sé por experiencia personal que salimos de arquitectos con excelentes condiciones pictóricas, pero que en el ejercicio de la profesión no tenemos otro camino exitoso que el de imitar la pálida decoración de nuestra arquitectura dominante.

Aquí en los Estados Unidos, la enseñanza de decorativa está íntimamente ligada a la de proyectos y es así que las presentaciones de los trabajos muestran el colorido de las fachadas en íntima relación con los materiales que la forman. Claro está que mucho se debe a que aquí se usa muy poco o nada el revoque y por tanto la piedra, la madera, el vidrio y los materiales sintéticos constituyen, por sí solos, elementos de colorido.¹²

La importancia asignada a los valores expresivos a través de los materiales queda explícita en numerosos croquis de la libreta, donde Aroztegui anotaba los colores y materiales de las obras que dibujaba. En la figura 6 podemos ver un aspecto del edificio de oficinas Johnson Wax en Racine, proyectado por Frank Lloyd Wright, donde Aroztegui realizó pequeños esquemas en torno del dibujo central aclarando aspectos de su materialidad.

11. José María de Lapuerta, *Op. cit.*, 38.

12. Ildefonso Aroztegui, Nota al Decano de la Facultad de Arquitectura, con fecha 23 de noviembre de 1943. CDI-IHA. Carpeta 13, sección «g», Gran Premio de 1941.

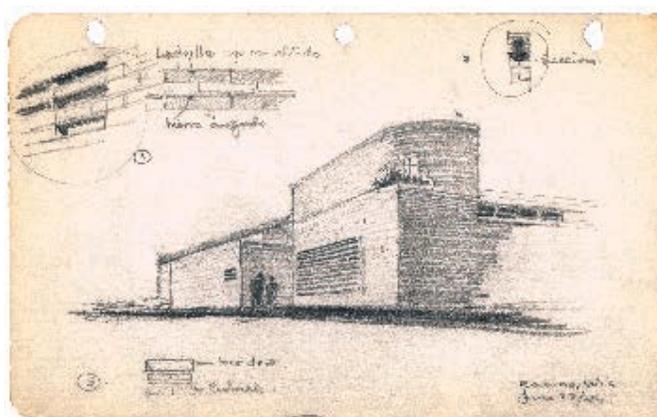


FIGURA 6. CROQUIS DEL EDIFICIO DE OFICINAS JOHNSON WAX EN RACINE (PROYECTO DEL ARQUITECTO FRANK LLOYD WRIGHT), REALIZADO EL 22 DE JUNIO DE 1944.

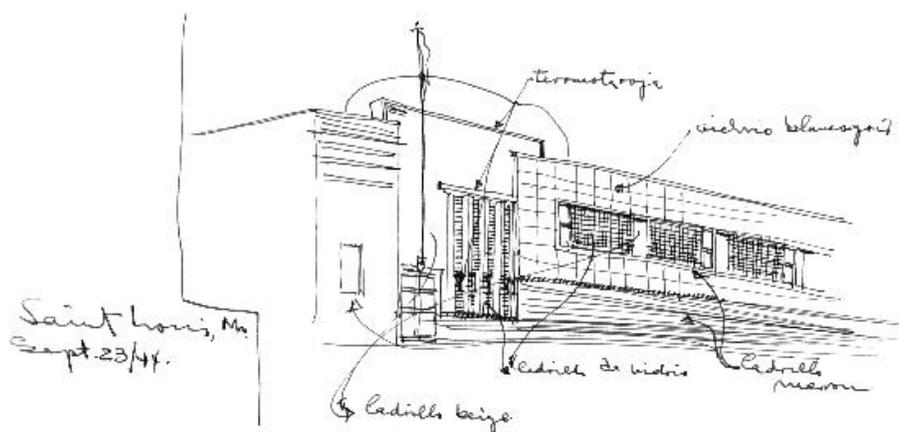


FIGURA 7. CROQUIS DE UN EDIFICIO EN SAINT LOUIS, REALIZADO EL 23 DE SEPTIEMBRE DE 1944.

En la figura 7 un edificio sin identificar en la ciudad de Saint Louis, que corresponde al regreso de su viaje al Oeste, el arquitecto utilizó el recurso de las flechas para indicar –casi obsesivamente– los materiales del edificio. En otros casos, como en la tercera imagen (F. 8) (una vivienda reformada por Wright en Oak Park, Chicago), el uso del lápiz de color le permite dar una idea más o menos clara sin necesidad de recurrir a anotaciones.



FIGURA 8. CROQUIS DE LA VIVIENDA BEACHY EN OAK PARK (REFORMADA POR FRANK LLOYD WRIGHT), REALIZADO EL 22 DE JUNIO DE 1944.



FIGURA 9. FOTOGRAFÍA DE LA VIVIENDA TERRA MUJICA, PROYECTADA EN 1949-1950.

La inquietud por la expresión de los materiales y el color se trasladó a Uruguay a su regreso. Las viviendas de revoque grisáceo realizadas previamente al viaje mudaron entonces su expresión. En obras como la casa Terra Mujica (F. 9), de clara inspiración wrightiana, los materiales cerámicos y la piedra prevalecen sobre el revoque, mientras que en el caso de la sucursal 19 de Junio (F. 10) o en el Club San José el revoque casi desaparece para dar su lugar al granito, el mármol, el monolítico, el metal y el vidrio.

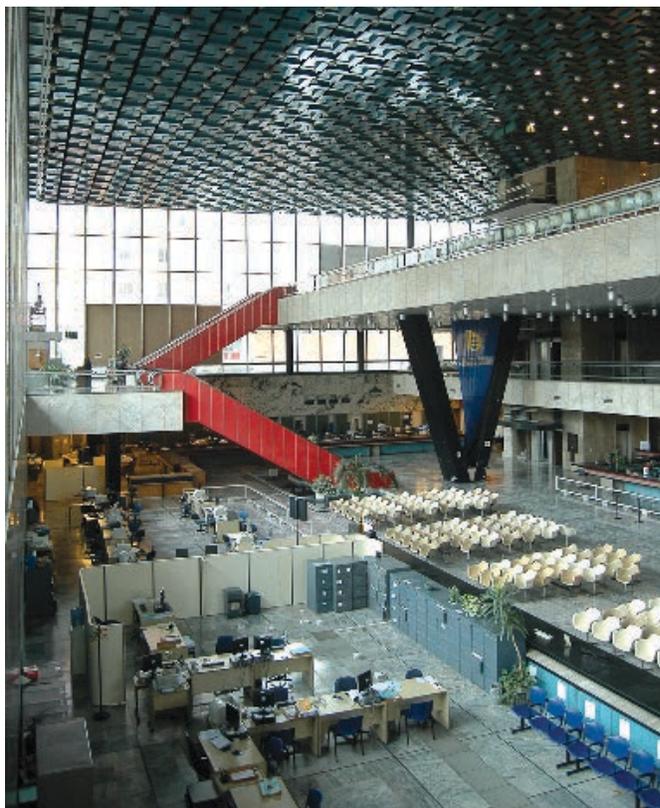


FIGURA 10. FOTOGRAFÍA DEL HALL DE LA SUCURSAL 19 DE JUNIO DEL BANCO REPÚBLICA, PROYECTADA EN 1957 (EL HALL FUE INAUGURADO EN 1976).

Si se observan los croquis de viaje a la luz de su obra madura, se aprecia la claridad del objetivo que tuvo Aroztegui durante su viaje: aprender arquitectura. «Fijar» aquello que le interesaba de la manera más clara posible. Hay que tener en cuenta que la ausencia de un registro fotográfico no se debe, al parecer, a una pérdida del archivo sino a la imposibilidad de hacerse con el material necesario. Tal como afirma en su carta de noviembre de 1943:

[l]as condiciones de vida actuales [en Estados Unidos], a pesar de las circunstancias, no son tan onerosas como se cree en general y el racionamiento de artículos de primera necesidad es estricto

pero permite una alimentación racionalizada y suficiente. Donde es realmente imposible es en cuanto a la adquisición de todo aquello que tenga relación con la producción. Entre ello, lamentablemente, el material fotográfico, que tanto lo necesito.¹³

Ante esta ausencia, los croquis asumieron un papel sustancial en el aprendizaje y la «fijación» de las arquitecturas visitadas. Esto no significa que valoremos sus bocetos como si fueran fotos, pues se diferencian en muchos aspectos. Como dice el arquitecto Jorge Sainz, «el dibujo es más selectivo [respecto a la fotografía] y puede establecer una jerarquía de valores entre los diversos aspectos de la realidad».¹⁴ Por otra parte, podemos diferenciar estos croquis del tipo de dibujo exclusivamente artístico en el sentido de que su finalidad era claramente arquitectónica.¹⁵

Los Ángeles, ciudad del futuro

Solamente un croquis, de las decenas con que cuenta la libreta, corresponde a la ciudad de Los Ángeles: este representa un conjunto de viviendas proyectado por Richard Neutra. Sin embargo, a través del manuscrito de una de sus conferencias, se sabe que la impresión que esta ciudad causó en Aroztegui fue profunda. A diferencia de sus croquis, centrados en objetos arquitectónicos, la conferencia revela una sensibilidad hacia el paisaje urbano y las transformaciones de la «era moderna», en particular el impacto del automóvil. No obstante, esto no implica un alejamiento de los temas disciplinares, en tanto el urbanismo era un problema claramente monopolizado por la disciplina arquitectónica en ese entonces.

Su descripción de Los Ángeles es amplia y señala el dinamismo de la gran ciudad:

Los Ángeles, que es la ciudad más extendida del mundo, está empezando a erigir sus rascacielos a lo largo de sus extensos bulevares y avenidas, concebidos cada uno de ellos como suficientes en sí mismos, en lo que respecta a funciones de sus habitantes o a espacios para estacionamiento.¹⁶

Aroztegui señala aquí dos aspectos prácticamente inéditos en las ciudades europeas y aun estadounidenses: la concreción

13. *Ibíd.*

14. Jorge Sainz, *El dibujo de arquitectura. Teoría e historia de un lenguaje gráfico* (Madrid: Reverté, 2005), 38.

15. *Ibíd.*, 46.

16. Ildelfonso Aroztegui, «El rascacielos americano y su evolución estética» (conferencia, 1945). Copia en CDI-IHA, Carpeta 2017 folios 72 al 76.

de una ciudad para el automóvil (casi dos millones de automóviles en una ciudad de tres millones y medio de habitantes, señala Aroztegui) y la aparición de una arquitectura «autónoma» con respecto a la ciudad. Esto le lleva a señalar Los Ángeles como «la más moderna, en todo sentido, de aquel país [Estados Unidos]». Estas características, que llevan a la alta significación de las autopistas y a la ausencia de un «tejido» arquitectónico coherente y estable, han sido señaladas posteriormente, e incluso han generado cierta fascinación por la ciudad, como sucedió en el caso del crítico e historiador de la arquitectura Reyner Banham.

Aun hoy, Los Ángeles conserva esta matriz en su organización urbana. Véase como ejemplo de lo antedicho el comentario realizado por el arquitecto Rafael Moneo en un texto reciente:

Los Ángeles es, ante todo, la expresión de la movilidad y la celebración más entusiasta de los derechos y las libertades del individuo. El automóvil hace posible tal movilidad y se convierte en último reducto de la persona en cuanto individuo [...]. La ciudad refleja esta omnipresencia preponderante del automóvil. El resultado es una imagen en que las autopistas dominan una topografía escondida bajo el manto de infinitas casas unifamiliares [...].¹⁷

A diferencia de Moneo, la mirada de Aroztegui se detuvo en los rascacielos en lugar de las viviendas unifamiliares. La ubicación dispersa de estos grandes edificios, a su vez, presentaba un aspecto bien distinto del de Nueva York, ciudad a la que Aroztegui le adjudica problemas de congestión vehicular derivados de la concentración de rascacielos (aunque apuntaba a una resolución en proyectos como el Rockefeller Center).

Señala Moneo de Los Ángeles: «la importancia de lo efímero [...] la conciencia de la condición perecedera y volátil de todo lo que nos rodea [...] esta condición efímera del medio incluye a la arquitectura».¹⁸ De alguna manera, Aroztegui fue consciente de este fenómeno; en su charla también comentaba:

[...] cuando se iniciaba el planeamiento del nuevo Correo Central de la ciudad [...] se erigió un edificio provisorio en un predio de propiedad privada [...] Una vez que se habilitó el magnífico Post Office de hoy, el propietario, en vez de hacer lo que todos supon-

17. Rafael Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos* (Barcelona: Actar, 2004), 254.

18. *Ibíd.*, 255.

driamos, demolió su construcción de cinco pisos porque estudió financieramente la conveniencia de alquilar su terreno para estacionamiento de coches en lugar de alquilar el edificio.¹⁹

Epílogo: modernidad e identidad

De los conceptos vertidos en su exposición, así como en sus croquis, se puede afirmar que no hay en Aroztegui una búsqueda del «origen». En el manuscrito de su charla censura explícitamente el eclecticismo (aunque, como se ha visto, durante el viaje no se había privado de representar edificios eclécticos), catalogado como arte decadente. Afirmaba entonces:

[...] esto que acabo de mencionar ha de tener [...] gran actualidad en nuestro país, porque efectivamente constatamos hoy una marcada tendencia a mirar el pasado, a hacer una arquitectura de «estilo» importado. [...] Es realmente paradójico que un país como el nuestro, sin acervo arquitectónico de valía, no se dé enteramente a la búsqueda de un estilo genuino, distintivo de nuestra grandeza cultural y artística. Podría, en cierto modo, justificarse ese fenómeno si ocurriese en México, o Brasil, o Cuba, que poseen tesoros de arquitecturas del pasado. Sin embargo, mientras nosotros miramos hacia un pasado ajeno, estos países junto a Estados Unidos y a la mayoría de los pueblos de América, se encaminan triunfal y decididamente hacia la creación de una arquitectura autóctona, nueva, genuina de la civilización del mundo nuevo.

¿Dónde se ha de buscar en Uruguay lo auténtico? Evidentemente, para Aroztegui, en su presente. Pero ¿en qué aspectos? A diferencia de, por ejemplo, el movimiento antropofágico brasileño o de arquitectos como Lúcio Costa, la idea de lo «autéctono» señalada por Aroztegui no parece tener relación con el concepto de «identidad» local o de recuperación en ningún sentido. No hay una «vuelta a casa en el modernismo». El problema de «lo regional» va a aparecer en Uruguay posteriormente, en los años 60, de la mano del ladrillo visto; la óptica de Aroztegui, como la de muchos en su época, presenta la idea de un país sin raíces ar-

19. Ildelfonso Aroztegui, «El rascacielos americano y su evolución estética» (conferencia, 1945). Copia en CDI-IHA, Carpeta 2017 folios 72 al 76.

quitectónicas propias, y que por tanto debía mirar hacia adelante. El viaje a Estados Unidos, a diferencia de la impresión que podría haber causado Europa, reafirmó a Aroztegui en su concepto de modernidad cosmopolita y de la arquitectura como expresión genuina de una cultura en un tiempo y un espacio concretos.

Fuente de las imágenes

1 a 8. *Propiedad familia Aroztegui.*

9 y 10. *Foto: Alberto Marcovecchio. Archivo SMA (FARQ, UdelaR).*

STREET ART

Arquitectura como lienzo

LILIANA CARMONA

Arquitectura y artes visuales

Las relaciones entre arquitectura y artes visuales recorren profusamente la historia de estos campos de actividad humana, con episodios germinales como las pinturas de la cueva de Altamira y obras ejemplares en la intencionalidad de integración como los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina (1508-1512), la remodelación de la Casa Batlló (1904-1906) por Antoni Gaudí, o los murales de Juan O’Gorman en las fachadas de la Biblioteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (1950-1956). Si bien en ellas la arquitectura proporcionó el soporte a la obra de arte, ambas se potenciaron en la relación generando una unidad comunicante.

La evolución conceptual y práctica de las artes visuales dio lugar en las últimas décadas del siglo XX a la emergencia del *street art*, como fenómeno que impacta la fisonomía de las ciudades, incluso en Uruguay como caso de estudio. Su irrupción en el espacio público y la adopción del principio de autonomía hicieron de la arquitectura un mero soporte, ignorando sus cualidades propias como producto técnico y artístico de cultura.

Curiosamente, el diccionario de la Real Academia Española reconoce entre las acepciones de «lienzo» no sólo la «tela preparada para pintar sobre ella» sino también la «fachada de un edificio o pared que se extiende de un lado a otro», como si la arquitectura estuviera predestinada a ser apropiada por la pintura como lienzo.¹

1. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22ª ed. (2001 [citado el 8 de junio 2013]): disponible en <http://lema.rae.es/drae/>

La diseminación de estas prácticas, desarrolladas tanto por artistas callejeros como por instituciones universitarias, realizadas espontáneamente o planificadas, pone en jaque a la arquitectura y adquiere visibilidad en la última década como tema de debate en la esfera pública. La polémica atraviesa aspectos tan diversos como la democratización del arte, la artísticidad, la significación y el valor patrimonial.

Exploraciones cromáticas desde la arquitectura

Como señalaron Ántola y Ponte en el artículo «Montevideo no siempre fue una ciudad gris»,² diversos relatos de viajeros y documentos gráficos testimonian la intensa policromía de las fachadas hacia la segunda mitad del siglo XIX. A esta fisonomía producto del gusto local se opuso una serie de ordenanzas municipales dictadas entre 1911 y 1913, que establecieron la obligación de revocar los frentes exceptuando los materiales dispuestos para ser vistos y limitaron la pintura al blanqueo o la imitación de materiales de construcción.

Era el Montevideo del Concurso de las Avenidas y de otras tantas transformaciones promovidas por José Batlle y Ordóñez, quien retornaba de Europa cargado de imágenes e ideas a desarrollar en la capital. A semejar el aspecto de Montevideo al de París implicaba sacrificar la policromía edilicia, interpretada como rasgo de provincianismo. En tanto las ordenanzas otorgaron un año de plazo, el velo gris cubrió la ciudad sin permitir acostumbrar la mirada. Contra este cambio en la identidad urbana se revelaron diversas personalidades de la cultura, como el arquitecto Román Berro y el polifacético Pedro Figari.

La evolución de las técnicas constructivas y de las ideas en arquitectura contribuyó a reformular la ciudad en clave monocromática. En el entorno del 900 se pasó del revoque de *tierra romana* al de pórtland y mármol molido, sugerentemente denominado *símil piedra París*. En los años 30, con las primeras expresiones locales de arquitectura moderna, se impuso el revoque liso y con mica, llamado *revoque imitación*, que pese a evocar la piedra arenisca adquirió dignidad propia. La arquitectura moderna, al postular la verdad en el uso de los materiales, terminó por

2. Susana Ántola y Cecilia Ponte, «Montevideo no siempre fue una ciudad gris», *Arquitectura*, N° 263 (noviembre de 1993), 43-44.



FIGURA 1. DESTAQUE CROMÁTICO DE LA ORNAMENTACIÓN. HISTORIA Y PRESENTE.

erradicar las imitaciones y exponer los materiales con sus cualidades a la vista. Este concepto resulta heredero del pensamiento de John Ruskin, quien en su trascendente escrito «Las siete lámparas de la arquitectura» incluyó entre las mentiras inadmisibles «pintar superficies para representar un material que no es el que en realidad hay...».³ En el marco de las ordenanzas y de la verdad proclamada, la policromía sobrevivió fuera de las áreas centrales, en un amplio repertorio de materiales afines al entorno suburbano y costero. También se exploró la integración entre artes visuales y arquitectura postulada por la arquitectura moderna, visible en las piezas escultóricas usadas por Vilamajó y en su mural de hormigón en la Facultad de Ingeniería; en los murales de la Escuela Torres García en las viviendas de Payssé Reyes y Leborgne; en las fachadas del Seminario Arquidiocesano de Payssé; y en el rosetón de la Iglesia San Pedro de Durazno, de Dieste, entre tantos otros casos.

El artículo de Ántola y Ponte finaliza con un giro al presente de la escritura, 1993, cuando la experiencia del reciclaje de vivienda estándar iniciada en los 80 estaba en plena expansión: «Actualmente, cierta añoranza por el color está reemplazando a ese “gris autóctono”, pero utilizando la policromía en función no sólo de individualizar cada obra, sino también de resaltar el ornato, de exaltar sus principios arquitectónicos antes sumidos en la sinfonía de grises».⁴ Atemperada como observación de las autoras, emerge la revalorización del uso del color. Las exploraciones cromáticas en

3. John Ruskin, «La lámpara de la verdad», en *Las siete lámparas de la Arquitectura*, trad. de Manuel Crespo y Purificación Mayoral (México: Coyoacán, 1994), 12.

4. Ántola y Ponte, *op. cit.*, 44.

las fachadas constituyeron un rasgo característico de los reciclajes que usaron un código polisémico. El cambio de imagen mediante el color pretendió resignificar aquellas arquitecturas grises, *aggiornarlas* en el nivel de la percepción visual y así prestigiarlas con la señal contemporánea. La otra clave fue diferenciar cromáticamente los dispositivos constructivos y ornamentales (pilastras, cornisas, molduras, etcétera), enfatizando la impronta figurativa y artesanal para hacer aflorar el aura histórica dignificante. Así, el color en los reciclajes sirvió a dos fines aparentemente contrapuestos al valorizar lo contemporáneo y lo histórico (F. 1).

Operación bisagra y su diseminación

El despojamiento del prejuicio al color iniciado con los reciclajes habilitó nuevas experiencias de profesionales y del «gusto popular imitando al arquitecto», con opciones más estridentes y menos conceptuales. Desde la periferia de la disciplina, la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA)⁵ vislumbró en este cambio de la cultura visual urbana el potencial de las fachadas para ser usadas como lienzo.

5. En 1993 se constituyó en instituto y su sigla pasó a ser IENBA.

6. El Barrio Reus al Norte surgió hacia 1888, como operación de especuladores inmobiliarios destinada a construir viviendas para sectores de ingresos medios y bajos. El conjunto, con cerca de cuatrocientas cincuenta viviendas de variadas tipologías, se reconoce como una unidad ambiental. La calle Emilio Reus es una de las llamadas «calles privadas» que dividen las manzanas en dos islotes y que por su menor ancho generan ambientes más íntimos. En 1986, ciento setenta y ocho inmuebles fueron declarados Monumento Histórico Nacional.

Calle Emilio Reus

La intervención que marcó el pasaje de la pintura como recurso expresivo de la arquitectura a su uso como manifestación artística sobrepuesta fue la realizada en 1992-1993 por estudiantes y docentes de la ENBA en las fachadas de la calle Emilio Reus, en el Barrio Reus al Norte.⁶

El tramo se caracteriza por la sucesión de viviendas en dos pisos, cuyo lenguaje ecléctico historicista marca un ritmo vertical alternando vanos con arcos de medio punto y muros con pilastras y almohadillados. El conjunto se ensambla en horizontal por la continuidad sugerida por balcones enrejados, cornisas y pretilos con balaustrada.

Usando el criterio de los reciclajes, la pintada reconoció las unidades compositivas y el sistema expresivo. Como recurso unificador se pintaron de blanco las pilastras, molduras, balcones y



FIGURA 2. POLICROMÍA Y FRAGMENTACIÓN. PEATONAL EMILIO REUS.

cornisas, mientras que el color de fondo varía en cada vivienda. Esta pauta inicialmente simple, que aumenta la visibilidad del ornamento historicista, se complejiza con un juego secundario de matices en las medialunas de los vanos, zócalos y puertas a cuarterones. La paleta de colores –entre el *art nouveau* y el posmoderno–, con lilas, celestes, rosas, violetas, turquesas y amarillos, resulta extravagante en su combinación. Si bien la superficie de cada color se corresponde con algún elemento de la composición arquitectónica, la excesiva fragmentación y variedad cromática interfiere en la lectura de conjunto. Las fachadas cobraron una presencia dominante en la peatonal, pero no es su cualidad tectónica lo que se impone a los sentidos sino la expresión pictórica sobrepuesta, como escenografía pintada en un telón. El tramo adquirió identidad como colorido collage en un entorno de casas grises, y con ello se dislocó su pertenencia a una unidad ambiental mayor (F. 2).

La intervención acordada con los propietarios concilió sus aspiraciones con las de la ENBA, afiliada a la corriente de pensamiento que promueve democratizar el arte, sacándolo de los

museos y llevándolo a los ambientes cotidianos para desarrollar la sensibilidad estética en un público más amplio. Para los vecinos fue la oportunidad de dignificar su espacio vital visualmente degradado y producir nuevos significados de identificación con las viviendas.

Desde la crítica arquitectónica, la intervención fue evaluada como afectación al valor patrimonial de bienes con estatuto de monumento histórico, por alterar su carácter y ocultar bajo una nueva materialidad las cualidades originales del revoque. Esta crítica se aplica en general a las obras que cubren con pintura revoques *similar piedra o imitación*, ya que estos identifican varias décadas de arquitectura uruguaya. Mientras que los revoques envejecen con nobleza, la pintura requiere mantenimiento frecuente, labor que no entusiasma lo suficiente una vez pasada la novedad. De este deterioro da testimonio un artículo de 2008: «los colores del mural realizado en 1992 [...] –y vueltos a pintar años después– lucen pálidos. En la peatonal y sus alrededores algunas fachadas están descascaradas o completamente despintadas».⁷

7. «Reus al Norte, barrio en recuperación», La red 21 (13 de octubre de 2008 [citado el 31 de julio de 2013]): disponible en <http://www.lr21.com.uy/comunidad/335062-reus-al-norte-barrio-en-recuperacion>

8. San Gregorio de Polanco fue fundado en 1853 en el departamento de Tacuarembó, a orillas del Río Negro. Al construirse en 1945 la Represa de Rincón del Bonete se formó una laguna con orillas de arena blanca que propició su desarrollo como balneario. La «península dorada», con su paisaje paradisíaco, no supera los tres mil quinientos habitantes y su actividad principal permanente es la pesca artesanal. En verano su ambiente de pueblo pequeño y arbolado se anima con el turismo interno y regional aficionado al camping.

9. Ver: Antonio Herrera Casado, «Escariche pintada de arte», en *Viajes uno por uno* (27 de julio de 2002 [citado el 1 de agosto de 2013]): disponible en <http://viajesunoporuno.blogspot.com/search?q=escariche>

Museo abierto San Gregorio de Polanco

En 1993, el impacto mediático de las pintadas aumentó con la transformación del tranquilo poblado San Gregorio de Polanco⁸ en el primer museo abierto de artes visuales en América Latina.

La iniciativa fue del Servicio Ecuménico para la Dignidad Humana, que estaba elaborando planes de desarrollo para San Gregorio y propuso imitar la experiencia de Escariche, un poblado español de agricultores conocido como «el pueblo de las pintadas» tras los murales realizados en 1986.⁹ El proyecto fue asumido por autoridades locales, vecinos y un movimiento de artistas de Montevideo. Durante diez días, cincuenta y seis artistas nacionales pintaron los primeros veintiséis murales, entre ellos Tomás Blezio y Augusto Esolk, de San Gregorio; Gustavo Alamón, Gustavo Alsó, José Luis Invernizzi, Dumas Oroño, Clever Lara con el colectivo Muros para Mirar y estudiantes y docentes del IEN-BA. Las obras se ubicaron en la avenida General Artigas desde la ruta hasta la plaza y por la calle Esc. Arturo Mollo entre la plaza y la playa.



FIGURA 3. TROMPE L'OEIL DE CLEVER LARA. SAN GREGORIO DE POLANCO.

Con distinto criterio al usado en el Barrio Reus, el color adquirió autonomía respecto de la arquitectura, apropiándose de sus muros para desarrollar narrativas pictóricas. El tanque de agua intervenido por el Taller Lara anuncia en la entrada la identidad travestida de San Gregorio. Próxima al tanque, una casa en esquina se vincula a él por el argumento de una cinta de telar que se asoma ondulante en las escenas. En varias obras se aplicó el recurso ilusionista del *trompe l'oeil*¹⁰ para sugerir espacialidades y contextos imaginarios que operan como sustitución de la realidad. La parca construcción de la iglesia resulta resemantizada con la aparición de molduras y una galería lateral. Otros murales recrean el horizonte del río no visible o evocan los frutales de un jardín oculto tras el cerco pintado. Internándose por la avenida aparecen representadas nueve etapas de la historia del lugar, desde sus pobladores nativos hasta el balneario contemporáneo, pasando por el mítico origen de Carlos Gardel. Los murales de Alsó homenajean a Torres García y Joan Miró, mientras que la obra colectiva de los niños tiene rasgos de expresionismo y grafiti. Alamón en su pintura «El poder», sobre la fachada de un restorán, representó una guardia real con un chef y una camarera «por estar dispuestos a servir sin ser serviles».¹¹ Otros mensajes que emergen de la pintura son el reclamado puente sobre el Río Negro y la advertencia de Juárez para una población de pescadores en su mural «La lucha por el último pez» (F. 3).

10. El *trompe l'oeil*, término francés traducido como trampantojo, es una técnica pictórica de uso frecuente en el Renacimiento y el Barroco en la decoración de iglesias y palacios, para simular mayor amplitud espacial y provocar efectos impactantes. Mediante la perspectiva y el claroscuro se crea una ilusión de realidad que trasciende la superficie del soporte, efecto que resulta más creíble por el uso de motivos figurativos con expresión realista.

11. Alfredo Alzugarat, «Museo en las orillas del río donde fue concebido Gardel», *El País* (21 de mayo de 2000), 5.

En los años siguientes el museo se amplió con murales en el interior de edificios públicos, esculturas en espacios abiertos y nuevos murales urbanos de artistas nacionales y extranjeros, en los que predominan los temas americanistas. Un folleto publicado en 2008¹² da cuenta de un museo vivo que en quince años incorporó unas cincuenta obras entre murales nuevos, restauraciones, sustituciones, recreaciones del mismo autor y esculturas. En 2013 se festejaron los veinte años con una actividad de integración entre artistas, pobladores y turistas que pintaron una «alfombra» de ciento cincuenta metros en la avenida General Artigas. La experiencia de San Gregorio superó en vitalidad a su referente, ya que «luego que pasó la fiebre ornamentista por Escariche, nada se ha vuelto a hacer».¹³

En una nota de 1996, el periodista y artista plástico Sergio Altesor¹⁴ señaló que los pobladores se limitaban a opinar que las pinturas «no molestan, no son provocativas», «son todas cristianas», aunque coincidían en que habían transformado la ciudad, su desarrollo turístico, comercial e inmobiliario. Altesor destacó las virtudes de una política cultural imaginativa unida a una política de desarrollo, pero advirtió sobre el riesgo de «transformar a las artes plásticas en un mero instrumento de intereses económicos [...], su acción fundamental [...], es influir en el hombre, evocando en él una determinada postura estética ante la realidad». Su reflexión trasluce cierta desilusión sobre el efecto del «arte a la calle» en los pobladores, que lejos del goce estético evaluaron las obras desde la ética y el imaginario provocativo del *street art*. En el contexto contemporáneo en que las ciudades apelan a un rasgo de identidad para reflotar su economía, hay que evitar los extremos que llegan a bastardear el lugar, como en el poblado español Júzcar, pintado totalmente de celeste para servir de locación a una película de los Pitufos.¹⁵

Desde la perspectiva de la arquitectura como lienzo, la mayoría de las construcciones intervenidas no alcanza el estatus de arquitectura: aberturas estándar de barraca, muros lisos y cornisas como proyección de la losa, cuando no hay chapa o quincho. Las menos ostentan la dignidad sobria de los vanos bien proporcionados, arcos de medio punto y sencillas molduras. Sólo en estos últimos casos los discursos se superponen y lo pictórico se percibe como maleza invasiva; por el contrario, cuando el soporte es una

12. José Antonio Pereira, *San Gregorio de Polanco. Primer museo abierto de artes plásticas de Latinoamérica* (Tacuarembó: Intendencia Municipal de Tacuarembó, 2008).

13. Herrera Casado, *op. cit.*

14. Sergio Altesor, «Las artes plásticas a la calle. Colores urbanos», *Brecha* (12 de abril de 1996), 22-23.

15. Ver: «Bienvenidos a Júzcar, el pueblo de los Pitufos», *Viajeros Blog* (10 de junio de 2011 [citado el 10 de agosto de 2013]): disponible en <http://viajerosblog.com/bienvenidos-a-juzcar-el-pueblo-de-los-pitufos.html>

obra menor, una medianera, un cerco o un contenedor, el efecto es dignificante y el mural transfigura lo residual en protagonista, resignificando el espacio público.

La calidad artística de los murales es variada, y aunque quizá carecen del esmero de las obras hechas para perdurar, se adecuan al rol urbano. El uso recurrente del *trompe l'oeil* podría cuestionarse desde el criterio de «verdad» de Ruskin, quien sostenía que ningún material debe ser representado con engaño y que la pintura reconocida como tal no es engaño.¹⁶ No obstante, en San Gregorio la ilusión de realidad de los murales está contaminada de un lenguaje surrealista por la selección de los objetos representados, su puesta en escena y su escala. De ahí que el resultado sean paisajes imaginarios cuya seducción radica en la irónica ilusión de realidad de lo irreal.

Grupo N° 5 de casas económicas Rossell y Rius

En 2008, el IENBA replicó la actuación desarrollada en el Barrio Reus tomando como objeto de intervención el Grupo N° 5 de casas económicas Rossell y Rius.¹⁷ La elección no parece casual, ya que ambos conjuntos se perciben como emprendimientos unitarios. Tanto por su sentido filantrópico como por la innovación constructiva, el Grupo N° 5 integra la historiografía de la arquitectura nacional. Su imagen urbana es austera y digna. Las fachadas de dos niveles con alineación frontal tienen como único ornato las buñas del revoque, chambranas y cornisas de sobrio diseño. Las esquinas en ochava se jerarquizan con un pretil más alto que alberga el nombre del conjunto en letras de molde y pocos detalles modernistas.

La intervención fue concebida como actividad curricular de extensión universitaria y se realizó por convenio entre la Universidad de la República (UdelaR) y la Intendencia de Montevideo, que realizó las reparaciones de fachadas, veredas y alumbrado. Docentes y estudiantes presentaron la propuesta a los vecinos, quienes aceptaron con entusiasmo. El diseño se basó en proyectos de estudiantes, seleccionados por su facilidad de ejecución; los colores siguen un «patrón guía» que se repite en las tres fachadas. Se usó una paleta más baja que la del Barrio Reus, donde las

16. Ruskin, *op. cit.*, 11.

17. El Grupo N° 5 de casas económicas es uno de los tres conjuntos realizados por Alejo Rossell y Rius en el barrio fabril del Reducto, para arrendar a obreros a precios bajos. Fue construido en 1910, con frente a la avenida Garibaldi, Rocha y Marcelino Sosa. Comprende 48 viviendas distribuidas en cuatro islotos de dos pisos separados por pasajes peatonales, siguiendo principios higienistas y pintoresquistas. En los tres conjuntos se experimentó sin mucho éxito el sistema constructivo liviano patentado en 1906 por Rossell y Rius; el Grupo N° 5 fue el último en construirse, por lo que se aproxima más al sistema tradicional. En 2001 fue declarado Bien de Interés Departamental.



FIGURA 4. ABSTRACCIÓN LÚDICA. GRUPO N° 5 DE CASAS ECONÓMICAS ROSSELL Y RIUS.

mezclas incluían el blanco para que «los colores respiraran entre sí», mientras que aquí se incorporó el negro.¹⁸ En los muros predominan colores cálidos: amarillo, terracota, rojo; en las aberturas aparecen los fríos y neutros: celestes, azules y grises. Como criterio unificador se mantuvo en todo el contorno el color de zócalos, cornisas y pretiles. Entre estas franjas constantes se alternan planos de color, que quitan visibilidad a las buñas y cuya extensión varía aleatoriamente en horizontal y vertical. Las chambranas de la parte superior de las aberturas se distinguen por color, pero quedan absorbidas en recuadros que crean una falsa ilusión de relieve en todo el contorno. Algunos criterios surgen de la lógica arquitectónica y otros resultan arbitrarios, como las franjas que unen ventanas. La pauta proyectual de la materialidad arquitectónica basada en la repetición se ve distorsionada por la variedad cromática de la nueva expresividad superficial, lúdica y geométrica. La pintada intensificó la lectura del conjunto como pieza urbana, pero al mismo tiempo lesionó su capacidad para integrarse al entorno (F. 4).

18. «Intervención. Bellas Artes da color al Reducto», *El País* (16 de diciembre de 2008 [citado el 30 de julio de 2013]): disponible en http://historico.elpais.com.uy/08/12/16/pciuda_387662.asp

La repercusión pública registró mensajes disidentes, en una modalidad de polémica soterrada, derivada de que ambas posturas provenían de la UdelaR. El Instituto de Historia de la Arquitectura (IHA) de la Facultad de Arquitectura realizó un informe, redactado por Laura Alemán,¹⁹ en el que exhorta a «frenar este tipo de operaciones en la ciudad», ya que «supone ignorar que el hecho arquitectónico involucra sus propios recursos cromáticos y expresivos y que éstos deben ser comprendidos y respetados en su identidad». Plantea que esta práctica, que afecta a menudo piezas edilicias de calidad y degradadas, se basa en una «ficción conceptual: la ilusión de que el color califica y mejora por sí mismo las obras sobre las que se aplica». Este concepto aparece profundizado en un artículo de prensa de Alemán,²⁰ en el que la autora interpreta la pintada como una «intención correctiva latente» para «enmendar la imagen del edificio».

El IENBA tuvo su éxito de prensa, con entrevistas a docentes y vecinos²¹ que compartieron la visión positiva; los vecinos ganaron con la recuperación de un ambiente degradado y los estudiantes de arte lograron llevar su práctica al espacio público.

Un artículo de Ina Godoy²² parece haber orientado las preguntas a los docentes buscando respuestas a los cuestionamientos formulados por Alemán. Informó que la elección del Grupo N° 5 surgió en una reunión del director del IENBA con el intendente de Montevideo, hecho curioso, ya que por tratarse de un Bien de Interés Departamental está protegido por la comuna. El director destacó su ubicación en un «barrio popular por el que transita mucha gente, tal vez con poca costumbre de asistir a lugares en los que se pueden apreciar las artes plásticas». La elección consideró por tanto supuestos no fundamentados, como que el arte no es una afición popular y que la práctica de estudiantes tiene estatus de arte. Otro profesor explicó que «el tipo de arquitectura resultó un soporte plano, frontal, casi escenográfico, que permitió un muy buen ensayo respetando el austero dibujo de las fachadas». Así explicitó, sin reservas, los aspectos criticados desde la visión patrimonialista: la consideración de la arquitectura como «soporte», su percepción como «plano frontal», abstrayéndose de su condición tridimensional, y su apreciación «escenográfica», artificial. Como aparente respuesta a la «intención correctiva latente» señalada por Alemán, el director del IENBA explicó

19. Laura Alemán, *Sobre la intervención del IENBA en el Grupo N° 5 de Rossell y Rius* (Montevideo: inédito, 2009).

20. Laura Alemán, «Colorín, colorado... un cuento inacabado», *La Diaria* (23 de marzo de 2010 [citado el 15 de junio de 2013]): disponible en <http://ladiaria.com.uy/articulo/2010/3/colorin-colorado-un-cuento-inacabado/>

21. «Intervención. Bellas Artes da color al Reducto».

22. Ina Godoy, «Alegrís», *La Diaria* (23 de marzo de 2010 [citado el 31 de agosto de 2013]): disponible en <http://ladiaria.com.uy/articulo/2010/3/alegris/>

que «la preocupación nunca fue restaurar una edificación de 100 años, sino adecuar ese espacio a la idiosincrasia de la gente del siglo XXI, con las visiones, ilusiones, pesares y sensaciones propias de este momento»; pero no se indagó si los vecinos hubieran quedado satisfechos con una restauración respetuosa del original. El artículo culmina con una especie de oda al color por el profesor, que revela la incomprensión de la arquitectura como arte: «Es evidente la importancia de conservar la arquitectura testimonial, pero no por eso debemos imponer una estética de Panteón Nacional en toda la ciudad».

Las visiones parecen irreconciliables y las diferencias se agudizan por la intromisión material de un campo disciplinar en el otro.

Liceo N° 4 Juan Zorrilla de San Martín

La polémica sobre la intervención plástica de arquitecturas significativas resurgió con el *street art* realizado en el Liceo Zorrilla en 2013.²³ El edificio es considerado un ejemplo representativo de la arquitectura moderna de los años 40 en Uruguay. Caracteriza a su entorno con el espacio de acceso, contenido entre el volumen curvo de la biblioteca, el prisma de la caja de escalera, el potente alero y la escalinata. Sobre el alero, un gran plano ciego contiene el único elemento figurativo, una placa escultórica obra de José Luis Zorrilla de San Martín. El volumen articulado es recorrido por las fajas horizontales del basamento pétreo, paños revocados, ventanales y alero con cornisa, en tanto los pilares definen un ritmo vertical. La composición, con base geométrica y plasticidad volumétrica, presenta influencias de la arquitectura holandesa y del expresionismo alemán.

A fines de 2012 se iniciaron trabajos para recuperar las fachadas afectadas por grafitis y afiches, aunque se conservó un mural sobre Joaquín Requena que era «respetado por los grafiteros». Como en el mito de Penélope, mientras la limpieza avanzaba de día, las inscripciones reaparecían de noche. En esta etapa, el chileno Felipe González, que estaba en Montevideo dictando talleres de arte callejero, solicitó autorización al director del liceo para realizar un mural en la proa. La pintada fue autorizada y luego el director propuso al Consejo Directivo Central (Codicen)

23. El Liceo N° 4 Juan Zorrilla de San Martín, ubicado en Durazno y Joaquín Requena, fue realizado por el arquitecto Pedro Daners por concurso de 1944. Representa una etapa de cambio en la arquitectura para la educación en Uruguay, con influencia de la arquitectura moderna manifiesta en la formalización y la solución constructiva con estructura de hormigón y ladrillo de vidrio, posibilitando grandes superficies de ventilación e iluminación. El proyecto aprovecha la inserción urbana en la proa que irrumpe visualmente en Bulevar España, adoptando la alineación de este, oblicua a la manzana, y generando una explanada de acceso.

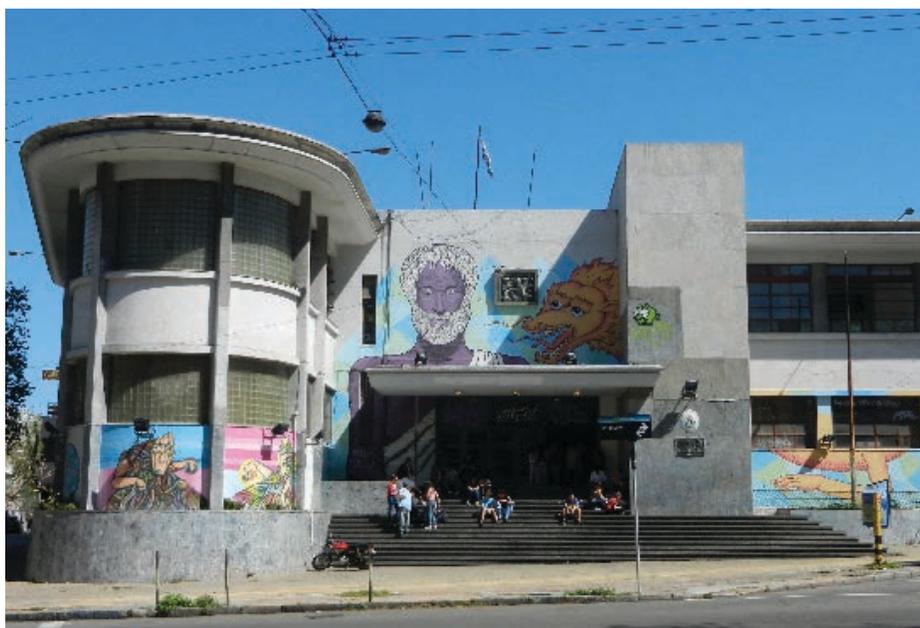


FIGURA 5. NARRATIVA PICTÓRICA VERSUS ABSTRACCIÓN MODERNA.
LICEO JUAN ZORRILLA DE SAN MARTÍN.

de la Administración Nacional de la Educación Pública realizar un mural en toda la fachada, para *aggiornar* su imagen con una intervención que no fuera objeto de «vandalismo». El Codicen apoyó la iniciativa y anunció la posibilidad de replicar la experiencia en otros liceos.²⁴ El boceto fue realizado por artistas callejeros que gozan de reconocimiento internacional: Felipe González, Nicolás Sánchez –alias Alfalfa– y Camilo Núñez.²⁵

La intervención se desarrolla por encima del basamento y en el plano del acceso. Las pinturas figurativas y simbólicas representan la mano de Platón con el dodecaedro de la sabiduría, un dragón –símbolo oriental de la protección– portando un candelabro que ilumina el camino al conocimiento, y como protagonista, por sus dimensiones y ubicación, el busto de Aristóteles, a cuyo ámbito de enseñanza se debe el origen de la palabra «liceo». El rostro de Aristóteles y la cara del dragón comparten el gran plano sobre el alero, indiferentes a la preexistencia de la placa escultórica (F. 5).

24. «Arte callejero para recuperar la fachada del liceo Zorrilla», *Subrayado* (30 de abril de 2013 [citado el 15 de junio de 2013]) Canal 10: disponible en <http://subrayado.com.uy/Site/noticia/23082/Arte-callejero-para-recuperar-la-fachada-del-Liceo-Zorrilla>

25. «Aristóteles y Platón en la fachada del Zorrilla», *La República* (16 de abril de 2013 [citado el 3 de setiembre de 2013]): disponible en <http://www.republica.com.uy/murales-en-el-zorrilla/>

A diferencia de los casos anteriores, en que la pintada se aplicó a edificios con fachadas de lectura bidimensional, el liceo fue concebido desde la volumetría; su expresión plástica y potente quedó transfigurada en una galería de imágenes con los pilares como marcos. Adicionalmente se acentúa la contraposición entre la expresión cromática original, sustanciada en la naturaleza de los materiales, y el nuevo cromatismo, producto de la adherencia de pigmentos. El exuberante desarrollo pictórico figurativo –como los murales que en San Gregorio se aplicaron a construcciones anodinas– subvierte el lenguaje geométrico y abstracto de un noble ejemplar de arquitectura moderna. Dos discursos autónomos se han superpuesto en una relación de interferencia, poniendo en jaque al sistema expresivo arquitectónico mediante pares contrapuestos: tridimensional/bidimensional, materialidad/cromatismo superficial, abstracción purista/figuración narrativa.

La nueva imagen del edificio fue divulgada en diversos medios, incluyendo un programa televisivo con testimonios de usuarios y artistas.²⁶ Para el director del liceo resulta «impensable» mantener el local como era en la década del 50 y asocia el «silencio del mundo adulto» con una «etapa de desacomodo»; asume su iniciativa como parte de un crecimiento personal que le permitió romper esquemas. Los estudiantes consideran que esta expresión artística es más afín a la gente del liceo que los grafitis y propagandas.²⁷ Por su parte, Alfalfa, con su reconocida trayectoria, se siente «orgulloso de estar pintando un ícono histórico y cultural como es el Liceo Zorrilla».²⁸

En estas expresiones de satisfacción personal, como la del director de una institución donde se inician estudios de arquitectura y la de un artista urbano, parecen estar ausentes las consideraciones al valor artístico propio del edificio intervenido. En sus discursos subyace la relevancia de la apropiación social del patrimonio, pero esta no debería legitimar la afectación de los valores artísticos e históricos. Este punto de vista quedó documentado en el informe solicitado por el Consejo de la Facultad de Arquitectura al IHA, redactado por el profesor William Rey, quien fuera presidente de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación.²⁹ El informe desarrolla el concepto de identidad del edificio basada en su formalización con elementos puros que «materializan un corpus visual de fuerte base abstracta», enfatizada por el contras-

26. «Street art Liceo Zorrilla», *Cámara testigo* (22 de abril de 2013): Teledoce.

27. «Arte callejero para recuperar la fachada del liceo Zorrilla».

28. «Aristóteles y Platón en la fachada del Zorrilla».

29. William Rey, *Informe: Liceo N° 4, Zorrilla de San Martín* (Montevideo: informe inédito del Instituto de Historia de la Arquitectura al Consejo de la Facultad de Arquitectura, mayo de 2013).



FIGURA 6. TRANSGRESIÓN Y MENSAJE. GRAFITI PRÓXIMO AL LICEO ZORRILLA.

te con la pieza escultórica. Y sostiene que la carga iconográfica de «estridencia cromática» genera un «desequilibrio visual que distorsiona varios aspectos del soporte arquitectónico». Advier-te que si bien los edificios de valor pueden transformarse según nuevas necesidades, ello exige «garantía de calidad y respeto a sus valores esenciales».

La finalidad de evitar el «vandalismo» sobre el edificio llevó a recurrir al arte urbano, apelando a los «códigos» entre artistas de respetar la obra ajena, pero el asunto resulta más complejo. El grafiti se caracteriza por su contenido de crítica social, la realización veloz y la ubicación en el espacio público en busca de impacto; su condición transgresora involucra al soporte y al mensaje (F. 6). El arte urbano o posgraffiti corresponde a una nueva etapa que incorpora otras técnicas (esténcil, póster, pintura mural, etc.) con mayores tiempos de ejecución; el propósito puede ser puramente artístico y las superficies de actuación en ocasiones son negociadas. Estos acuerdos de legitimación establecen una brecha entre ambas modalidades, que agrega una debilidad a la intervención en el liceo; si bien sus murales no han sido alterados (aunque un texto en la cola del dragón propone «rayen todo»), el espíritu grafitero sigue activo y sus gráficos trepan por los vidrios.

Artisticidad y significado

Si bien la arquitectura es considerada ciencia y arte, las modificaciones que se le admiten son menos restrictivas que para las artes visuales. A los atributos artísticos, históricos y de significación, la arquitectura agrega el valor de uso como condición *sine qua non*. Ya Vitruvio en su tratado de arquitectura (15 a. C.) identificó la utilidad entre sus principios fundantes. De acuerdo a esta distinción, una pintura de autor admite a lo sumo ser restaurada, y las intervenciones inexpertas provocan escándalo, como el de la anciana española que desfiguró el retrato de Cristo en la iglesia de Borja. En arquitectura las intervenciones de los especialistas se orientan por teorías vinculadas al devenir del concepto de patrimonio, con posturas que varían entre conservar en su estado presente y rehabilitar para restituir el valor de uso,³⁰ incluyendo la reconstrucción de obras emblemáticas (Patio de los Leones de la Alhambra, Campanile de Venecia, Pabellón de Barcelona). La cautela al intervenir se sustenta en considerar a la arquitectura como documento y como arte, pero como señala Daniel Mellado, existe dificultad para reconocer la obra de arte y cada género artístico requiere una educación específica para comprenderlo.³¹

La arquitectura como patrimonio cultural es además un patrimonio vulnerable, porque no se guarda en museos sino que está en uso, expuesta en la calle, pasible de obsolescencia, deterioro o agresión. Intervenirla implica una insatisfacción con su estado³², pero rehabilitarla no implica solamente restituir la posibilidad de uso sino mantener sus valores para transmitirlos.

En las intervenciones pictóricas analizadas, y en particular en el Liceo Zorrilla, se da la paradoja de que los usuarios no se identifican con el edificio como obra de arte sino con la adherencia cromática que afecta sus valores tectónicos. Ni los usuarios, ni los artistas, ni las autoridades percibieron la artisticidad del bien, y optaron por intervenirlo para *aggiornar* su significado; el equívoco puede atribuirse a la dificultad para aprehender el valor de la arquitectura moderna. En 1908 Adolf Loos proclamó la ornamentación como delito, con lo que incidió en el despojamiento del sistema iconográfico que otorgó a la arquitectura un carácter abstracto y hermético. El aparato de comunicación moderno apeló al «juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo

30. Antoni González señala que el deterioro del edificio puede formar parte de su biografía pero no forma parte de su esencia como arquitectura. «La restauración objetiva: un método para intervenir en el patrimonio arquitectónico», conferencia en *Encuentro Internacional Arquimemória 4* (San Salvador de Bahía: 17 de mayo de 2013).

31. Daniel Mellado Paz, «El dilema del especialista. Algunos aspectos de la obra de arte y la tarea de su reconocimiento», en *Encuentro Internacional Arquimemória 4* Salvador de Bahía: Universidad Federal de Bahía, 2013, 184.

32. Marco Dezzi Bardeschi, «La rehabilitación como conservación y proyecto: el futuro de la materia», conferencia en *Encuentro Internacional Arquimemória 4* (Salvador de Bahía: 16 de mayo de 2013).

la luz».³³ a la experiencia espacial y a la materialidad. Estos recursos, presentes en el Liceo Zorrilla, no fueron interpretados y ahora quedaron velados por el *street art* con su narrativa iconográfica de pregnancia visual. La apropiación social del patrimonio puede requerir actualizar los significados, pero como bien cultural amerita un proyecto de intervención que asegure la calidad y la permanencia de valores. Si la salvaguarda del patrimonio depende de su significación, el éxito demanda la divulgación continua a la comunidad, para hacer frente a una cultura «presentista» identificada por Hartog como una forma de estar en el tiempo en que el presente es omnipresente y no tiene más horizonte que sí mismo.³⁴

Los artistas siguen proclamando que «Montevideo es una ciudad gris», característica que combaten con diversos proyectos como «una lancha un artista en el Parque Rodó» y la «pintada de bocas de tormenta». La iconografía va tomando paredes, equipamientos, infraestructuras, sin considerar aún el límite entre el sorpresivo encuentro con el arte y la saturación visual. Reconocer el valor artístico de la arquitectura implica desistir de su uso como lienzo o bien habilitar modalidades aleccionadoras, como las intervenciones efímeras realizadas por concurso en la fachada del Centro Cultural de España. El patrimonio cultural amerita el desafío de la creatividad, para innovar y expresar el tiempo presente en armonía con los bienes artísticos heredados.

33. Le Corbusier, *Vers une architecture* (París: 1923).

34. François Hartog, «Tiempo y patrimonio», *Museum International*, N° 227 (2005), 4-5.

Fuente de las imágenes

1. 5 y 6. Foto: Liliana Carmona.
2. Foto: Silvia Montero.
3. Foto: Inés Amorim.
4. Foto: Laura Alemán.

NOSTALGIA

JORGE NUDELMAN

Advertencia

Esta era la introducción a una tesis de doctorado finalmente abandonada: pretendía explicar arquitectura escudriñando en la memoria de los exilios de sus autores. Eran escritores, artistas, arquitectos finalmente, todos involucrados en redes de destierros. Tarea fantástica: ninguna hermenéutica podía suplir al análisis. Quedan, sin embargo, fragmentos de un argumento que parecía valer la pena. Algunos ya fueron publicados en artículos o ponencias,¹ otros textos se integraron en la tesis finalmente escrita.

Una introducción inevitablemente autobiográfica

En 1978, como por febrero, viajé a Copenhague con boleto solamente de ida desde Buenos Aires, para inmediatamente cambiar a un tren que me llevaría a Estocolmo. Fue el primer contacto con una nieve sucia, decepcionante. Probablemente ya llevara en el equipaje –algo disfuncional, por cierto– un ejemplar de *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, una lectura de época (los escritores latinoamericanos del realismo mágico deslumbraban con su prosa erótica y heroica).

En el invierno de 1987, un año después de la vuelta a Uruguay, se produjo el reencuentro con José Itzigsohn y Sarah Minujin, el psicoanalista y su compañera antropóloga, viejos amigos de mi familia.

Ambos habían investigado sobre los problemas de la inmigración en Israel, donde residían después de huir de la Argentina de los 70. Al final de un primer contacto en el café de su hotel, fui invitado a la conferencia que daría Itzigsohn en el Hospital de Clínicas. Acudí más que nada para prolongar el encuentro, pero la conferencia tuvo un efecto inesperado.

1. Jorge Nudelman, «La línea serpenteante. Le Corbusier, Aalto, Gaudí, en la memoria de Antoni Bonet», *LARS, cultura y ciudad* (Valencia), N° 13 (diciembre de 2008), 32–41. Jorge Nudelman, «La casa exiliada. Antonio Bonet y Rafael Alberti en Punta del Este», en *Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad. Actas del congreso internacional. Pamplona 6/7 de mayo de 2010*. Pamplona: T6) Ediciones SL, 269–278.

Si bien reconocía las secuelas del exilio –nostalgia, inseguridad, un inquietante cambio de identidad–, no era consciente de los «mecanismos» mentales que se desplegaban en la situación de destierro. La conferencia estaba dirigida a especialistas, pero la identificación de mis propias circunstancias fue suficiente para un esbozo de conciencia de un conjunto de reacciones que permanecían en la ignorancia o apenas en la intuición.

En ese momento se transformó mi actitud hacia la manera de afrontar el exilio, y el segundo exilio –en ese momento lo supe– en el que se había convertido nuestro regreso. No es posible decir que haya «curado» los sufrimientos –leves, creo– de los dos destierros, pero sin duda cambió la deriva de mi navegación.

Del texto de Itzigsohn y Bar-El² y sus derivaciones bibliográficas provienen las siguientes (fragmentadas e inconclusas) reflexiones.

2. José Alberto Itzigsohn y Yair Bar-El, «Salud mental, emigración y cultura» (2001 [última consulta: 20 de agosto de 2009]): disponible en <http://www.atsmhi.net/salud.htm>
Estos hablan «de cuatro etapas: la etapa de “luna de miel”, la etapa depresiva, la etapa de adaptación y la etapa de rechazo de la cultura original». También en *Emigración, salud mental y cultura*. María Isabel Pazos de Winograd y Silvio Gutkowski, eds. (Buenos Aires: Del Candel, 2003). Ver también Valentín González Calvo, «El duelo migratorio», *Revista Trabajo Social* N° 7, Bogotá, 2005, 77–97. Todos se refieren al artículo de J. L. Cox «Aspects of transcultural psychiatry», en *British Journal of Psychiatry*, 1977, 130, disponible en <http://bjp.rcpsych.org/content/vol130/issue3/>

3. «[...] Esta palabra fue acuñada en el Renacimiento, y es un híbrido greco-latino, como era común en esa época, pues une una palabra del griego clásico: “nostos” (retorno al hogar) y una palabra latina: “algos” (dolor)». Itzigsohn y Bar-el, «Salud mental...».

Nostalgia

La palabra provoca una cruz de estímulos. Por un lado, nos evoca un sentimiento agradable de regreso a nuestro pasado y a los lugares que nos depararon alguna emoción. Los abuelos, los sabores, los juegos. El primer amor de adolescentes. El barrio abandonado.

Lo cierto es que la palabra, ante todo, nombra un dolor –*algia*–, una enfermedad provocada por el ansia de regreso a lo que está distante: *nostos*.³

El mundo moderno es un espacio propicio para la nostalgia.

Aunque sea visto como una característica inherente a nuestra época, y exaltado a veces como lo que nos identifica, la migración puede tener dos caras.

Una nos muestra los «obligados» por las circunstancias, más propensos al sufrimiento, conscientes de que el traslado y la adaptación supondrán un esfuerzo extra. Exiliados y refugiados, expulsados de su tierra, se van a regañadientes, se despiden si pueden de los lugares y los paisajes, antes que de las personas.

Recuerdo todo el camino tratando de llenarme los ojos, de conservar esas últimas imágenes del suelo que nos vio nacer y que no

volveríamos a pisar en mucho tiempo. El desarraigo es algo que hay que vivir para poderlo contar, es la partición de uno mismo, algo que treinta años después aún duele.⁴

Del otro lado, individuos que disfrutan y se regocijan de la mudanza constante: nuevos héroes. Con el cambio de siglo y el mito de la globalización han cundido los apologeticos del viaje. El nomadismo ya no es una necesidad, sino una manera sofisticada de vida. También las ilusiones de nuevas formas de habitar, despojadas de signos de pertenencia, en las que se resucitan algunas especulaciones de principios del siglo XX. Para habitar, dice Hilberseimer, tan sólo una maleta.

La nostalgia nos devuelve sentimientos heterogéneos (los afectos de los seres queridos, pero también los gustos y olores, los ruidos, el idioma, la música), pero es en el visual y cinético en el que nos importa analizar las reacciones de nuestros personajes en la búsqueda de restañar las heridas del desarraigo: las formas del paisaje, la falta de horizontes conocidos, los cambios del espacio de la nueva casa, etcétera.

La anomia (en su acepción de «pérdida del nombre» y, consecuentemente, de pérdida de identidad) actúa de una manera especialmente cruel para el exiliado.

El desconocimiento y la devaluación frente a sus pares provocan reacciones variadas.

Estas se hacen muy relevantes cuando el apátrida es un artista, y el dolor se manifiesta en la obra. Así podremos ver cómo, en muchos casos, aparecen evocaciones al pasado, reconstrucciones de paisajes, ficciones en las que se restauran hechos que, a veces, ni sucedieron, pero configuran situaciones ideales, anheladas una vez y finalmente realizadas en la obra de arte como una imagen consoladora. A veces, las obras así construidas pueden entenderse como tácticas de acercamiento al nuevo entorno de acción.

Frecuentemente quedan constreñidas a un diálogo secreto con su autor.

La imitación es una herramienta típica. Se manifiesta como una repetición obsesiva de cosas que ofrecen consuelo, y la catarsis termina configurándose como un sistema creativo. En la nostalgia la evocación es física, y aparecen las «figuras» literalmente copiadas. No sólo son las reconstrucciones de lo externo, también

4. Testimonio de Clara Puches transcrito en Silvia Dutrenit Bielous, «México de tres culturas», en *El Uruguay del exilio. Gente, circunstancias, escenarios*, Silvia Dutrenit Bielous, ed. (Montevideo: Trilce, 2006), 139.

la circularidad obsesiva sobre algunos temas propios, personales, responden a esta evocación del paisaje pasado.

Pero también encontraremos artistas conscientes de la inutilidad de las restauraciones, que ven con crudísima inteligencia la farsa implícita en los mecanismos nostálgicos de desahogo, en las construcciones esforzadas, pero vacías, de situaciones idealizadas.

Esto es muy transparente en algunos escritores, como el Carpentier de *Los pasos perdidos*, como José Pedro Díaz en *Los fuegos de San Telmo*, como Cortázar en *Rayuela*.

Los pintores y otros artistas plásticos tienen la posibilidad de restaurar figuras que le dan continuidad a la obra, una cierta estructura que permite seguir caminando en las rutas interiores de las imágenes, muchas veces interpretado esto como una continuidad estilística, pero que podría ser también explicada como el salvavidas al que aferrarse para no hundirse en el olvido.

Así, pequeños detalles en la manera de firmar los cuadros, o en las temáticas, e incluso en las iconografías machaconamente repetidas durante períodos largos, se revelan en Joaquín Torres García –un migrante conspicuo– como mecanismos posiblemente inconscientes de defensa frente a los medios extraños, de estrategias de acomodo, de reafirmación del yo.

En los arquitectos la conciencia de la inutilidad de la operación no es tan directa, ya que la obra no tiene el poder retórico suficiente para expresar cuestiones como «decepción» o «frustración». Pero los procesos de construcción del proyecto son bastante explícitos de los tránsitos mentales.

El bagaje iconográfico de Antonio Bonet, autoexiliado en París y después en el Río de la Plata, se compone de una serie de conceptos yuxtapuestos, escasamente articulados, donde su experiencia con la vanguardia catalana y la arquitectura neovernacula de Le Corbusier a mediados de los 30, Gaudí y el surrealismo actúan juntos en el plano de la memoria a rescatar. Por el contrario, la exploración miesiana de Bonet puede ser interpretada como un antídoto ocasional a la obsesiva presencia de la bóveda catalana/gaudiana/lecorbusierana, surrealista y finalmente diestiana.

Algo muy similar se produce en la persona de Justino Serralta, donde la influencia de su intensiva estadía con Le Corbusier –también– se manifiesta de forma perturbadora en su continua-

ción de la investigación sobre el *modulor*, lo que atenúa, dejándolos en un segundo plano, los intentos de restauración iconográfica de la obra del maestro suizo. No es casual la sociedad con Eladio Dieste: este ya tenía ensayos sobre la bóveda y podía ser una buena fuente de certezas técnicas. Y la sociedad con los ingenieros terminaba por ser una acción ideológica rigurosamente lecorbusierana. Mies aparece también en Serralta y su socio Carlos Clémot como íntima contracara a la contaminación parisina.

Son la familia Torres, Bonet, Serralta, los personajes que constituyen una red sutil en el catálogo formal del ingeniero Eladio Dieste. Los Dieste son también inmigrantes. Su abuelo, sus parientes cercanos y él mismo se han mudado ocasionalmente. Nacido en Artigas, vive en Montevideo, pero mucho más lejano en su sed intelectual. Los vínculos afectivos de Dieste saltan sobre sus padres y su relación con el pago artiguense, y se apegan a la figura de su tío Rafael, residente en Galicia.

Mundos paralelos I: Alejo Carpentier

Los pasos perdidos comienza con una añoranza: «Hacia cuatro años y siete meses que no había vuelto a ver la casa de columnas blancas, con su frontón de ceñudas molduras que le daban una severidad de palacio de justicia, [...]».⁵ Pero es una evocación engañosa. Lo que el protagonista recuerda no es su casa de la juventud, sino una escena de la obra de teatro que rutinariamente viene representando su esposa.

Toda la historia está cargada de estos juegos entre el pasado y el presente, por las ilusiones y las desilusiones, como su propio desenlace.

La historia narra las vicisitudes de un migrante, un personaje escindido entre dos mundos. Autobiográfica como casi toda su obra, el protagonista es un mestizo, de madre sudamericana y padre europeo, nacido en el Caribe y viviendo en París. Músico, su vida está signada por la mediocridad de un oficio prostituido en la publicidad –son sus palabras– y marcado por la falta de inspiración. Aburrimiento y frustración le marcan lo cotidiano, incluyendo el matrimonio con una comediente y una amante aficionada a ritos esotéricos.

5. Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos* (Barcelona: Bruguera, 1979 [1953]), 7.

Una promesa de cambio le llega de un viejo maestro. Se trata de ir a buscar instrumentos primitivos a un lugar remoto de la selva sudamericana. Los tópicos se ponen en seguida en funcionamiento: es probable que en el contacto con su tierra materna se vigorece la inspiración, vuelvan los deseos adormecidos por la metrópoli y la vida encuentre una razón de seguir. Efectivamente la historia nos guía hacia allí; nuestro hombre es despojado de la civilización mediante un cruel recorrido iniciático, pero será recompensado. Cambiará su mujer y su amante parisinas por una criolla de raíces hispánicas e igual a él, mestiza; reencontrará la música en la naturaleza, y se reconciliará con la tierra a través del arte.

Pero Carpentier no es ingenuo. En una fantástica maniobra argumental, al protagonista se le agotará el papel pentagramado. Proyectará regresar a París a proveerse y, de paso, arreglar sus asuntos personales, como un buen cristiano que –simbólicamente– va a morir. A saber: legalizar la separación de su mujer, comprar papel y lápiz, y regresar (siempre regresar) definitivamente.

Pero no será tan simple.

Como él mismo lo relata, la metrópoli «lo absorberá». Deja de ser el paisaje donde se puede deambular anónimamente. Los mecanismos burocráticos desatados por la esposa despechada lo inmovilizan, lo sumergen en una pobreza imprevista, y el tiempo pasa. Cuando por fin logra desprenderse de la civilización, emprende el cuarto viaje.

Y he aquí que la intuición de Carpentier aflora mágicamente. El regreso es arduo, los caminos aprendidos se han borrado, no hay huellas para desentrañar. Y cuando al fin llega a su destino, la vida ha seguido su curso, la mujer se ha desposado con otro, engendró un hijo de otro: la ilusión de un retorno mítico se hace añicos. Pero no es sólo ese retorno; la ilusión de un encuentro con orígenes culturales auténticos también se quiebra. No hay alternativas posibles en el discurso de *Los pasos perdidos*. La conclusión implícita es excluyente; no se puede ser simultáneamente civilizado y salvaje. No puedo pensar y ser en dos universos separados. No puedo vivir como un bárbaro y componer en papel. Los salvajes hacen música. ¿Piensan música? No hay intermediarios.

Y no es que Alejo Carpentier no haya intentado hacer la síntesis.

La novela está plagada de analogías y evocaciones mutuas entre los dos mundos.

Un ejemplo.

En la primera exploración, los expedicionarios encuentran el cadáver de un cocodrilo:

El Adelantado me llamó [...] para hacerme mirar una cosa horrenda: un caimán muerto, de carnes putrefactas, debajo de cuyo cuero se metían, por enjambres, las moscas verdes. Era tal el zumbido que dentro de la carroña resonaba, que, por momentos, alcanzaba una afinación de queja dulzona, como si alguien –una mujer llorosa, tal vez– gimiera por las fauces del saurio. Hui de lo atroz, buscando el calor de mi amante. Tenía miedo. [...]⁶

¿Es acaso necesario reproducir los versos de Baudelaire?

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.

Tout cela descendait, montait comme une vague,
Ou s'élançait en pétillant:
On eût dit que le corps, enflé d'un soufflé vague,
Vivait en se multipliant.

Et ce monde rendait une étrange musique,
Comme l'eau courante et le vent,
Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique
Agite et tourne dans son van.
[...]⁷

Semejante –y flagrante– llamada moderna (¿representa otra cosa Baudelaire para Carpentier?) suena desplazada de su contexto en la selva amazónica. O quizás, por el contrario, el cubano desea abrir un vínculo personal, de nostálgico emparentarse, de no perder de vista la pertenencia a la metrópoli –París– de la que se siente parte «por parte de padre».

En este fragmento está anunciado el patético final: toda pretensión de pensar lo salvaje es estúpida.

6. Carpentier, *op. cit.*, 165.

7. Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal* (Paris: Editions Rouff, 1946 [1857–61]). Traducción castellana:

[...]
*Las moscas bordoneaban
sobre aquel vientre pútrido,
Del que salían batallones
De larvas negras, que corrían
como líquido espeso
Por esos vivientes jirones.*

*Todo aquello bajaba, subía
cual las olas,
O desprendíase crujiendo;
Dijérase que el cuerpo, lleno
de un soplo vago,
Multiplicábase viviendo.*

*Y todo eso sonaba con una
extraña música;
De agua o de viento era el
rumor,
O de grano que con rítmico
movimiento,
Agita y vuelve el hachador.
[...]*

Traducción de Nydia Lamarque (Buenos Aires: Losada, 1972).

Mundos paralelos II: José Pedro Díaz

José Pedro Díaz publica *Los fuegos de San Telmo*⁸ –ciento cuarenta páginas, casi un cuento largo que se lee en dos días– en 1964. Se divide en tres partes, «El puerto», «El viaje» y «Marina di Camerota». Las dos primeras ocupan casi el mismo espacio que la última, divididas a su vez en once, siete y nueve capítulos de diferente extensión que entrelazan tres generaciones de emigrantes italianos, de tal forma que los paisajes vistos y relatados se funden a veces sin que sepamos distinguirlos. Algunos capítulos de la primera parte son apenas algunos párrafos en una o a lo sumo dos páginas: pinceladas de sensaciones, recuerdos fugaces.

La densidad de la novela es tal, que a pesar de esta estructura, es casi imposible hacer una lectura por partes. Todo se fusiona en una trenza de acontecimientos, de recuerdos de bordes difuminados que se confunden en la escritura/lectura.

¿Cuándo se habla de Nápoles? ¿Cuándo de Montevideo? ¿Y, además, en qué tiempo? ¿De quién es el tiempo relatado?

Son sólo paisajes mentales; contruidos de recuerdos, relatados de generación en generación, sólo serán vistos en realidad al final, en una decepcionante aparición. Esta desilusión se producirá por la clausurada, casi imposible comunicación con sus parientes lejanos, o a través de otras sensaciones, no visuales, como el olfato, que tiende una trampa al protagonista, y al lector ilusionado.

¿Cómo conocemos aquellos paisajes?

En primer lugar, por su protagonista y escritor en dos etapas de su vida, la niñez y ya como adulto, y, a su vez, por su doble experiencia en Montevideo y en Marina di Camerota. Más versiones provienen de Domingo/Domenico, su tío, y de otros parientes, recordadas por el niño y contadas por el escritor. Describe dos clases de paisajes: por un lado, los que él vive, como el puerto de Montevideo, la Ciudad Vieja, Malvín, los lugares de la vida cotidiana; por otro, los paisajes recordados, contruidos sobre la imaginación a base de analogías y postales borrosas.

En los primeros capítulos las descripciones del entorno portuario montevideano son singularmente torresgarcianas. Son las primeras palabras las que dibujan la escena por la que discurrirá el relato:

8. José Pedro Díaz, *Los fuegos de San Telmo* (Montevideo: Arca, S/D), 63. La fecha de publicación se reseña en la colección Biblioteca Uruguaya Fundamental-Capítulo Oriental. En *Marcha* del 28 de agosto de 1964 se adelantan dos fragmentos de la novela; en el mismo semanario se incluye un anuncio de la editorial Arca anunciando el libro (20 de noviembre de 1964). En la página literaria del 4 de diciembre del mismo año, en la nota «Autores nacionales», uno de los tres cronistas incluye al final: «Por último, editorial Arca ofrece una curiosa novela de José Pedro Díaz, *Los fuegos de San Telmo*, una búsqueda de las fuentes originarias de buena parte de la nacionalidad a través de una tenaz investigación sentimental, que reconstruye el mundo, la soledad, el afán de arraigo de los inmigrantes». Ángel Rama, en una crítica más extensa que aparece el 24 de diciembre de 1964 (*José Pedro Díaz y Carlos Maggi. Ellos vinieron a este país*), escribe: «También hay aquí un niño de allá »»

Cuando ando por algunos lugares siento con tal intensidad el eco de sus pasos que tengo que volverme hacia el recuerdo, hacia aquel lugar donde permanece todavía la explanada empedrada del puerto, y donde quedó abandonada una zorra con granos de trigo que picotean las palomas. También hay un largo y grueso mástil tendido cerca de los rieles. El agua chapotea cerca. Toda aquella región del recuerdo está animada por un latido de mar que golpea maderas de barcos o de muelles. [...]»⁹

Paulatinamente se va instalando una comparación con el Mediterráneo y el pueblo de sus antepasados. Las alusiones se suceden sin tregua: se compara el agua transparente del Mediterráneo con el agua «sucía» del Río de la Plata; se ponen en concurso el Cerro con el Vesubio («¿Es como el Cerro, el Vesubio, tío?»), la bahía de Montevideo con la de Nápoles («¿También tiene bahía, Nápoles?»); los peces, los cielos, todo se coloca en una absurda competencia. El resultado es una fusión, restauración defectuosa del espacio cotidiano, una continuidad frágil entre el «allí» y el «acá»; una suerte de imagen borrosa construida por la doble exposición sobre una misma superficie sensible. Mientras la primera es recuerdo, la segunda es «lo real», lo actual, el presente vivido, pero enmascarado a su vez por la descripción literaria.

Mario Vargas Llosa, citado en la contratapa de la edición de 1968,¹⁰ ya llama la atención sobre el capítulo 6 («El pique»), en el que las experiencias íntimas del protagonista se confunden en la reencarnación de los recuerdos pasados de generación en generación. Las experiencias de pesca provocan un viaje en el tiempo en el que las levisimas señales de un temblor en la línea de pesca son los detonantes de la sucesión de recuerdos y sensaciones. El final del libro también –tan «proustiano»– está referido a este capítulo.

En la tercera parte, y ya en el pueblo de sus ancestros, se acumulan los golpes bajos. Las personas que (re)encuentra son efectivamente parientes, pero de costumbres extrañas a las suyas, cargosas en sus pretensiones, pedigüños, con una sorprendente cultura cotidiana de la emigración y, sobre todo, conscientes de su pobreza y su ansiedad por huir de la miseria.

por 1930, que iba al puerto de Montevideo con su tío italiano y le observaba superponer la imagen lejana de su tierra y mar de Italia, con la que el niño estaba viendo y apropiándose, de tal modo que ambas quedaban imbricadas en un solo confuso juego tras el cual, nuevamente se esconde el paraíso perdido». A riesgo de irnos de tema, permítaseme agregar en esta nota que Ángel Rama, hijo de gallegos, había publicado en 1959 *Tierra sin mapa* (editado por Alfa, del español Benito Milla), una colección de cuentos reelaborados a base de los relatos de su madre, ambientados en la tierra natal de sus antepasados. Leemos, por ejemplo: «En sus cuentos, en sus cantos, amé esa infancia y esa tierra extraña que bien sabía que no era real, pero que sonaba de ley como más real que la realidad». Rama murió en 1983, en un accidente de avión cuando viajaba de Madrid a París, en pleno y propio exilio.

9. Díaz, *op. cit.*, 11.

10. José Pedro Díaz, *Los fuegos de San Telmo*. (Montevideo–Buenos Aires: Biblioteca Uruguaya Fundamental–Capítulo Oriental, Centro Editor de América Latina, 1968). El texto de la contratapa cita a Vargas Llosa, de un artículo publicado en el *Expreso* de Lima, 21 de marzo de 1965.

A pesar de que el paisaje es previsible, algo en el ambiente se prepara. Apenas llegado al pueblo, una visión es descrita como hallazgo fugaz y promisorio:

Mientras subía vi pasar por lo alto a una joven que llevaba un cántaro sobre la cabeza y que andaba con un brazo apoyado en la cintura. Se detuvo, giró lentamente para ver qué pasaba, y desapareció detrás de un viejo muro de piedra.¹¹

La calificará más adelante como «[...] algunos deliciosos ritmos arcaicos [...]». Que no se nos escape el aire «novecentista» de esta imagen folclórica, y anticipemos otra vez a Torres García. Lo pintoresco desaparece tempranamente:

[...] mis ojos buscaban, en la casa de Antonio, un grupo de quesos que colgara de alguna parte, un estante con potes de aceite o aceitunas y, ordenados de alguna manera que no me atrevía a predecir, higos ensartados en delgadas varillas de caña. Pero no había nada. Las paredes estaban desnudas.¹²

Pronto el ambiente se hace agobiante, los parientes y los demás habitantes del pueblo lo sumergen en un mundo solemnemente pobre, de sabores y olores nauseabundos.

Los manjares cultivados en la memoria de su niñez no existen, la sopa está inundada de aceite, y en el aire domina un hedor insoportable: «Yo venía sintiendo un olor acre, pesado, que de pronto se hizo más intenso [...]».

En el capítulo 21: «Yo tenía ganas de [...] sentir en la cara el viento del mar; quería dejar de sentir aquel olor acre, pesado, que me perseguía [...]».

O, insistente en el uso de algunos vocablos: «Tenía un olor rancio y húmedo al que se sumaba aquel aliento acre que me perseguía por todo el pueblo. [...] En la calle el aire era más limpio, pero venían unas ráfagas pesadas».

Al menos ocho veces se menciona el «olor pesado, untuoso, sucio», incluyendo un par más de ocasiones después que el misterio ha sido develado.

El descubrimiento, la explicación de la atmósfera sobrecargada merece citarse textualmente:

11. Díaz, *op. cit.*, 93.

12. Díaz, *op. cit.*, 98.

El olor venía de la otra habitación. Era un cuarto desnudo, bajo y grande, con techos inclinados y una ventanita. En el centro, como un vaso sagrado, se alzaba un cántaro como el que ya había visto en la calle sobre la cabeza de una joven. Estaba más que mediado de inmundicia. Entonces comprendí que todas las casas tenían un cántaro en una habitación superior, y que de él desbordaba y caía el olor que me había estado persiguiendo en Marina. [...]¹³

El pasado idealizado, el pasado recibido como una herencia maravillosa por sus padres se transforma finalmente en un pasado con olor a mierda. Sacralizada, pero mierda al fin.

Mundos paralelos III: arte de navegantes

Abordar la figura de Joaquín Torres García (y la de alguno de sus hijos) es un desafío inabarcable desde este escrito. Lo que brevemente se describe adelante es, sin embargo, ineludible: su influencia en la intelectualidad uruguaya es fuerte y por demás conocida, pero debemos enterarnos del conocimiento directo con los protagonistas de esta historia, y la red que se entretejió a su alrededor.

Con Antonio Bonet los ligaba la complicidad catalana, además de las empatías artísticas. La relación de Bonet con Augusto, segundo hijo de Torres García, fue larga y fructífera, tanto en Montevideo y Buenos Aires como en Barcelona. Ambos habían nacido el mismo año de 1913.

Eladio Dieste fue de los que se acercaron al «viejo» en los años de sus últimas enseñanzas. Torres García había conocido a Eduardo Dieste, tío del ingeniero, en España (se apunta que fue una de las personas que influyeron para su regreso). Y es ya conocido que Bonet y Dieste se relacionarían justamente en 1945. De 1945 son las primeras colaboraciones de Augusto Torres con Antonio Bonet, según Patricia Bentancur.¹⁴ Según esta fuente, fue Eladio Dieste (nacido en 1917) quien le obsequió «una silla “mariposa” de hierro y cuero» para su casa, arreglada por Ernesto Leborgne en 1963 (los mismos años de la construcción de la casa en Punta Gorda y de la escritura de *Los fuegos de San Telmo*¹⁵). Aunque de formación «moderna» (compañero de Carlos Gómez

13. Díaz, *op. cit.*, 123.

14. Patricia Bentancur, «La consecuencia extrema», en Augusto Torres. *La consecuencia extrema. Muestra antológica*. 1936–1991, en Patricia Bentancur, ed. (Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1994): texto sin paginar.

15. Aunque no se pudo encontrar evidencia de un contacto entre Dieste y José Pedro Díaz, vivían muy próximos en este barrio costero montevideano, cerca de la casa de Torres García.



FIGURA 1. CASA TORRES GARCÍA, MONTEVIDEO.

Gavazzo), Leborgne evolucionó hacia una arquitectura identificada retroactivamente con lo regional. Sus casas giran alrededor de la idea de patio, tanto en su concepción «romana» –como en la casa para Mario Lorio–, o simple clausura del jardín, como en su propia vivienda en la calle Trabajo o en la de Augusto Torres y Elsa Andrada en la calle Itacurubí (hoy José Cúneo).

Sin embargo, la casa para Torres García en la calle Caramurú revela la imposición de su dueño para reconstruir –mucho más literalmente– otro objeto de su pasado. Aguzando el oído, se escuchan allí ecos de «Mon Repós», la «masía» de Terrassa, lo que podría transformar aquel protorregionalismo de Leborgne (quien terminó el primer proyecto de Juan Menchaca) en una adaptación del clasicismo «noucentista» transmitido por el catalán.¹⁶ Las imágenes neoclásicas de los patios de Leborgne podrían ser mejor interpretadas si pensamos más en el mediterraneanismo que en un supuesto regionalismo neocolonial. Si no, ¿por qué tantos cipreses?

¿Es necesario recordar que Joaquín Torres García había sido ayudante de Gaudí en Mallorca? Gaudí/Torres/Leborgne/Bonet/Dieste... para completar esta red llegaría Le Corbusier, de la mano de Serralta y Clémot. Los constructivos torresgarcianos –tan difundidos por sus discípulos y por los discípulos de sus discipu-

16. Ramón Mérica, «La casa que Don Joaquín y Doña Manolita concibieron para amar», *El País*, 30 de junio de 1996, Montevideo. Entrevista con Olimpia Torres. «[...] Esa casa conserva recuerdos de muerte: mi padre, mi madre, mi hermana Ifigenia. [...] mi padre pidió que fuera de ladrillo visto para darle un aire de masía [sic] catalana, [...] pienso que fue un error de los arquitectos haber puesto una escalera y el baño principal en el primer piso para gente que ya era de tanta edad. [...] es una casa incómoda».



FIGURA 2. MON REPÓS, TERRASSA.

los— están presentes en la obra bonetiana, como en ciertos detalles de la Solana del Mar, de 1945 en adelante, pero también más literalmente en Dieste, como en la iglesia de Atlántida y en su propia casa. No sería la única fuente: Serralta trajo la primicia de los vitrales de Ronchamp en 1950.

Torres García fue un emigrante tenaz y precoz. Su padre, inmigrante en Uruguay, al regresar a Cataluña en 1891 le provoca el primer desplazamiento cuando adolescente. Entre 1920 y 1934 intenta asentarse infructuosamente en diversos lugares, lejanos y de diferentes lenguas: Nueva York, Génova, Fiesole, Livorno, Villefranche-sur-Mer, París, Madrid. En 1934 desembarcaban en Montevideo. Para entonces ya tenía sesenta años.

En cada lugar se nota el esfuerzo por adaptarse, por sintonizar con las personas, por buscar un lugar comprensible y activo. En cada lugar detectamos el estado de «luna de miel» del primer año descrito por Brinck y Saunders, así como la lucha por la recuperación del nombre¹⁷, y la depresión que sigue a los primeros fracasos.

El entusiasmo que escribe en sus memorias y cartas, la contaminación extrema del color americano en la pasada fugaz por Nueva York, todos parecen, en esta lectura marginal, signos de su estado de inmigrante.

Veamos cómo muestra su firma en la obra parisina. Trueca dos acentuaciones: la de García desaparece, mientras que se tilda

17. Itzigsohn y Bar-el, «Salud mental...».



FIGURA 3. SIN TÍTULO, 1930.



FIGURA 4. DETALLE DEL ANTERIOR

la e de Torres. El resultado, Torrés-García, que pronunciado en francés recupera algo de su fonética original castellana.

Claro, no se trata sólo de la firma, ni de los colores, sino de las palabras usadas como señales, expresiones básicas de un significado que no se quiere disuelto en metáforas: *départ*, *voyages*, *espoir*. Partida, viajes, esperanza. Doblada esperanza invocada.

La temática puede servir en Torres García para traer del pasado imágenes completas de significado especial. Cuando en 1943 pinte cuadros constructivos la memoria trazará las figuras de momentos de sentimientos contradictorios. Observemos el croquis preparatorio de uno de los murales del Salón de Sant Jordi de la Diputación, *La Catalunya industrial*. Dice de él Narcís Comadira: «[...] aparece la ruptura realista y, sobre todo en el último, una potente organización geométrica ortogonal que será característica de la obra posterior del artista».¹⁸

La estructura que se anuncia, la figura que se recupera literalmente veinticuatro años después (si es posible calificar con esta simple palabra –figura– la operación; observemos la línea en zigzag, algo automática, en el boceto de Barcelona y su reaparición en la base del presunto paisaje montevideano).

No se trata solamente de obsesión figurativa ni de exploración sistemática, habitual en muchos artistas. Augusto Torres repasa consecuentemente obras perdidas en el tiempo, como lo expuso Patricia Bentancur en el texto ya citado: «El mismo motivo se transforma, la aparente igualdad de las obras se derrumba ante la mirada mínimamente atenta. [...], lo lúdico se plasma en cada cuadro, en cada retorno».¹⁹

El retorno en Joaquín Torres García es –en estos casos, y no siempre– recuerdo doloroso, reconstrucción de objetos perdidos. En el caso de los murales de la Diputació, doblemente, por la destrucción de estos y por la lejanía forzada. Objetos añorados que serían repetidos al otro extremo de su vida, en la «Maternidad» del CASMU N°3, del año siguiente del constructivo, repitiendo

18. Narcís Comadira, «Torres-García en la configuración del noucentisme», en *Torres-García*, Margarida Cortadella ed. (Barcelona: Editorial AUSA e Institut de Cultura de Barcelona, 2003), 66.

19. Bentancur, «La consecuencia extrema», texto sin paginar.



FIGURA 6. FERROCARRIL CONSTRUCTIVO SOBRE PUENTE METÁLICO, 1943.



FIGURA 5. PROYECTO DEL FRESCO LA CATALUNYA INDUSTRIAL, 1917.

treinta años después parte de la escena de *L'État d'Or de la Humanitat*, esbozado en 1914. Torres pintó esta última maternidad «noucentista» en Montevideo a los setenta años; moriría cinco años más tarde.

A esta altura cabe preguntarse si el paisaje torresgarciano es «objetivo», más allá del debate sobre la tesis de la confluencia entre figuratividad y abstracción en su obra madura.

Es decir: sabemos que Torres García retrata el paisaje donde pasa; sabemos que los objetos simbólicos proceden de la sedimentación de figuras seleccionadas lentamente, pero ¿realmente sabemos que ese es siempre el paisaje local? ¿Es efectivamente Montevideo en 1943, a pesar del ferrocarril declarado uruguayo por sus siglas FCCU? Hemos visto que podría ser la Barcelona de 1917, aunque esta, a su vez, albergara dos cerros con esa característica pendiente de sarpullido del de acá. ¿Es acaso Barcelona la que se retrataba en el Salón de Sant Jordi? ¿Acaso los barcos, las fábricas y los depósitos, la locomotora, dos cerros en la lejanía, constituyen signos exclusivos (o apenas suficientes) de alguna identidad barcelonesa?

¿Qué paisajes montevidianos «de inconfundible matiz local»²⁰ como apunta Peluffo, pintan Torres y sus discípulos montevidianos?

20. Gabriel Peluffo Linari, *op. cit.*, 1991), 13-15.

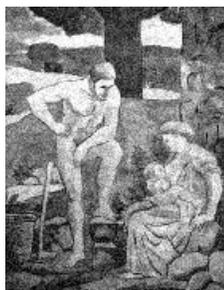


FIGURA 7. MATERNIDAD.
CASMU N° 3, MONTEVIDEO.

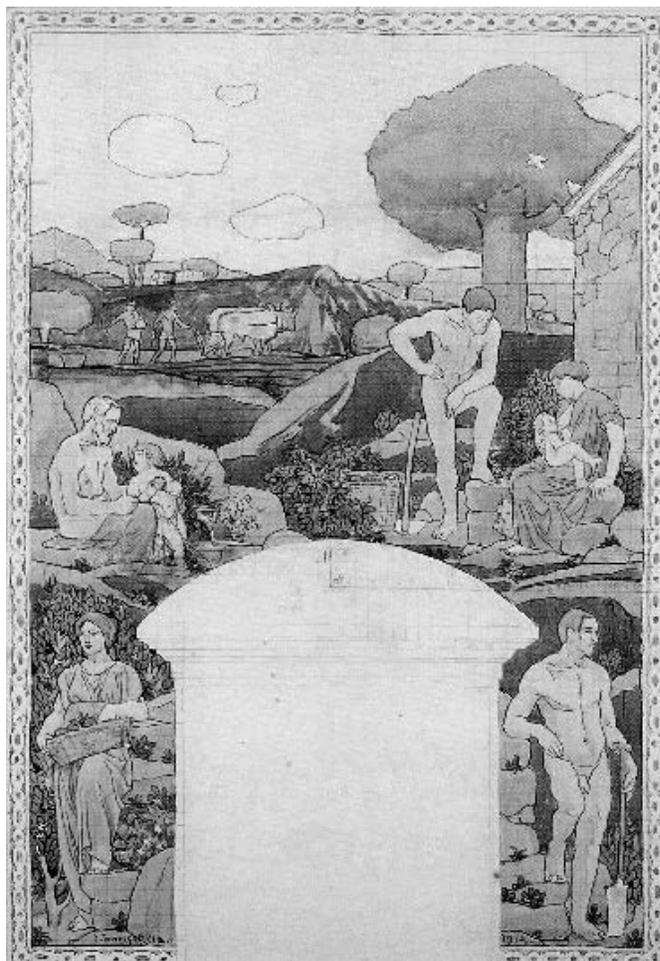


FIGURA 8. BOCETO DEL FRESCO L'ETAT D'OR DE LA HUMANITAT, 1914 (DETALLE).

¿Será Montevideo en 1940, o las Ramblas de Barcelona, a juzgar por el periódico que lee el bebedor de cerveza?

Las interrogantes se podrían suceder. No sabremos si Barcelona es Montevideo o viceversa, si 1940 es la recuperación de una memoria dañada en 1891, de la que «La Catalunya Industrial» se erige como imagen consoladora de lo perdido o, en realidad, una serie en la que lo que prima es el regreso en sí mismo, más allá de la identificación del origen.

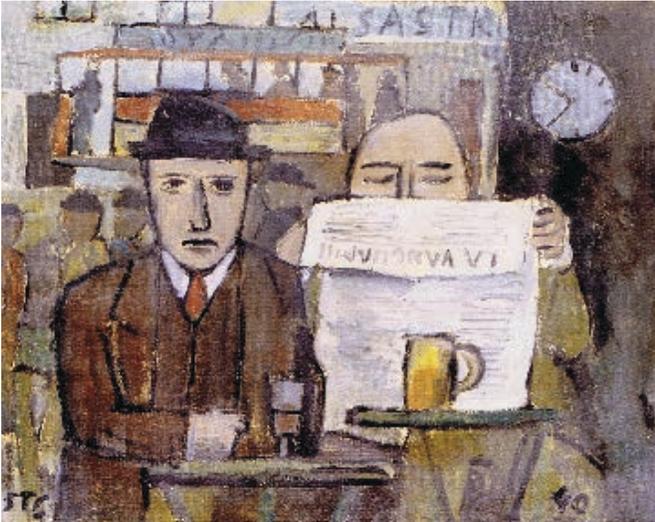


FIGURA 9. MESA DE CAFÉ CON HOMBRE LEYENDO, 1940.



FIGURA 10. DETALLE DEL ANTERIOR, INVERTIDO.

Una ciudad, un puerto, tan montevidianos como el Nápoles de José Pedro Díaz, superpuesto y repasado hasta que se confunden irremediabilmente en los vericuetos de la memoria cansada.

Modernos cadáveres de caimanes.

[...]

Fuente de las imágenes

1. Foto: Jorge Nudelman.
2. Enric Jardí, Torres García (Barcelona: Editorial Polígrafa, 1973), 54.
- 3 y 4. Torres-García, ed. Margarida Cortadella (Barcelona: Editorial AUSA e Institut de Cultura de Barcelona, 2003), 141.
5. Torres-García, ed. Margarida Cortadella (Barcelona: Editorial AUSA e Institut de Cultura de Barcelona, 2003), 68.
6. Torres-García, ed. Margarida Cortadella (Barcelona: Editorial AUSA e Institut de Cultura de Barcelona, 2003), 303.
8. Torres-García, ed. Margarida Cortadella (Barcelona: Editorial AUSA e Institut de Cultura de Barcelona, 2003), 61.
- 9 y 10. Torres-García, ed. Margarida Cortadella (Barcelona: Editorial AUSA e Institut de Cultura de Barcelona, 2003), 290.

MENDOZA

La argentina «Aldea Feliz» de Mauricio Cravotto¹

MARY MÉNDEZ

En diciembre de 1938 el gobernador de Mendoza, Rodolfo Corominas Segura, convocó a una comisión especial para proyectar el Plan de Urbanización de la provincia.* Fue esta comisión la que en mayo de 1939 solicitó a la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires (SCA) tres técnicos en urbanismo.² El grupo se formó con los arquitectos Fermín Bereterbide y Alberto Belgrano Blanco, miembros de la subcomisión de urbanismo de la Sociedad, y con Jorge Sabaté, quien la presidía. En febrero de 1940 el intendente del Departamento Capital, Juan Cruz Vera, planteó la posibilidad de efectuar un llamado a concurso para resolver los problemas urbanos de la capital. En octubre el Concejo Deliberante aprobó la convocatoria y el día 9 se decretó el llamado estableciendo que se buscaban urbanistas para el Plan Regulador, Reformador y de Extensión de la ciudad de Mendoza.

El 6 de noviembre las bases fueron conocidas oficialmente y la fecha de entrega se fijó para el 30 de ese mismo mes, aunque se prorrogó luego a instancias de los concursantes para el 10 de enero de 1941. El jurado, que se expidió el 14 de enero, estaba integrado por el intendente, por el presidente del honorable Concejo Deliberante, Dr. Héctor Videla Ponce; un representante del ejecutivo de la provincia, el Arq. Daniel Ramos Correas; uno de la SCA, el Arq. Alfredo Williams; y uno del Centro Argentino de Ingenieros, Emilio Lendharston. Se presentaron siete propuestas y el primer premio se otorgó al equipo de clave «Plumerillo», integrado por los arquitectos argentinos Fermín Bereterbide y Alberto Belgrano Blanco y los uruguayos Mauricio Cravotto y Juan Antonio Scasso.**

1. Agradezco a la Sra. Delma Menéndez Rigoli de Cravotto, al Ing. Ricardo Magnone y a los arquitectos Juan Carlos Vanini y Eduardo Álvarez de la Fundación Cravotto el acceso al Fondo Privado. Especialmente le agradezco a este último el entusiasmo y la generosa colaboración prestada, imprescindible para la escritura de este escrito.

2. La Comisión estaba integrada por el ministro de Industria y Obras Públicas, el intendente municipal de la capital, el director provincial de Arquitectura, el director provincial de Parques y Paseos, el presidente de la Sociedad Amigos de la Ciudad, Antonio Ordóñez Riera, el senador provincial Ing. Alfredo Godoy y el diputado provincial Dr. Alberto Day.

El segundo premio fue para «Capital de los Andes», el equipo de Carlos María Della Paolera y Adolfo Farengo, mientras que el tercer lugar fue para «Diez», del grupo Austral, integrado por Antonio Bonet, Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan, José Le Pera, Simón Ungar, Hilario Zalba, Valerio Peluffo, Jorge Vivanco y Le Corbusier.

El concurso estuvo rodeado de conflictos y acusaciones. Las primeras objeciones fueron en contra de la participación de Bereterbide y Belgrano Blanco, y tuvieron lugar en diciembre de 1940. La SCA los había exhortado a abstenerse de presentarse dada su implicancia en el informe que habían realizado en enero de ese año. Desconocieron el pedido e indicaron que su participación en aquella instancia no estaba vinculada con el Plan Regulador, y fue sin duda este antecedente lo que motivó la incorporación de los técnicos uruguayos. El fallo fue violentamente discutido por los miembros de Austral, quienes solicitaron a la SCA la revisión y, de modo bastante ingenuo, por cierto, se dirigieron a Mauricio Cravotto para pedirle que los acompañara en el reclamo. Obviamente Cravotto se negó y la revisión no fue admitida.

La sospecha de ilegitimidad que Austral se encargó exitosamente de difundir fue recogida por Francisco Liernur y Pablo Pschepiurca en *La red austral*.³ En el capítulo «El plan de Mendoza» los autores se dedicaron a presentar una serie de dudas sobre la legalidad del concurso. Algunas de ellas parecen incuestionables, como el grado de conocimiento acerca de los problemas reales de la ciudad que Bereterbide y Belgrano Blanco habían adquirido en la Comisión de Urbanismo, la certeza acerca de las lógicas urbanas que se deseaba impulsar desde las esferas municipales o el conocimiento del imaginario urbano afín a la Ciudad Jardín que manifestaba el intendente. Otras son ciertamente poco o nada demostrables, incluso francamente irrelevantes, como la supuesta relación profesional de Mauricio Cravotto con Enrique Day Arenas, «pariente» de Alberto Day, que había integrado la Comisión de Urbanismo de 1938.

Es cierto que Cravotto y Scasso mantuvieron estrechas relaciones con los miembros del jurado en 1940, especialmente con Daniel Ramos Correas, el director de Paseos de la Provincia.⁴ Se conocieron en el Congreso Panamericano de Arquitectos realizado en Montevideo en marzo de 1940, a cargo del cual estuvo Cra-

3. Jorge Francisco Liernur y Pablo Pschepiurca, *La red austral* (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, Colección Las ciudades y las ideas, 2008).

votto y al que Ramos y Alfredo Williams acudieron como parte del Comité Ejecutivo Argentino. En el informe que Scasso redactó en febrero de 1941 luego de su viaje a Mendoza indicaba que en esa instancia realizó con Ramos «largos recorridos por nuestros parques, playas y paseos y mantenido largas conversaciones sobre temas de interés y de especialidad común».⁴

No vamos a entrar aquí en estas argumentaciones; los vínculos entre los técnicos que ganaron el concurso y el jurado son apenas demostrables. Sigamos en cambio otros indicios señalados en *La red austral* que permiten comprender los motivos del fallo y explicar, al mismo tiempo, las ideas que comandaron el plan de «Plumerillo». Liernur y Pschepiurca indicaron que la ideología de la «Aldea Feliz» de Cravotto era la que conformaba el imaginario simbólico básico de la propuesta ganadora y que esa idea de ciudad sintonizaba con la corriente política que dirigía el Departamento Capital, conservadora, regionalista y fuertemente «nostálgica de la imagen armónica y apacible del pasado urbano». Una idea, por tanto, radicalmente opuesta a la de la ciudad industrial que proponía Austral. En las páginas siguientes buscaremos analizar la lógica urbana de la propuesta ganadora como figura emergente del pensamiento urbano del arquitecto uruguayo.

La trama rioplatense

Los vínculos entre los técnicos argentinos y los uruguayos fueron frecuentes. Así lo prueba la existencia de una abundante –y muy familiar– correspondencia mantenida entre Cravotto y Bereterbide entre 1931 y 1954.⁵ Considerando la fecha de las primeras cartas es muy posible que los contactos se iniciaran con la visita de Werner Hegemann. Bereterbide fue una de las principales relaciones del urbanista alemán en Buenos Aires y Cravotto en Montevideo.

La actividad de Cravotto era bien conocida en Argentina por esos años. Era un técnico destacado y sus trabajos se publicaban en las revistas especializadas. El Palacio Municipal, de 1929, y el Anteproyecto de Plan Regulador para Montevideo, de 1930, aparecieron en *Arquitectura*, la revista de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, y en las argentinas *Nuestra Arquitectura* y *Revista de Arquitectura*.

4. Juan Antonio Scasso, *Informe de un viaje realizado a Mendoza en febrero de 1941*. Centro de Documentación e Información del IHA.

5. Correspondencia enviada a Cravotto por Fermín Bereterbide. Fondo privado de la Fundación Cravotto.

Se afianzaron las relaciones en el Congreso de Urbanismo realizado en Buenos Aires en 1935, en el que Cravotto participó como invitado especial y miembro de la delegación uruguaya. En esa fecha Cravotto dictó, a pedido de un grupo de jóvenes arquitectos argentinos, un cursillo de diez clases para impartir sintéticamente los conocimientos que dictaba en la Facultad de Arquitectura de Montevideo.

En 1936 Cravotto viajó a la capital porteña con un grupo de estudiantes para conocer el Plan de Urbanización de Buenos Aires de Vautier y Bereterbide. En esa ocasión volvió a dictar conferencias y desarrolló varios cursos sobre urbanismo. Cravotto le envió a Bereterbide el primer número de la revista del Instituto de Urbanismo que él dirigía, apenas impreso, en 1937.⁶ Bereterbide le respondió en mayo del mismo año destacando lo avanzado que le parecía el estado del pensamiento urbano en Uruguay. Sobre 1939 Cravotto le envió a Vautier y a Bereterbide su proyecto de Parkway Atlántico. La extensa vía forestada que recorrería el Este de Uruguay era una aplicación de la Aldea Feliz para la faja costera. Este proyecto fue premiado en el V Congreso Panamericano, realizado en 1940 en Montevideo, donde argentinos y uruguayos coincidieron nuevamente.

6. En setiembre de 1936 Cravotto creó el Instituto de Urbanismo, integrado además por los arquitectos Eugenio Baroffio, Raúl Lerena Acevedo, Carlos Gómez Gavazzo, Américo Ricaldoni, Juan A. Scasso y Julio Vilamajó. El objetivo trazado era investigar los fenómenos urbanos, fomentar los estudios y divulgar los avances y las propuestas, promover y preparar concursos y organizar congresos pero también asesorar a los poderes públicos y municipales además de estudiar proyectos de legislación. El plan del Instituto pretendía evidenciar los males que, según entendían, presentaba la vida urbana y definir planes alternativos. En el Instituto se concebía la ciudad en términos de enfermedad y se presumía un estado inarmónico que debía ser enunciado de manera concreta, con datos estadísticos para sanarlo mediante un proceso terapéutico. Mauricio Cravotto, «Ideas y propósitos», *Revista del IU*, N° 3 (Montevideo: 1936).

Inicios de una teoría urbana

Mauricio Cravotto enseñó urbanismo con Juan Antonio Scasso en la Facultad de Arquitectura de Montevideo entre 1923 y 1952 en la Cátedra de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajística. La bibliografía del curso, creado en 1918, incluía los textos de Ebenezer Howard, Raymond Unwin, Léon Jaussely, Tony Garnier, Lewis Mumford y George Simmel. La vertiente teórica más importante se apoyaba en la Ciudad Jardín en todas sus variantes, incluidas la francesa y la norteamericana, un interés compartido por Bereterbide.

La Aldea Feliz fue una teoría general que llegó a articular todo el pensamiento de Cravotto. Fue procesándose de manera progresiva a partir de 1929 y llegó a una definición completa hacia 1950. Explicó la teoría a medida que iba desarrollándose en los textos que se publicaron en distintos medios. Los originales

se conservan en su archivo privado; bajo el nombre «Aldea Feliz» ubicó edificios y propuestas para los cursos de Urbanismo, diversas conferencias y planes urbanos. En consecuencia, todos los proyectos que realizó a partir de 1929 deben entenderse como episodios o partes de la teoría. Esta parece haberse iniciado con el proyecto para el Palacio Municipal de Montevideo, parte de un Centro Cívico de grandes dimensiones.

La relación de la Aldea Feliz con los postulados que revisaron la Ciudad Jardín de Ebenezer Howard en el período de entreguerras parece más que explícita en el Anteproyecto de Plan Regulador para Montevideo, de 1930. Allí se sostenía la alta densidad de población, la conformación de conurbaciones, la limitación del número de los habitantes y, al excederse dicho límite, la formación de otros centros separados del principal por un cinturón verde. La posición contraria de Cravotto a la proliferación de los suburbios jardín puede advertirse allí con facilidad.⁷ El Plan de 1930 se basaba en una serie de operaciones; las principales fueron la reubicación del centro de la ciudad hacia el norte, también Centro Cívico de Gobierno, generando de esta manera un punto de concentración que contrarrestara el desarrollo que se estaba operando hacia el este, y la limitación de la población hasta un máximo de tres millones de habitantes.⁸

El Plan Regulador proponía la multiplicación de espacios verdes en el interior de la ciudad y un nuevo sistema vial conformado por Park-ways que limitaban cada zona. En el límite de la ciudad hacia el Norte se insertaban cincuenta torres para habitación colectiva, con una capacidad total de 250.000 habitantes. Se lograba de esta forma una alta densidad de población que definía al mismo tiempo el área urbanizada y la separaba nítidamente de la zona rural. El arco de torres absorbería el crecimiento sin aumentar la mancha urbana y permitiría el contacto de los ciudadanos con la naturaleza que comenzaba allí mismo, al pie de los rascacielos. Desarrollado en un arco de círculo se articulaba un conglomerado de aldeas, las ciudades jardín satélites.

Mauricio Cravotto avanzó mucho en la definición de la teoría con el proyecto para el Park-way Atlántico que debía unir Montevideo con Piriápolis, la propuesta elaborada entre 1932 y 1936. Los dos principios claves de la región de Nueva York se aplicaron aquí, el de la unidad vecinal y el de carretera arbolada en la

7. Esta era la propuesta de Raymond Unwin para los suburbios de los grandes conglomerados ingleses.

8. El plan que Jausseley proponía para Barcelona en 1905 y el Plan Regulador de Montevideo de 1930 mantenían muchas relaciones directas, como la ubicación del Centro Cívico, por ejemplo.



FIGURA 1. MAURICIO CRAVOTTO. CROQUIS DEL PARK-WAY ATLÁNTICO.

versión reformulada por Barry Parker. El Park-way fue traducido como una avenida parquizada con 700 árboles por hectárea. Era una vía que unía aldeas –algunas eran los balnearios ya existentes en Canelones– enlazando la ciudad con el campo y permitiendo establecer relaciones productivas entre ambos. En este

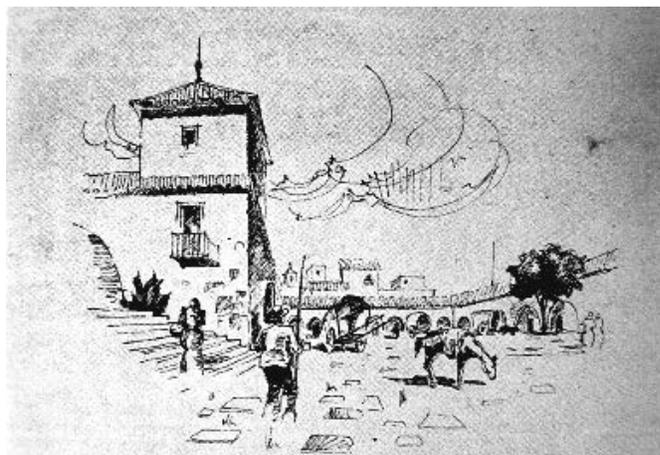
caso Cravotto retomó los argumentos centrales de la Ciudad Jardín de Howard no solamente en lo relativo a la articulación física sino, mucho más importante, al modo colectivo de propiedad de la tierra. La incorporación de otros principios de planificación de origen norteamericano fue establecida mediante la lectura de los textos de Lewis Mumford de los que Cravotto era asiduo lector.

El Park-way Atlántico fue concebido como un parque lineal extenso de propiedad estatal, cientos de hectáreas de bosque, libres de la especulación del suelo. En ese bosque público se insertarían núcleos de viviendas, aldeas de hasta 5.000 habitantes liberadas del costo de la tierra. El plan evitaba las construcciones enfrentadas a la avenida y estas se colocaban, en cambio, sobre caminos vecinales que la cruzaban perpendicularmente. La avenida era una senda de velocidad controlada de 100 kilómetros de extensión que atravesaría diversos paisajes. Árboles, flores y cultivos debían intercalarse con las aldeas y otros poblados pequeños de hasta 800 habitantes. Esos pueblos menores albergarían artesanos y agricultores y en ellos se instalarían paradores y hoteles para los viajeros. Sobre la avenida se ubicarían también las colonias de vacaciones de los distintos gremios de trabajadores.

La Aldea Feliz fue la base sobre la que se estableció el curso que dictaban Cravotto y Scasso en la Facultad de Arquitectura. Todos los anteproyectos que propusieron fueron montados sobre esta teoría, de modo que desde la década de 1930 los estudiantes trabajaban en partes o sectores de un plan general, aplicando recursos previamente constituidos. Cravotto fue avanzando así, desde la enseñanza, en los conceptos teóricos, en la configuración de los principales componentes, en la aplicación de referentes bastante explícitos y en las imágenes asociables que suponía más pertinentes.

El anteproyecto de Plan para la ciudad de Rocha, la Ciudad Industrial de Rincón del Bonete o el Pueblo del Mármol, propuestos en el curso de 1935, fueron ejemplos contundentes que incorporaban vías de tránsito arboladas, evitaban la rigidez del damero y destinaban gran parte del suelo a espacios verdes en las proximidades de la zona de viviendas.⁹ El Plan para el Cerro exploraba la capacidad evocativa de los pueblos mediterráneos incorporando imágenes arcaizantes para los caseríos y aprovechando de manera pintoresca las diferencias de niveles que caracterizan el sitio.

9. «Instituto de Urbanismo da Faculdade de Arquitectura de Montevideo», *Revista Arquitetura e Urbanismo*, N° 225 (Rio de Janeiro: setiembre-octubre de 1937).



FIGURAS 2 y 3. «EL CERRO. CURSO DE URBANISMO».

Las visuales interrumpidas, las calles ondulantes, la relación entre los edificios, el borde cerrado de las plazas con centros vacíos eran tópicos que se alineaban indudablemente con la tradición del Arte Urbano difundido por Camillo Sitte.

En 1940 la asignatura, ya transformada en Urbanística y Arquitectura Paisajística, incluía una cuarta parte de conceptos y técnicas que se iniciaba con las enseñanzas de Jaussely en los cursos a los que Cravotto había asistido en París apenas finalizada la Primera Guerra Mundial. El programa concluía con un último

punto teórico sobre la ciudad urbanizada y los beneficios de la previsión de los crecimientos de la ciudad armónica y bella.

La gran ciudad, que se rechazaba, era definida por Cravotto en clave simmeliana como el lugar de la Vida Nerviosa y la actitud *blasé*. En cambio las aldeas se presentaban como conclusión positiva: se distinguía y oponía la idea de ciudad como obra de arte a la de ciudad funcional, anónima e indiferenciada. Una red de aldeas productivas debía colonizar el campo estableciendo vínculos cercanos con la naturaleza, promoviendo una relación con el espacio verde completamente diferente de la que caracterizaba a las metrópolis. Estas aldeas-obra de arte eran realizaciones de urbanistas concebidos como artistas más que técnicos. El urbanista debía ser un «arquitector», una suerte de compositor o concertador que mediante «los impulsos de su alma angélica y poética» lograría «la armonía y la belleza».¹⁰

Las tesis escritas del curso referían también a este tema. Citemos como ejemplo el trabajo que Fernando García Esteban realizó en 1942. En «La ciudad y la aldea» definió las diferencias entre ambas aglomeraciones, de escala pero fundamentalmente de esencia.¹¹ La aldea era pequeña en dimensiones y en población, una organización económica de base artesanal, pura y primitiva, en íntima conexión con la naturaleza, la «receta contra el *spleen* propio de la ciudad». Mientras que en la ciudad dominaba la máquina, en la aldea reinaba la naturaleza y el «vegetal» era el gran ordenador de esos pueblos «donde las asperezas están limadas por la sencillez de la vida». La aldea que se prefería a la gran ciudad era eterna, de esencia inmutable, y su forma de vida era reposada y tranquila.

Cravotto en Mendoza Planeando la felicidad colectiva

En 1941 el concurso para el Plan de Mendoza representó una ocasión para poner en práctica buena parte de la teoría. Obtenido el primer premio, los arquitectos definieron tres etapas consecutivas siguiendo la operativa que solía usarse en el Instituto de Urbanismo. El Pre-plan se entregó en julio de 1941; el Expediente Urbano, que constaba de 26 láminas, y el Plan Regulador, de 19,

10. Para Cravotto, «el armonizador de las formas funcionales y de espacios, de tal magnitud y complejidad como son las del complejo urbano, podría llamarse arquitector cuando su intuición, sensibilidad, su cultura, su actividad creativa y realizadora fueran tan armónicas que su creación formal y espacial fuera acorde con el más armónico fluir de la vida humana». Mauricio Cravotto, «Ideas y propósitos», *Revista del IU*, N° 1 (Montevideo: 1936). El nombre «arquitector» manifiesta relaciones etimológicas indudables con el Pantocrator, la convencional figura de Cristo representado como rey del mundo creado.

11. Fernando García Esteban, «La ciudad y la aldea», *Anales de la Facultad de Arquitectura*, N° 4 (Montevideo: marzo de 1942).

se entregaron a fines de 1942 y las propuestas se divulgaron por medio de una exposición.¹²

El Pre-plan estaba basado en los datos primarios obtenidos y pretendía definir un plan de acciones inmediatas para evitar que se agravaran los problemas de la ciudad. Estaba regido por una serie de conceptos claves aunque bastante abstractos como la idea de justicia, entendida como una «concertación urbana» que debía permitir a cada uno de los habitantes «la posibilidad de comprender, sentir, hacer y dejar hacer la obra armónica» y «participar de la felicidad colectiva».¹³

El Expediente Urbano se articulaba con la información técnica pormenorizada de los datos físicos, una suerte de diagnóstico médico con los datos relativos a la salud o enfermedad de las partes del conglomerado urbano. Los datos surgían de las variadas preguntas que los urbanistas formulaban, ordenados y sistematizados. A partir de ellos se establecía el modo de intervención. Los parámetros referían al hombre como base del sistema urbano, el paraje o sitio, la historia y las tradiciones, las vías circulatorias, la masa edificada, la residencia y las áreas libres.

En él se enunciaron los fenómenos humanos y naturales con información relativa al clima, el suelo y el subsuelo, la evolución urbana, la demografía, los hechos urbanos, la alimentación y el vestido, la zonificación espontánea, el amanzanado y los loteos, la edificación, los valores del suelo y las curvas de nivel. Se graficaron el sistema vial y el de transporte, se incluyeron fotografías aéreas, líneas isócronas, red de agua potable, desagües cloacales y pluviales. Se estudiaron las condiciones de funcionamiento de los edificios públicos, los espacios libres, la localización de viviendas y las viviendas inadecuadas. Se consideraron también los reglamentos de construcciones y los proyectos de intervención que se habían realizado anteriormente.

La tercera parte, el Plan Regulador, se presentaba como la etapa madura del Pre-plan. En la memoria los arquitectos lo definieron como una obra de arte, funcional, espacial y plástica, resultado de la inspiración, la meditación y el análisis. Indicaron que se había buscado la armonización entre la obra humana y la naturaleza estableciendo un plan de concertación que haría posible disminuir los problemas que dificultaban el desarrollo del conglomerado. Se consideraban aquí los rasgos característicos

12. Mauricio Cravotto, *Plan Regulador de la Ciudad de Mendoza, República Argentina, por los arquitectos F. H. Bereterbide, A. B. Blanco, M. Cravotto y J. A. Scasso*, N° 8 (Montevideo: Instituto de Urbanismo, Facultad de Arquitectura, 1942-1943).

13. Mauricio Cravotto, «Posiciones y conceptos», *Plan Regulador de la Ciudad de Mendoza*.

que definían la personalidad de Mendoza y que debían destacarse en las propuestas. Mendoza era la capital de una provincia rica con un sólido porvenir, un centro de producción y mercado de la industria vitivinícola, ubicada en el cruce de rutas de primer orden, un centro turístico importante para el país además de un lugar de residencia permanente.

Siguiendo las lógicas de la Aldea Feliz, el Plan presentaba como prerrogativa fundamental la transformación de tierras privadas en públicas para poder operar libremente de acuerdo a las conveniencias generales, eliminando los intereses de los privados que siempre obstaculizan el bien común. Liberando la propiedad de la tierra se proponía mejorar el uso del suelo y del subsuelo, aprovechando la zona de serranías para habitación, cultivo y forestación.

Buscaban dotar a Mendoza de ciertos elementos con carácter urbano para convertirla en una ciudad sin perder la «benéfica imprevista de conglomerado aldeano» que debía no sólo mantenerse sino potenciarse. De acuerdo con esto no se pretendía aumentar la densidad ni el tamaño del núcleo sino solucionar problemas viales y funcionales, al tiempo que definir una «ciudad con alma» con una «armonía interior perfecta». Señalaban que para esto no se precisaba un gran tamaño sino «fuerza de procreación» y «poder armónico de expansión» para producir núcleos satélites capaces de albergar otros habitantes para evitar el crecimiento suburbano. Así, la ciudad debería tener una dimensión adecuada que se fijaba en 3.000 hectáreas para alojar a 500.000 personas. Su expansión se evitaba estableciendo una red de aldeas satélites. Villanueva de Guaymallén, Challao, Borbollón, Luzuriaga y Gutiérrez se ligaban al centro primario por avenidas parquizadas, posibilitando la concreción de la Aldea Feliz de Cravotto.

El Plan depositaba una confianza total en las zonas verdes y así todas las vías circulatorias se concebían en relación con la naturaleza. El suelo no era sólo para transitar sino también para «un parsimonioso andar». Las calles se pensaron como paisajes circulatorios en lugar de veloces autopistas. La naturaleza penetraba en la ciudad a través de las calles arboladas en una operación de sanación, ya que se sostenía que «todos los elementos urbanos, aun los más modestos» podían ser «purificados por el árbol y la flor». Los Park-ways vinculaban los parques y las plazas vitalizando los barrios, y la vegetación nativa buscaba exaltar



FIGURA 4. CARTÓN DEL PLAN REGULADOR DE MENDOZA.

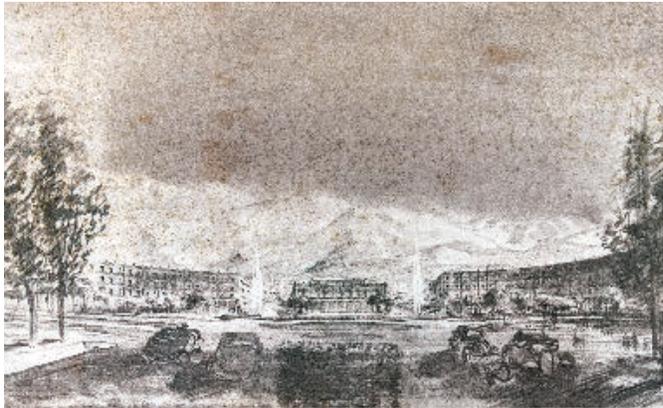


FIGURA 5. CARTÓN DEL PLAN REGULADOR DE MENDOZA.



FIGURA 6. CARTÓN DEL PLAN REGULADOR DE MENDOZA.

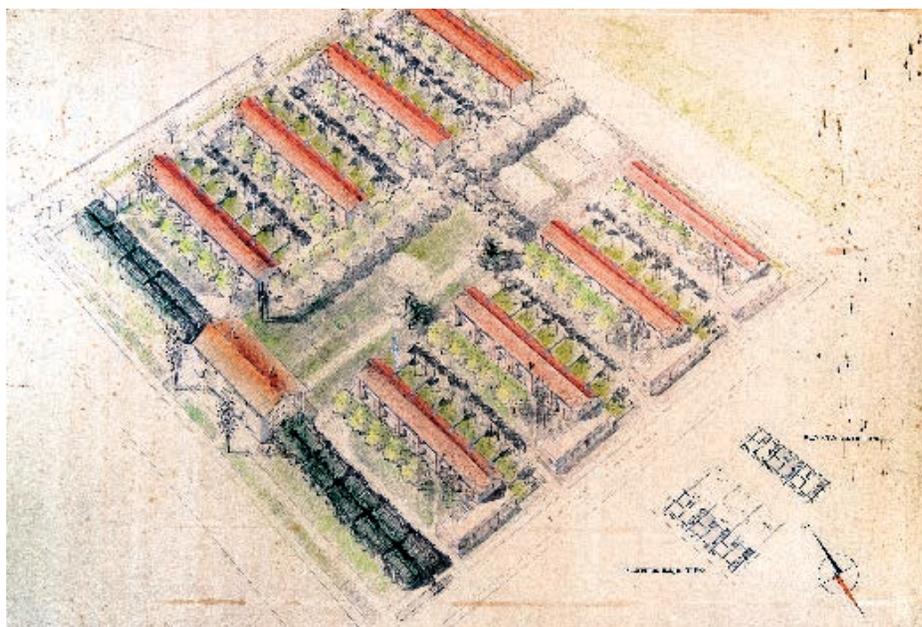


FIGURA 7. CARTÓN DEL PLAN REGULADOR DE MENDOZA.

el carácter cuyano de la ciudad, colaborando con los valores simbólicos de los que se quería dotar a Mendoza.

Se determinaron varios centros significativos con características diferenciadas por su actividad y simbolismo. Un Centro de Gobierno Municipal se ubicaría en los terrenos del Ferrocarril Pacífico, articulado por un edificio para el Ejecutivo Comunal y el Concejo Deliberante, un museo de arte urbano y un teatro. Se creó un Centro de Gobierno Provincial en los terrenos de la Quinta Agronómica anexo a la Ciudad Universitaria. Era un Centro Cívico compuesto por el Monumento a la Bandera, el Palacio del Ejecutivo Provincial y la Legislatura Provincial. Ocupaba una posición central y se vinculaba a la Plaza Independencia por la calle Mitre, una arteria limitada por paseos con recovas. Este centro, afirmaban los arquitectos, podría llegar a ser, manteniendo un discreto tamaño aldeano, «tan acogedor como esos centros maravillosos europeos de las ciudades eternas de Florencia, Venecia o Salzburg».¹⁴

De los 19 planos, ocho se destinaban a «sugestiones arquitectónicas» para la formalización de los edificios. Los elementos

14. Mauricio Cravotto, *Plan Regulador de la Ciudad de Mendoza*.

simbólicos ya previstos en el Pre-plan se sobredimensionaron y adquirieron mayor monumentalidad y efectos retóricos de escala urbana. En la puerta Este de la ciudad ubicaron un Monumento al Agua, espacio de ingreso con carácter laudatorio de aquellos ciudadanos que habían disciplinado el poder hídrico e hicieron posible la fecundidad del suelo mendocino.¹⁵ El Cerro de la Gloria se definió como polo simbólico de la ciudad, un ámbito religioso constituido por una plaza con centro vacío, limitada por edificios con galerías entre los que se encontraban el palacio arzobispal, la catedral, el bautisterio y hasta un «campanille» exento.

La nueva zona residencial se ubicaba en las colinas para promover la extensión de los barrios hacia el oeste de Godoy Cruz y se limitaba la expansión de la ciudad hacia el sureste con la instalación de un aeropuerto. Las viviendas incluían huertos para el cultivo de cada familia y componían unidades vecinales autoabastecidas, con escuela y servicios primarios para promover la vida aldeana. La interacción comunitaria se alentaba en los centros de barrio y otros ámbitos de esparcimiento y distracción. Las imágenes presentadas a modo de «sugestiones» resultaron en extremo pintorescas e hibridaron las referencias hispánicas presentes en las cubiertas inclinadas revestidas de tejas con espacialidades manieristas.

El Plan Regulador de Mendoza significó una puesta a punto de la teoría de la Aldea Feliz y una aplicación a un caso real. Fue sancionado en diciembre de 1942 y su gestión se aprobó inmediatamente. Sin embargo, el derrocamiento del gobierno conservador por parte del movimiento militar que tuvo lugar en 1943 frustró la iniciativa. La voluntad muy explícita en el Plan de liberar grandes porciones de tierra privada para destinarlas al uso común fue uno de los problemas que determinaron su fracaso, considerada una emergencia casi bolchevique.

Se llevaron adelante algunas recomendaciones urbanísticas aunque aisladas y desvinculadas de la propuesta general. En 1948 se construyó el Centro Cívico en los terrenos de la Quinta Agronómica y la avenida Acceso Este. El plan de obras públicas que preveía la construcción del Palacio de Gobierno y del Palacio de Justicia no fue concursado «por razones de urgencia» y su diseño se encargó directamente a Alberto Belgrano Blanco, con escasa o nula relación con las sugerencias arquitectónicas previstas en 1942.¹⁶

15. Según los autores, ese espacio urbano era por sus atributos «digno de crear un espectáculo de arte, animación y de original carácter que como ciudad de turismo Mendoza debe tener para acreditar ese privilegio». Bereterbide, Blanco, Cravotto, Scasso, *Plan Regulador de la Ciudad de Mendoza. Memoria explicativa* (Mendoza: Best Hermanos, 1942).

16. Jorge Ricardo Ponte, *Mendoza, aquella ciudad de barro* (Mendoza: Municipalidad de Mendoza, 1987).

Elogio de la Aldea Feliz

Sobre 1949 la teoría de la Aldea Feliz alcanzó para Cravotto su versión definitiva y aumentó con creces su siempre presente carácter nostálgico, simbólico y monumental. Era una red compuesta por diez aldeas y otras diez comunidades mayores que colonizarían el territorio uruguayo y se conectaban por avenidas parquizadas. Así se llegaría a poblar las zonas centrales del territorio con unos 700.000 habitantes.

Una aglomeración urbana principal, Villa Humboldt, se localizaría en el centro del país sobre el Río Negro, frente a la laguna de la represa de Rincón del Bonete. Tendría una población de 2.000 habitantes que residirían en la villa urbana, separada por un bosque del núcleo inicial. La ciudad industrial pensada en 1935 se convertía ahora en una ciudad habitada por funcionarios e investigadores que cumplirían sus funciones en el Geografeum, un centro dedicado a estudiar ecología, archivo de documentación cartográfica y aerofotogramétrica.

Según Cravotto, el Geografeum tomaba como referencia el Mozarteum, el centro de Salzburgo dedicado a exaltar la memoria de Mozart. Sin embargo, resulta difícil que no pensara también en el museo mundial de Le Corbusier, el Mundaneum proyectado en 1928 en las afueras de Ginebra.¹⁷ La definición plástica de Villa Humboldt fue un ejercicio del curso de Urbanismo de 1949, y el anteproyecto realizado por Antonio Cravotto, hijo de Mauricio, no



FIGURA 8. ANTONIO CRAVOTTO, ANTEPROYECTO PARA VILLA HUMBOLDT, 1949.

17. Fue encargado por Paul Otlet para concentrar el conocimiento mundial clasificado de acuerdo con su sistema. Le Corbusier propuso un museo en espiral de planta cuadrada explicitando las relaciones formales con los zigurats mesoamericanos, egipcios y babilónicos. Fue considerado reaccionario por los más importantes arquitectos modernos de Alemania.

18. La cita parece obligada por lo conocida en Uruguay. Un museo acuático muy similar al Mundaneum había sido colocado como pieza central del anteproyecto para Punta del Este que realizó Carlos Gómez Gavazzo en 1935. El Geografeum de Antonio Cravotto presenta una ubicación prácticamente idéntica.

19. Venecia guardaba secretos analizados y ampliamente difundidos entre los arquitectos de la mitad del siglo XX y fue un referente inevitable para los rioplatenses de la década de 1950. Todos la «vieron» de una u otra manera. La relevancia de Venecia para la cultura local fue considerada ampliamente en la tesis doctoral de Jorge Nudelman defendida en Madrid en junio de 2013. Jorge Nudelman, *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier* (Trabajo inédito, 2013) y en mi tesis de maestría defendida en mayo de 2013. Mary Méndez, *Divinas piedras. Arquitectura y religión católica en Uruguay, 1950-1965* (Trabajo inédito, 2013). Ambos textos están disponibles en el Centro de Documentación e información del IHA.

20. Mauricio Cravotto, «Exploración en una región arquitectural», *Revista Arquitectura, SAU*, N° 226 (Montevideo: 1953). La conferencia retoma ideas y postulados conocidos por Cravotto en el Congreso de la Divina Proporción que tuvo lugar en la Triennale de Milán de 1951.



FIGURA 9. ANTONIO CRAVOTTO, ANTEPROYECTO PARA VILLA HUMBOLDT, 1949.

dejó muchas dudas respecto de las referencias corbusieranas. En una de las perspectivas el Geografeum se presentaba como una torre escalonada, un zigurat.¹⁸

En Villa Humboldt la memoria corbusierana se vinculaba a otra imagen relevante para la cultura arquitectónica local: la Serenissima. La ciudad lacustre actuaba como cita obligada a la hora de expresar la armonía y la belleza del núcleo urbano situado en el Bonete. De la mano de Mauricio Cravotto son los croquis que muestran las típicas góndolas que permiten circular por la villa instalada «sobre y en el agua, agua como en Venecia».¹⁹

Cravotto percibía en la ciudad italiana la síntesis entre la razón nórdica y la sensibilidad del sur. Al menos eso afirmó en noviembre de 1952 en la conferencia pronunciada en la Agrupación Universitaria con ocasión del acto académico que conmemoraba el Día del Arquitecto. Venecia era para Cravotto el lugar sugestivo, amado o comprendido con la sangre, con el espíritu y con el intelecto, lugar de la verdad certera e inagotable fuente de sugerencias.²⁰ Defender estas referencias en el momento más violento de las discusiones relativas al Plan de Estudios de la Facultad de Arquitectura significó para Cravotto una toma de posición que le costó, en 1953 y con gran dolor de su parte, abandonar la actividad docente que había desarrollado sin interrupciones durante más de treinta años.

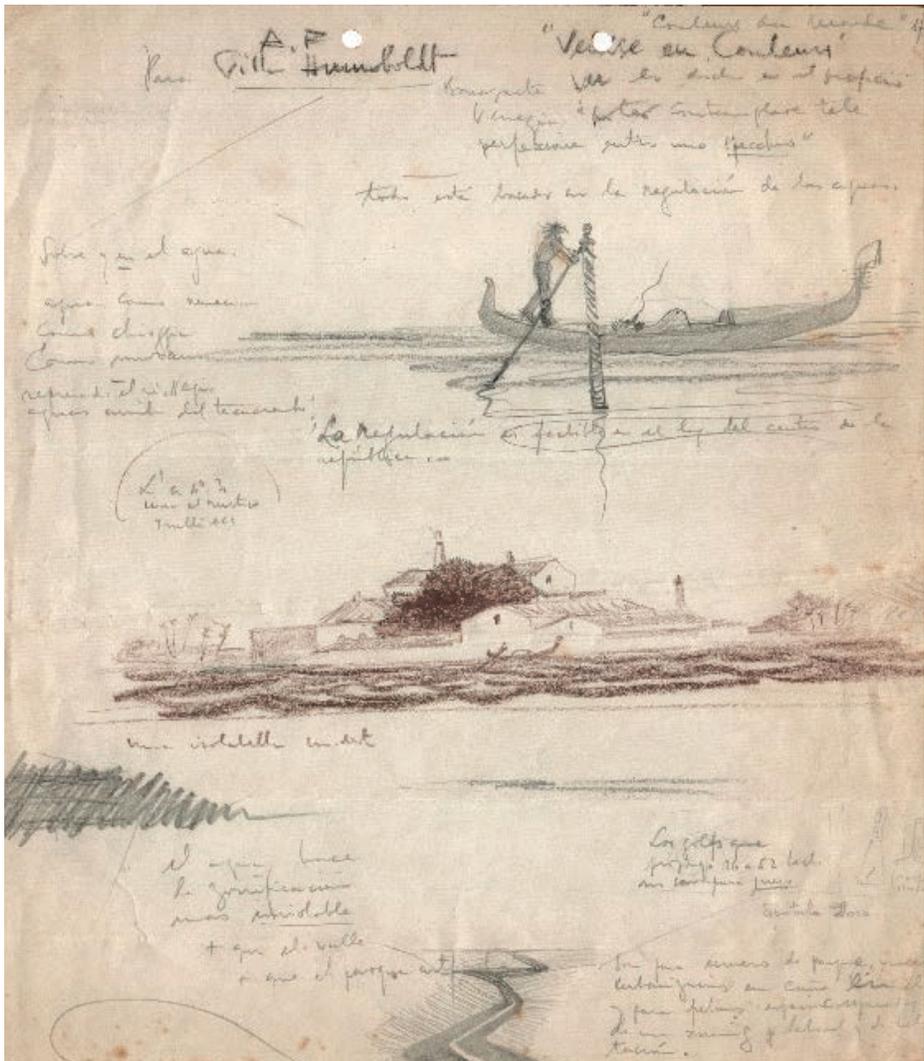


FIGURA 10. MAURICIO CRAVOTTO. CROQUIS PARA VILLA HUMBOLDT.

Su renuncia fue la culminación de un proceso caracterizado por las duras críticas que se alzaron contra la teoría de la Aldea Feliz a partir de 1942, justo cuando los principales postulados cristalizaban en el Plan Regulador para la ciudad de Mendoza.

Fuente de las imágenes

1, 4, 5, 6, 7, 8, 9 y 10. *Fondo privado de la Fundación Cravotto.*

2 y 3. *Revista Arquitectura e Urbanismo (Rio de Janeiro, marzo-abril de 1938).*

* **Rodolfo Corominas Segura** (Montevideo 1894-Mendoza 1967). Perteneció al Partido Demócrata Nacional, sector político conservador de fuerte impronta nacionalista. Gobernó entre 1937 y 1941 estableciendo una política marcada por el regionalismo cultural y la exaltación de los valores locales.

** **Fermín Bereterbide** (Buenos Aires 1899-1979). Arquitecto egresado de la Universidad de Buenos Aires (UBA) en 1918. Su actividad fue prolífica y realizó importantes conjuntos edilicios de escala urbana en Buenos Aires como los conjuntos Los Andes y Parque Patricios. Hacia los años 40 su producción arquitectónica adhería a las lógicas modernas, pero sin radicalidad, continuando los criterios académicos de proyecto. Actuó como miembro de la Oficina Técnica Asesora de las comisiones de obra pública y de tránsito del Concejo Deliberante de Buenos Aires, fue miembro de la agrupación Amigos de la Ciudad. En 1936 fundó una filial del CIAM llamada CIRPAC.

Alberto Belgrano Blanco. Arquitecto egresado de la UBA. Proyectista de la Dirección General de Arquitectura. Realizó encargos importantes aunque no realizados para la Universidad Nacional de La Plata, como el Teatro Griego, de 1923, de marcado historicismo, y la Escuela Superior de Bellas Artes, en estilo neocolonial. Fue autor de la Escuela Normal de Santa Fe de 1936 y del Ministerio de Obras Públicas en la avenida 9 de Julio.

Mauricio Cravotto (Montevideo 1893-1962). Estudió arquitectura en la Facultad de Matemáticas de Montevideo entre 1912 y 1917. Ganador del Gran Premio en 1918, realizó desde ese año hasta 1921 un viaje de estudios por América del Norte y Europa. A su regreso comenzó su carrera docente en los cursos de Composición Decorativa, Proyectos de Arquitectura y Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista. Fue el promotor de la inserción de los estudios urbanos en la carrera y en 1936 creó el Instituto de Teoría de la Arquitectura y Urbanismo, que dirigió hasta su retiro en 1953.

Juan Antonio Scasso (Montevideo 1892-1975). Estudió arquitectura en la Facultad de Matemáticas de Montevideo entre 1911 y 1915. Ganador de la medalla de oro, viajó becado a Europa para completar sus estudios. En 1920 ingresó como arquitecto al Municipio de Montevideo y en 1929 fue nombrado director de Paseos Públicos, cargo que desempeñó hasta 1952. Fue profesor de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista y subdirector del Instituto de Teoría de la Arquitectura y Urbanismo entre 1951 y 1956. En 1941 publicó *Espacios verdes*, donde recogió los estudios realizados en Alemania como becario.

*** **Daniel Ramos Correas** (Chile 1898-Mendoza 1992). Arquitecto egresado de la UBA. En Mendoza desarrolló su actividad profesional, en la que se distinguen tres períodos diferenciados. En los años 40 su actividad se caracterizó por la impronta pintoresca con realizaciones que atendían las dimensiones paisajísticas, como el Parque General San Martín. Entre 1938 y 1943 fue director de Parques, Calles y Paseos de la provincia de Mendoza.

TAN FRÁGIL

Muerte y vida de lo incomprendido

LAURA ALEMÁN

Se procura aquí abordar los dilemas que la arquitectura moderna enfrenta como bien cultural, bajo una rutina valorativa fundada en la autoridad del tiempo y en ausencia de respaldo masivo.¹ Un asunto asociado al huidizo concepto de patrimonio y su acepción edilicia, que instaura la tensión propia de lo *bello-útil* de un modo incisivo.²

Se propone explorar las claves de esta trama obstinada, revelar su ferocidad, desatar sus nudos oscuros. Esbozar su retrato, trazar su caricatura. Develar un cuadro complejo que anuda el desamparo de lo moderno y el oxímoron asociado a toda arquitectura protegida, bajo el peso de una razón estratégica que se adueña de este enredo y lo pone en giro.³ Se propone además ilustrar todo esto en claroscuro, exponer una ilustre dicotomía: la que opone la pérdida de la Solana del Mar al rescate del Ventorriello de la Buena Vista. Regla y excepción. Luto y alivio. Contraste ejemplar. Simetría invertida.

El asunto

Belleza, tiempo y olvido

Plantear el problema exige una primera afirmación decisiva: la noción de patrimonio es una idea blanda y difusa que no admite referencia unívoca ni formulaciones precisas. Burla todo esencialismo: se escapa, se escurre, se fuga. Niega todo platonismo, brinda sólo certezas relativas. Es dibujo incierto, lugar esquivo. Una

1. Me refiero a la arquitectura occidental producida durante la primera mitad del siglo XX y en particular, a la generada en Uruguay entre 1930 y 1970, aproximadamente.

2. La arquitectura es por definición heterónoma, cumple una función social. No puede volar a su antojo, está cautiva de lo real. Es servidora del mundo, su guarida ancestral. Su consideración como bien cultural le impone el desafío de la permanencia, lo que debe articularse con las volubles demandas de lo real.

3. La apuesta defensiva ha resultado a menudo controvertida, entendida de modo apurado como el contradictorio intento de apresar un universo dinámico.

trama provisoria y abierta que remite a una circunstancia compartida. Aun así, hay dos parámetros que suelen dirigir el rumbo: historia y belleza –*vetustas, venustas*–, claves de un discurso que logra instalarse y orientar el juicio.

Esto se hace aun más complejo cuando se aplica al dominio edilicio, al que impone el desafío de durar, el duro reto de la vigencia. Y afecta sobre todo a las obras modernas, sometidas al velo de una miopía cultural muy extendida. La arquitectura moderna no se aprecia, no se cuida: cede ante la prioridad asignada a la historia en el juicio valorativo. Muere de su propia belleza incomprendida, en medio de una tradición que la margina. O pervive por omisión, como objeto de operaciones que la anulan. Y no elude la ley suprema: presa de la razón económica, se pervierte e instrumentaliza.

Así trazada, esta urdimbre define una situación peculiar: asigna a los edificios modernos el lugar de la nada y el olvido. La arquitectura moderna se vuelve así conjunto vacío, universo elidido. Se hace oquedad, se transforma en terreno baldío. Y esta arraigada ceguera tiene efecto disolvente, poder corrosivo: como en una metáfora berkeliana –y sin Dios que preserve la existencia–, la ausencia de percepción es aquí negación de realidad efectiva. Por obra de este foco extraviado, por efecto de este desvío, la arquitectura moderna enmudece, se esfuma. La indiferencia tiene aquí fuerza ontológica: provoca la muerte súbita de lo ignorado, como si los ojos cerrados cancelaran el mundo.

Tierras movedizas

Claves de un conjunto esquivo

«[...] buscar y saber reconocer quién y qué,
en medio del infierno, no es infierno,
y hacerlo durar, y darle espacio».⁴

El primer nudo de esta trama es la dificultad de apresar la noción de patrimonio y definir su repertorio de modo preciso: el concepto es difuso; su extensión, abierta y distendida. Y no cabe apelar a la fría denotación del término: el vocablo «patrimonio» refiere a un concepto variable que no admite asertos concluyentes ni defi-

4. Italo Calvino,
Las ciudades invisibles
(Madrid: Minotauro,
1983), 175.

niciones eternas.⁵ No hay aquí referencia platónica, no hay forma ni sustancia oculta: los bienes culturales son los que el colectivo valora como tales y ante sí mismo. No hay fallo inapelable, no hay ecuación ni algoritmo: el recorte del repertorio *valioso* tiene un borde borroso, elusivo.⁶

Así planteado, lo patrimonial aparece como tierra movediza o espacio sin fondo: se revela como un precario constructo. Es una figura lábil y escurridiza. Un dominio que carece de asidero firme, al margen del respetable acuerdo que lo legitima. No hay aquí asepsia valorativa, sino un juicio incapaz de eludir su condición contingente.

Asumir este incómodo abismo supone aceptar la precariedad de toda axiología vigente, su (im)pura determinación histórica. Y esto puede llevarse más lejos: puede trasladarse desde *lo valioso* a *lo propio* y conjurar allí todo esencialismo, lo que implica renunciar a apresar una identidad latente, una raíz oculta. Una visión descarnada que erosiona no sólo el criterio valorativo sino su encuadre, un enfoque que revela el estatuto ilusorio de la autoctonía y su esterilidad como instancia fundante.⁷

Pero aun en su relativismo, la noción de patrimonio no es antojadiza: supone un marco borroso, recoge un diálogo implícito que la hace operativa. Casi en silencio, invoca un doble criterio valorativo: conjuga belleza y longevidad, valor artístico e histórico. Y se impone a partir de este arraigado dualismo, que define el universo atendible al amparo de cierto acuerdo colectivo.

El citado encuadre resulta empero conflictivo: el recurso al clásico par *–venustas, vetustas–* reafirma la debilidad del concepto e imprime una indecisión congénita al acto evaluativo. De algún modo, la delgadez conceptual se traslada al plano metodológico, se contagia al nivel operativo. Y la dificultad tiene aquí dos insumos: el dualismo de la propuesta y los problemas inherentes a los términos que involucra.

De un lado, el dualismo esgrimido comporta un esquema inestable: la evaluación se inclina a un lado o a otro, y a menudo se ampara en ambos parámetros. Esto afina el margen de error pero debilita la legitimidad del recorte y *–ante el anhelo habitual de certeza–* crea insatisfacción, resta credibilidad al juicio. A esto se agrega la precariedad propia de los niveles involucrados, que exhiben *–cada uno a su modo–* sus propias falencias como criterios

5. Omito aquí la clásica acepción asociada a los bienes económicos transmitidos por vía hereditaria. Aludo en cambio a la versión resemantizada del término, de aplicación actual.

6. El sugerido relativismo se atenúa en el caso del patrimonio «natural», que recibe mayor respaldo en tanto invoca razones más duras y objetivables (amparadas por la legalidad natural). Sin embargo, esta mirada se inscribe también en un orden valorativo contingente.

7. Esta ha sido la postura de Sambarino, quien descarta toda lectura esencialista en tal sentido. Lo nativo (la raza, la etnia) aparece bajo esta lupa como una ficción incapaz de sustentar pertenencias ni preferencias, y todo queda envuelto en el voluble manto de la cultura. Mario Sambarino, *La cultura nacional como problema* (Montevideo: Nuestra Tierra N° 46, 1970).

8. Esta ha sido la postura de Lucchini, quien con su mirada moderna rechaza la adopción del criterio histórico y advierte los riesgos del juicio estético como base de validación cultural. «Defender un edificio viejo por el hecho de ser viejo es un error absoluto», dirá ante la inminente demolición del Mercado Central en 1960. Y «¿cómo se hace para determinar, no los edificios que tienen valor histórico –ya que esto sería muy fácil hacerlo– sino los que tienen un valor artístico indudable?», se preguntará también en referencia a este tema. Aurelio Lucchini, informe *in voce* realizado en 1970 ante el Consejo de la Facultad de Arquitectura, en Cecilia Ponte, Laura Cesio, *Arquitectura y patrimonio en Uruguay* (Montevideo: IHA, Farq–Udelar, 2008), 28.

9. Cabe recordar aquí que el término «monumento» (del latín, *monumentum*), compuesto por *monere* (recordar) y *mentum* (instrumento), alude a aquello capaz de activar la memoria o el recuerdo.

10. John Ruskin, *Las siete lámparas de la arquitectura* (Buenos Aires: El Ateneo, 1944), 231 y 233.

selectivos: la belleza aparece como un valor relativo incapaz de dar base al acuerdo, la historia brinda un sustento objetivo –la edad– pero resulta muy débil como argumento exclusivo. Una aporía que alienta el escepticismo: la ausencia de justificación terminante o absoluta –su imposibilidad radical– debilita la noción de patrimonio y de *lo patrimonial*, que se cuestiona como instancia predicativa y asume un estatuto meramente verbal o enunciativo.⁸

Sin embargo, esto no implica postular el silencio ni el vacío: la sospecha opera sobre todo entre los iniciados y se difumina a nivel masivo. Aun en tierras movedizas, la idea de patrimonio funciona, se hace oír, respira: resuena como un eco impreciso, ofrece un fondo donde se recorta el dominio digno de ser protegido. De algún modo, bloquea el reto escepticista, lo confina. Así, la duda teórica cede ante la fuerza operativa del concepto, se disuelve en el provisorio acuerdo compartido. La presencia de *lo valioso* parece ostensible, y la selección se impone en los hechos de acuerdo al citado dualismo. Un acto que implica siempre afirmación y negación, memoria y olvido: lejos de toda irrupción proustiana –interna, secreta, profunda–, hay aquí una activación voluntaria, una suerte de anamnesis colectiva. Un recorte que debe sortear agudas tensiones: las que oponen lo bello a lo viejo, lo culto a lo popular, lo inerte a lo vivo. Y que –como sugiere el término *monumento*– suele priorizar la edad de los bienes como factor decisivo: un burdo reduccionismo que deja notables obras a la intemperie y tiene un efecto nefasto cuando se aplica a la arquitectura.⁹

Lo bello-útil

Rarezas de la arquitectura

«Hay un altar en cada una de las casas del hombre. Que no lo olviden los hombres cuando derriben a la ligera sus casas y arrojen lejos sus pedazos».¹⁰

En este cuadro complejo la arquitectura suma nuevas dificultades: impone el ineludible filtro de su anclaje social, la fuerza de su heteronomía. Una condición primaria que a menudo perturba el anhelo de permanencia: la adscripción a demandas externas supone el cambio inminente como insumo de toda duración posible. Pero

esto exige un detallado abordaje que puede hacerse a la luz de un fértil contrapunto: el que opone arte y arquitectura, ficción y función, juego y compromiso. Una apuesta que no debe asumirse de modo esquemático sino a los efectos de hacer ostensible el vínculo congénito que la arquitectura tiene con el mundo.

Como se dijo, la selección del repertorio *valioso* es una operación compleja fundada en bases histórico-estéticas y mediada por el acuerdo intersubjetivo. Un recorte que asigna a los bienes culturales una facultad asumida como vocación: la de durar, la de atravesar el tiempo y resistirlo. La selección supone entonces resguardo, protección; implica sustraer estos bienes a toda negación, rescatarlos del olvido. Una meta cuyo alcance varía en función del universo abordado y de los retos que el medio impone a su permanencia. Esto es evidente si se coteja lo que ocurre en algunos ámbitos que suelen ser objeto del enfoque defensivo: naturaleza, arte y arquitectura recogen diversos tipos y grados de atención, de acuerdo a la presión que reciben y a la solidez de los fundamentos que invocan.¹¹

En este marco, arte y arquitectura exhiben algunas claves comunes: su evaluación invoca un criterio difuso y se adscribe a la vacilación del gusto; se inscribe siempre bajo un orden de preferencias compartidas. Pero hay aquí una apreciable distancia: el hiato radica en la presencia o ausencia de *lo real*, en la naturaleza del lazo que arte y arquitectura entablan con el mundo.

Consagrado en su autonomía, el arte es un dominio libre, lúdico, no narrativo.¹² No suscribe *lo real*, no tiene compromisos morales ni conceptuales con el mundo: la mimesis es allí una mera opción y no un imperativo. El arte es juego, invención, isla de sentido. No sabe de errores ni de aciertos, no puede ser postulado verdadero ni falso. Responde a su recóndita ley, es siempre fiel a sí mismo.

Por obra de esta endogamia, el arte se sustrae a la demanda exterior: crea una realidad soberana, propone otras reglas, ignora el rumor del mundo. Y por eso perdura, porque no está expuesto a presiones ajenas sino a su propia regulación interna. No está sometido al cambio: vale sólo en tanto permanece intacto, impoluto. Su protección está en línea con la lógica mercantil, en sintonía con la razón económica. Y esto reverbera en su aureola sagrada: el arte aparece a los ojos de todos como un dominio inviolable que no debe ser perturbado ni agredido.¹³

11. En general, la protección de lo «natural» recoge grandes niveles de acuerdo, amparada en la presunta objetividad de los valores involucrados: la naturaleza impone allí el peso de su autoridad, y su violación es casi siempre objeto de fuertes polémicas. En el caso del arte y la arquitectura todo es más blando y difuso.

12. La autonomía del arte suele atribuirse a Kant y su célebre *Crítica del Juicio* (1790). Allí el autor aborda el juicio estético entendido como asignación de belleza que sólo reconoce una «finalidad sin fin» y es, en tal sentido, desinteresado.

13. De hecho, a nadie se le ocurre alterar una pintura de Barradas o una novela de Onetti: la operación se vive como un sacrilegio que carece de todo sentido aun en términos económicos.

Las cosas ocurren de otro modo en el dominio del espacio habitable. La arquitectura no es «inútil» como el arte, brilla en su heteronomía. Es fiel servidora del mundo, su envase, su abrigo. Se debe a *lo otro*, nace de un pedido externo. Debe ser bella pero útil: tiene una función clara y primigenia. Está presa de lo que no es, es cautiva de su propio afuera. Y esto ocurre al margen del dogma funcionalista: la arquitectura no se agota en su destino, pero nace de él y lo deglute, lo asimila. No puede eludir su sujeción al mundo, porque lo ha incorporado a sí misma. Y esto no supone afirmar la pura transparencia: la arquitectura es opaca en su elocuencia; dice o muestra lo real, pero expresa este mandato bajo la mediación de su propia consistencia.

Esto tiene un grave efecto si se somete a la lupa patrimonial y sus metas. Afecta a la arquitectura en su capacidad de durar, en su resistencia a la inevitable corrosión del tiempo. Y esto debe entenderse de modo integral: como bien cultural, la arquitectura se reclama durable en todos sus términos, reafirma su afán de permanencia; dibuja en blanco y negro el dilema de su vigencia.¹⁴ Y aquí se cifra el centro del problema: en el dominio edilicio, la vocación de durar a menudo contradice el dictamen del mundo y, en especial, el mandato de la razón económica o estratégica. La arquitectura se debate entonces entre la persistencia y el cambio, pero de un modo complejo que disuelve la dicotomía en juego: queda presa de una infeliz paradoja por la que su duración supone una gran pérdida. Para seguir en pie, a menudo debe renunciar a sí misma, convertirse en otra, resignar lo que es propio de ella: el cambio se vuelve base de la duración, condición de toda permanencia. Una situación que trasunta el exotismo de la arquitectura, su talante complejo e indeciso. Porque así debe ser entendida: como un universo extraño que acoge el grito de lo real de un modo indirecto y elíptico, como un dominio que no tiene las licencias del arte pero tampoco se agota en el mero reflejo del mundo.

Al contrario de lo que ocurre en el arte, la arquitectura está sometida a presiones externas que son también suyas. En su heteronomía recoge el pulso de lo real, suscribe su mandato, se ajusta a los hechos: debe aceptar la mudanza, amoldarse al tiempo y sus requisitos. Y esto implica en ocasiones su propia condena: la razón económica suele contrariar el valor cultural asignado a las obras y en virtud del cual han sido «elegidas».

14. Como es sabido, el problema de la duración es inherente a la arquitectura, que ha debido asegurar vigencia formal y solidez constructiva. Palladio invoca la perpetuidad, Ruskin cuestiona la construcción que no se reclama duradera desde el inicio, Loos se inquieta por el agotamiento de la forma. Jorge Liernur, «La túnica de Venus: para una reconsideración del tiempo en la arquitectura contemporánea», en *Arquitectura, en teoría. Escritos 1986-2010* (Buenos Aires: SCA-Nobuko, 2010).

Ojos cerrados

El ostracismo de lo moderno

Cabe ahora considerar el efecto derivado de aplicar el foco patrimonial no sólo a la arquitectura sino a su acepción moderna, lo que introduce nuevos problemas. A las citadas dificultades teóricas se suma aquí la que impone un dominio exiliado de la conciencia colectiva: lo moderno es víctima de un sentido común que lo margina. Y esto provoca su evidente descuido.

Como se dijo, la evaluación colectiva del arte y la arquitectura está sometida en gran parte al gusto dominante y sus derroteros: la posibilidad de asepsia valorativa es aquí más remota que en universos más duros. Así, y por obra de una naturalizada miopía, la arquitectura moderna se confina al destierro, se invisibiliza. Tiene escaso arraigo cultural, es víctima de la incompreensión masiva: no se mira, no se entiende, no se escucha. Se ignora, se omite, o cede ante un afán especulativo que afirma su escasa elocuencia y la instrumentaliza: la abstracción se vive como carencia y habilita el juego económico más burdo.

Pero este exilio no radica sólo en el modo en que se ha construido el gusto masivo. Se ve reafirmado por una tradición académica que prioriza el espesor histórico como criterio valorativo: como se dijo, la selección del repertorio patrimonial suele ampararse en la longevidad como factor exclusivo. Esto es palmario en el ámbito de la arquitectura, cuya evaluación se funda casi siempre en la edad y el valor testimonial de los edificios, lo que deja a las obras recientes fuera del universo protegido. Tiende un velo de oscuridad sobre los edificios modernos, los condena al ostracismo.

La arquitectura moderna carga entonces con un doble peso: asume los dilemas propios de la protección y registra el efecto de una cultura que no aprecia lo moderno como dominio digno de ser protegido. Esta urdimbre se ve atravesada por una razón estratégica orientada al éxito lucrativo: en su acendrado mutismo, la arquitectura moderna se vuelve instrumento y resigna su estatus como bien de la cultura. Se vuelve base de operaciones, una plataforma que habilita la distorsión, la negación y el olvido. Se convierte en medio para el logro de fines que la mutilan, pierde todo pulso comunicativo.

En medio de todo esto reaparece *la pregunta* por los fundamentos, brota una vez más la delgadez conceptual de *lo patrimonial* como esquema compartido. La arquitectura moderna ha sido excluida por el imperio de un criterio historicista que resulta pobre y reductivo. Su negación cultural inquieta, provoca, hace ruido: reclama cimientos que legitimen alguna alternativa. Descartada la prioridad de la historia, la belleza aparece como el otro término esgrimido. Y una vez más, resulta muy débil como base de una afirmación colectiva.

La arquitectura está aquí en desventaja frente al arte, y la arquitectura moderna lo está frente a la arquitectura. ¿Por qué? Porque no encaja en las valoraciones tradicionales: no ha sido avalada por el tiempo ni puede serlo por su mera belleza. No recibe el respaldo social que tienen los edificios consagrados por la historia y la cultura. En este marco, parece claro que la academia debe dar argumentos, aun a sabiendas de que lo hará bajo un orden valorativo: debe asumir el reto de exponer sus razones y conjurar *de hecho* el escepticismo.

Luto y alivio

Una célebre disyunción

15. La lista es extensa e ilustre; incluye una serie de obras notables que han sido demolidas o sometidas a graves distorsiones. Es el caso de las operaciones realizadas en el Sanatorio N° 1 del CASMU (Altamirano, Villegas, Mieres; 1936-1942), la sede 19 de Junio del Banco República (Aroztegui, 1957) y la citada Solana del Mar (Bonet, 1946), así como de la proyectada sobre la Casa Crespi (Crespi, 1938). A esto se agrega la reciente demolición de las Casas Martirena-Dighiero (Fresnedo Siri, 1946) y una cantidad de situaciones signadas por el descuido.

En Uruguay la situación reseñada ha afectado sobre todo a la arquitectura construida entre 1940 y 1960, cuyo estado confirma lo antedicho. Ha instalado la frecuente alteración de las obras o su extinción efectiva.¹⁵

Este panorama inquietante tiene una sola virtud: su condición palmaria, ostensible, redundante. Se ofrece al análisis de un modo directo y rotundo. Y permite detectar el problema, aislar sus razones, escrutar sus aristas. Permite descubrir lo que late bajo este paisaje alarmante, develar la trama conceptual que lo explica. Convoca a pensar y a elevar la voz en torno al citado vacío.

Pero no es este un paisaje homogéneo. En medio de la destrucción hay aun sitio para el alivio: hay operaciones que acogen el legado moderno de un modo fecundo. Esto configura un mapa de luces y sombras, de errores y aciertos; un fondo intrincado y rugoso, pleno de asperezas. Y allí se recortan dos instancias atendibles por su poder expresivo: la reforma de la Solana del Mar y el

rescate del Ventorrillo de la Buena Vista. Ambas procuran ajustar su objeto a las demandas actuales, pero se oponen en el modo de hacerlo. Y en este febril contrapunto adquieren todo su peso.

El barco hundido

«Delante, brotando de la arena hoy verdecida, sube hacia las estrellas, frente al océano, el mástil de un navío. Aunque no lo veáis, el nombre de Bonet también ondea en su bandera».¹⁶

Aquí la verdad se ha vuelto impostura: el navío encallado se ha hundido ante la aparición de un remedo absurdo.¹⁷ En este sitio había una caja de cristal recostada en el verde, un plano de hormigón ligero y extenso, un bosque frondoso y sombrío. Había un milagro que reunía a Gaudí, a Miró y a Álvar Aalto. Y una pista

16. Rafael Alberti, «Solana del Mar», en Antonio Bonet (Maldonado, Embajada de España, AECID, Intendencia de Montevideo, Intendencia de Maldonado, 1999).

17. La Solana del Mar (Bonet, 1946) no contaba entonces con protección legal de ningún tipo. Su reforma se concretó en 2008 de acuerdo a los planos del arquitecto Omar Rienzi, en medio de la indiferencia masiva y la protesta académica.

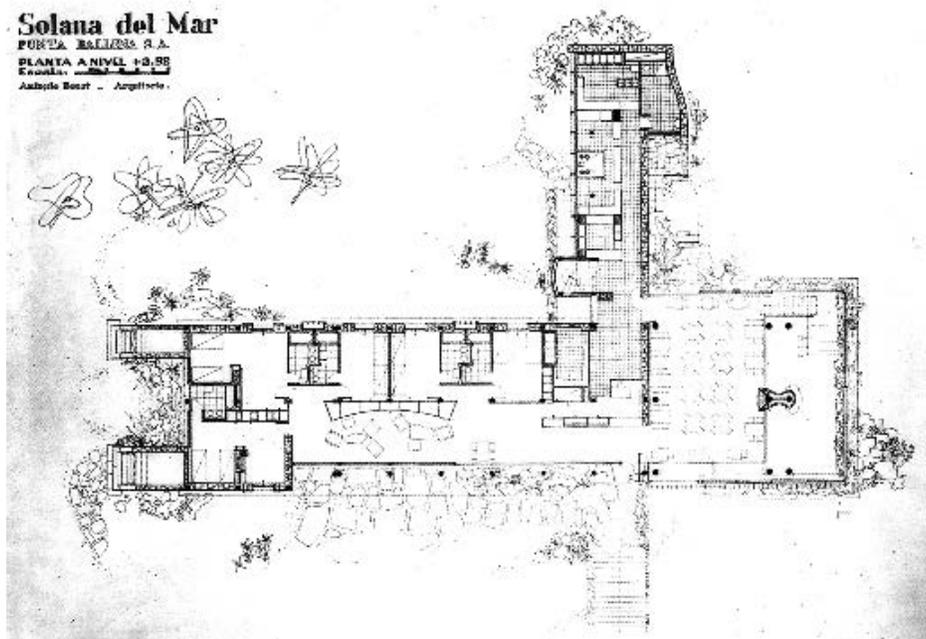


FIGURA 1. SOLANA DEL MAR (BONET, 1946).
PLANTA ALTA: COMEDOR, GALERÍA Y DORMITORIOS.



FIGURA 2. SOLANA DEL MAR (BONET, 1946). VISTA GENERAL.





FIGURA 3. SOLANA DEL MAR (BONET, 1946). EN REFORMA. NUEVO VOLUMEN SOBRE LA AZOTEA.



FIGURA 4. SOLANA DEL MAR (BONET, 1946). EN REFORMA. VISTA GENERAL.

de baile en el aire, mirando hacia el río. Había un lugar singular, sólo igual a sí mismo: el «arquitecto de la luz» se había inventado, muy lejos de su tierra, un nuevo cielo, un paraíso.

La derrota de la belleza es feroz, atroz, rotunda: nada queda de aquel sueño. Apenas un aire sutil, acaso un vano recuerdo. Porque el bosque está allí, y también el cielo. Pero ha ganado la pérdida: la operación ha reemplazado aquel barco ligero por un



FIGURA 5. LA SOLANA BOUTIQUE HOTEL (RIENZL 2009). VISTA GENERAL.

gesto prosaico, lo ha convertido en pura torpeza. Inversión tipológica, oscuros vidrios de espejo, un tosco volumen sobre la delicada azotea: cada cambio operado trasunta ignorancia y negligencia, revela una incomprensión absoluta del objeto y de su ley interna. Hay aquí una violación, una traición violenta; hay un error primario, ingénito: un asalto fundado en la ceguera. Y no hay mucho más que decir: el discurso se vuelve ocioso, estéril, superfluo. El absurdo es por sí mismo elocuente, ruidoso, grotesco: aparece de modo inmediato a los ojos de quienes pueden verlo.

Pero la operación es didáctica, expone la compleja urdimbre que aquí se reseña. Muestra el exilio cultural de lo moderno, su escasa validación, la indiferencia que lo afecta: la ausencia de amparo legal es sintomática al respecto. Muestra también los dilemas patrimoniales de la arquitectura a secas: un universo llamado a durar pero sujeto al mandato de su tiempo, un dominio que incorpora el cambio como condición de permanencia, y que corre en esto sus riesgos: puede desaparecer en su muda obediencia. Y la razón económica tiende aquí sus redes perfectas: conjura toda protección, en medio de un crudo antagonismo que no ha sido disuelto.

La flecha

En este caso la operación se instala en otra esfera: no destruye; reconstruye y recupera.¹⁸ El ajuste a las nuevas demandas se logra mediante mínimos elementos, y el resultado restituye casi *in totum* la versión primera. Incorpora los cambios anteriores que parecen positivos o inocuos. Y rescata de la ruina a este refugio en vuelo.

El Ventorrillo vuelve a nacer. Permanece allí, incrustado en la roca. Avanza una vez más sobre el valle, domina el ocaso, enciende la noche lenta. Es rústico, cándido, imperfecto. Es el mismo pero es otro, es el original y la copia.

18 . El Ventorrillo de la Buena Vista (Vilamajó, 1946) tiene protección legal y se recupera en el marco de una convocatoria realizada en 2008 por el Ministerio de Turismo y Deporte, cuyo resultado se asigna a los arquitectos Marcelo Viola, Luis Zino, Lucía Rubio y Guillermo Probst. Esto sucede tras un progresivo deterioro edilicio que provoca iniciativas al respecto. Marcelo Viola y Luis Zino, «Criterios proyectuales y metodología de intervención en el Ventorrillo», *Conferencia Internacional CAH20thC* (Madrid: 2011).



FIGURA 6. VENTORRILLO DE LA BUENA VISTA (VILAMAJÓ, 1946). VISTA GENERAL.

La nueva versión adopta pequeños gestos y los exhibe en su plena modestia: muros coloridos, ventanas que ahuecan los muros macizos, nuevo equipamiento interno. Y ofrece, por la aneación de los viejos dormitorios, unidades mayores de alojamiento. Teje una red de ajustes sutiles, ligeros, dispersos. Replica un prodigio anterior, rescata y renueva la belleza previa.

Esto aparece como un gesto aislado en medio de los citados problemas. Es un acto de aprecio hacia la arquitectura moderna. Provoca el alivio, renueva el aliento. Abre una brecha: muestra la posibilidad de articular protección, rentabilidad y vigencia. Y no caben aquí los dilemas teóricos. La operación opera con delicadeza;



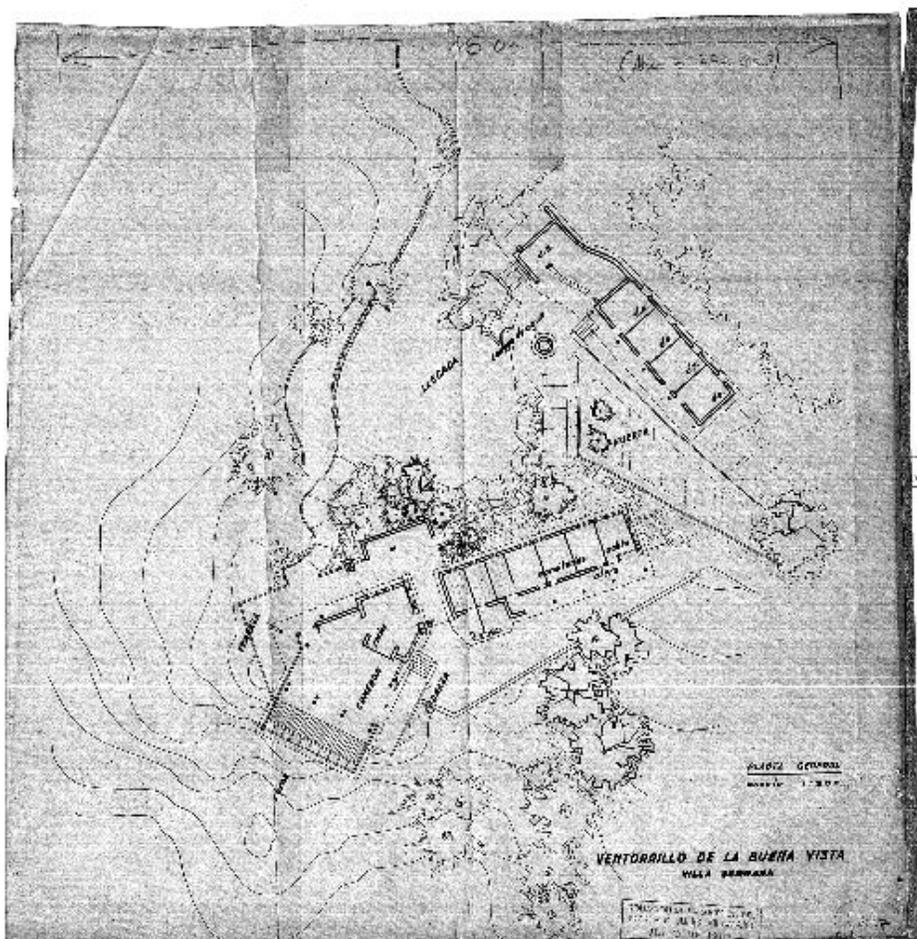


FIGURA 7. VENTORRILLO DE LA BUENA VISTA
(VILAMAJÓ, 1946). PLANTA ORIGINAL.

recrea, replica, reinventa; crea ilusión de originalidad, pero no esconde ni evita lo nuevo. En cualquier caso funciona, convence, emociona; llega y conmueve como una flecha. Habla por sí misma, se salva en los hechos. Y sólo cabe aquí la empatía, el agudo disfrute, la plena experiencia estética.



FIGURA 8. VENTORRILLO DE LA BUENA VISTA (VILAMAJÓ, 1946). EN RESTAURACIÓN. BATERÍA DE HABITACIONES Y CUBIERTA DESNUDA DEL COMEDOR.

Final sin final

Seguir, o tirar la escalera

Como se adivina, la mirada tendida sobre estas dos obras encierra la paradoja. Encarna los problemas planteados, los *muestra*. Provoca inquietud, induce preguntas incómodas. Evoca una cierta carencia. Porque exhibe convicciones de anclaje dudoso. Porque se enuncia, una vez más, bajo el difuso criterio que aúna belleza e historia. Y no ofrece razones más sólidas.

La metáfora empleada —«alivio de luto»¹⁹ supone la evaluación positiva de los edificios en juego: es la misma que convoca a valorar la arquitectura moderna, la que induce a escribir esta nota. Una mirada circular, presa de la debilidad que denuncia, cautiva de sus propias flaquezas teóricas: no da fundamentos sólidos que amparen su apuesta. Y esto supone completar el círculo, volver al inicio. O, como diría Wittgenstein, llamarse a silencio y tirar la escalera.²⁰ Hay aquí un nudo muy terco, una provocación rugosa: el luto y el alivio nacen de un valor asignado *de hecho*,

19. Mario Delgado Aparain, *Alivio de luto* (Buenos Aires: Alfaguara, 1999).

20. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus lógico-philosophicus* (Barcelona: Altaya, 1994).

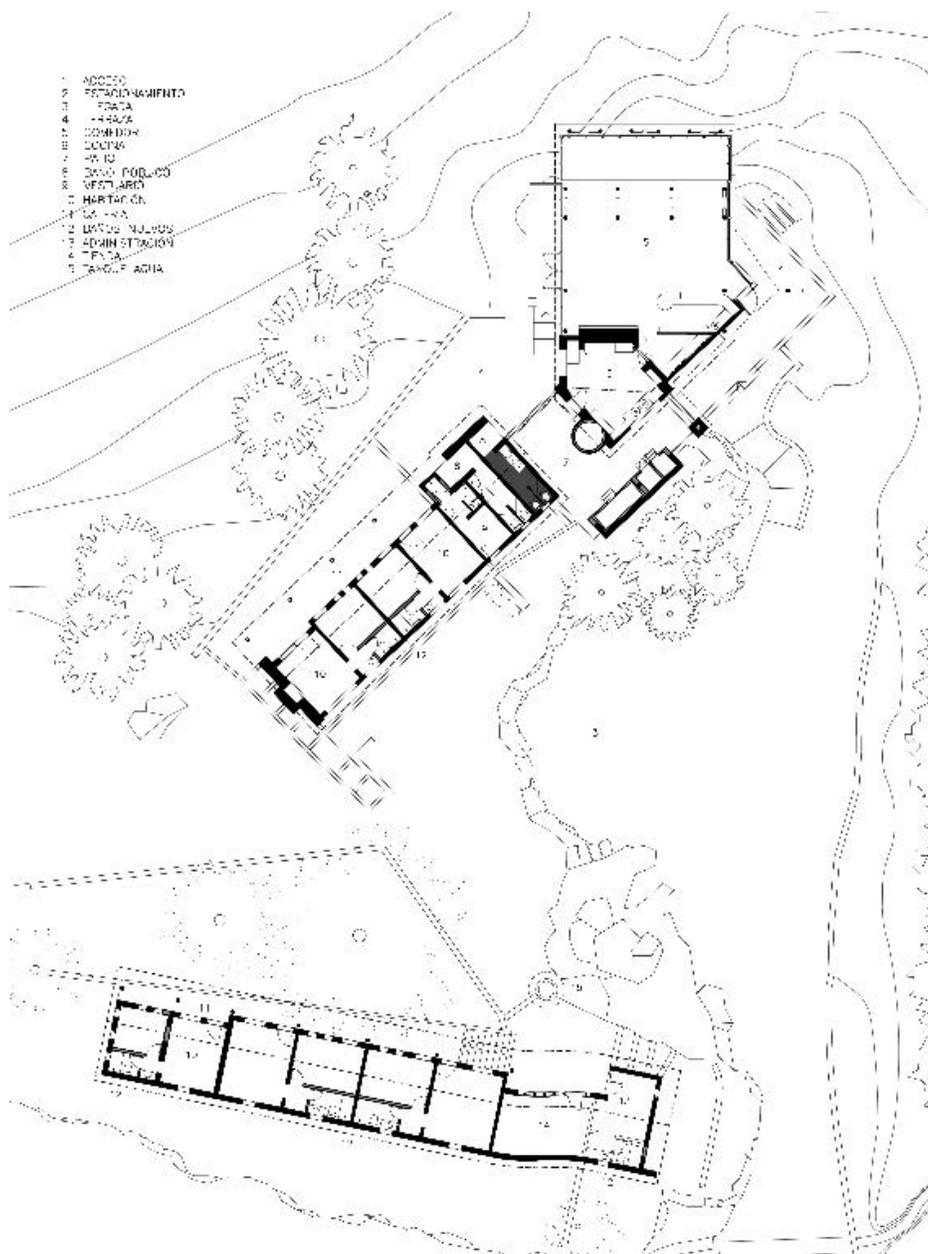


FIGURA 9. VENTORRILLO DE LA BUENA VISTA (VILAMAJÓ, 1946; VIOLA, ZINO, RUBIO, PROBST, 2008-2011). PLANTA GENERAL (2011).



FIGURA 10. VENTORRILLO DE LA BUENA VISTA (VILAMAJÓ, 1946; VIOLA, ZINO, RUBIO, PROBST, 2008-2011), VISTA GENERAL (2011).

y así quiere mostrarlo el texto. Por detrás late una vez más el peso de la belleza, y aun el de la historia. La situación reclama entonces un foco incisivo, un ojo muy atento. Y debe afirmarse en la obligada voz de la academia, que está llamada a escrutar sin piedad todo esto. Una voz que quizá pueda ampararse en el parámetro de la *consistencia*, capaz de fundar más profundo el valor asignado a los bienes culturales y, en particular, a los edificios modernos. El doble criterio empleado –historia y belleza– podrá adquirir así nuevo brío, cobrar otra fuerza.

Fuente de las imágenes

1. Fernando Álvarez et al., *Antonio Bonet y el Río de la Plata* (Barcelona: CRC-Galería de Arquitectura, 1987), 71.
2. Foto: Antonio Quintana. Archivo Nudelman.
- 3, 4 y 5. s/d.
6. Archivo SMA (FARQ-UdelaR).
7. Archivo IHA (FARQ-UdelaR).
- 8, 9 y 10. Archivo Viola-Zino.

MOMA BUILDS

La mirada del Museo de Arte Moderno de Nueva York hacia América Latina

PATRICIO DEL REAL

La mirada del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York hacia América Latina se inserta en el examen que han desplegado instituciones políticas, económicas y culturales estadounidenses, tanto gubernamentales como privadas, sobre la región. Estudios recientes señalan cómo las estrategias de conocimiento desarrolladas por instituciones culturales y científicas participan, pasiva o activamente, en las relaciones de dominio.¹ Las acciones del conocimiento establecen un protoimperialismo (lo que hoy se conoce como imperialismo informal o blando) que maneja las formas de representación como elemento fundamental de sus redes hegemónicas. Los estudios de la relación entre conocimiento y poder tienen una larga trayectoria; el nuevo giro que marcan los estudios recientes es la relación que esta dinámica del poder tiene con las formas de representación visual, es decir, con la producción y circulación de imágenes. Si el interés por la cultura como término contestatario permite el análisis de complejas relaciones de poder, este, unido al estudio de la producción de imágenes como elemento fundamental en la creación de imaginarios, nos permite reevaluar la importancia del arte y la arquitectura, así como sus mecanismos de interpretación y difusión dentro de las ya complejas relaciones entre el poderoso vecino del norte y «Nuestra América». Presento aquí una breve relación del imaginario artístico y arquitectónico creado por el MoMA en sus intentos de dar forma a una idea de modernidad en la que participó América Latina. Deseo advertir, sin em-

1. Ver: Ricardo Donato Salvatore, *Imágenes de un imperio: Estados Unidos y las formas de representación de América Latina* (Buenos Aires: Sudamericana, 2006) y Claire F. Fox, *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013).

bargo, que si hoy encontramos numerosos estudios que revelan los amplios procesos de gestión de las múltiples estrategias de conocimiento desplegadas por los centros de poder en Estados Unidos, una faceta poco estudiada son los procesos de indigestión que sufren estos centros de poder. En su afán de incorporar la producción artística latinoamericana, el MoMA sufre alucinantes producciones que, vividas por sus múltiples personajes, han producido tanto éxtasis como náuseas. El MoMA ha sido un escenario donde se han debatido distintos puntos de vista sobre la cultura moderna y donde se han dado cita diversos proyectos culturales. El MoMA ha sufrido importantes crisis intestinas que, controladas por su aparato institucional, se han manifestado, en algunos casos, como ligeras erupciones epidérmicas, y en otros, como procesos de reorganización institucional. La «renuncia» de Alfred Barr en 1943 como director del Museo, así como las batallas internas en el Departamento de Arquitectura, ocurren durante el período de la influencia del muralismo mexicano y el creciente panamericanismo, su apogeo con la política del Buen Vecino y su eventual transformación con la expansión global de Estados Unidos en la segunda posguerra. La cultura moderna latinoamericana estuvo presente durante el proceso de gestación y definición de la cultura internacional moderna que se dio cita en el MoMA. Durante este período anterior a la crisis política y cultural causada por la revolución cubana, se experimentó, en los distintos departamentos del Museo, con distintas estrategias para representar la producción artística y arquitectónica de América Latina; dentro de estas, se puede entrever varios patrones para conocer y representar la región. Exposiciones sobre personajes selectos como *Diego Rivera* (1931) o *Roberto Matta* (1957) marcan hitos del acontecer artístico dentro de una producción entendida como un universo singular y personal aunque conectado a la cultura «universal». Bajo lo que podemos describir como una dialéctica Norte-Sur, encontramos exposiciones como *The Americas Cooperate* (1942) y *Two Cities: Planning in North and South America* (1947), que hacían visibles estructuras de comparación continental en un intento de presentar al público estadounidense Latinoamérica como diferencia o similitud, en el contexto de cooperación política y económica. Dentro de claros marcos nacionales habitan exposiciones como

Portinari of Brazil (1940), *Modern Cuban Painters* (1944) y la importante *Brazil Builds* (1943). Finalmente, encontramos el montaje o articulación territorial transnacional bajo el término «Latin America»: *New Acquisitions: Latin-American Art* (1942), *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art* (1943) y *Latin-American Art 1931-1966* (1967). En un examen general de la producción expositiva del Museo, se puede apreciar que la región coagula y adquiere cierta forma coherente dentro del mundo del arte. La única gran excepción a esta regla fue *Latin American Architecture since 1945* (1955).

Si comparamos estas estrategias desde el punto de vista de cada departamento del Museo vemos que cada uno (Arquitectura y Diseño, Pintura y Escultura, etcétera) ha tenido sus predilecciones. Al mismo tiempo, hay que reiterar que las exposiciones no habitan simples catalogaciones, ya que estas presentan múltiples categorías de análisis y desarrollan complejas y variadas estrategias de conocimiento. Cualquier tendencia general se inserta en un contexto histórico específico y en una historia institucional que no ha sido simple, pues, como he mencionado, estas miradas a la cultura moderna latinoamericana son desplegadas por individuos que promueven ciertos valores y puntos de vista que por momentos han convertido al Museo en un campo de batalla en el que se negoció la cultura moderna. Si la heterogeneidad de perspectivas caracteriza este escenario, podemos recalcar que ante la pluralidad de miradas lanzadas sobre América Latina desde el Museo, la tendencia que ha dominado ha sido aquella que hace que la parte –sea Brasil, Diego Rivera, Oscar Niemeyer, Manuel Álvarez Bravo, Joaquín Torres García o el arte conceptual argentino– represente la totalidad, haciendo que las exposiciones operen metonímicamente.

Los debates, tensiones y contradicciones dentro del Museo se perfilan desde sus orígenes. El MoMA nace de la idea de tres mujeres: Abby Aldrich Rockefeller, Lilly Bliss y Margaret Sullivan, bajo un vehemente entusiasmo progresista que pretendía educar a la sociedad neoyorquina sobre el arte y la cultura modernos, capitalizando experiencias previas como la *International Exhibition of Modern Art*, más conocida como el *Armory Show* de 1913. Asesoradas primero por Arthur B. Davies² y luego por el joven Alfred Barr, quien sería el primer director del Museo, estas se-

2. Davies fue uno de los principales organizadores del *Armory Show* de 1913.



FIGURA 1. DE IZQUIERDA A DERECHA: NELSON A. ROCKEFELLER, A. CONGER GOODYEAR Y STEPHEN C. CLARK, EN 1937, RODEANDO LA MAQUETA DEL NUEVO EDIFICIO DEL MOMA, QUE ABRIRÍA SUS PUERTAS EN 1939.

3. El MoMA funcionaría más como una galería que como un museo; obras de alto valor o que adquiriesen valor cultural serían remitidas al Museo Metropolitano de Arte, que serviría así de depósito de una colección de arte sancionada por el MoMA pero no de su propiedad.

4. Hay varias historias del MoMA; una de las más reveladoras sigue siendo: Russell Lynes, *Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art* (New York: Atheneum, 1973).

ñoras de sociedad crearon el primer museo especializado en arte moderno de Estados Unidos; un museo sin colección permanente, establecido para emitir juicios de valor sobre un arte que nunca poseería.³ El MoMA se mantendría así al filo de lo moderno, guiado por la innovación más que por la tradición, siendo el oráculo permanente del gusto estético moderno. Aunque a principios de la década de 1930 se decide establecer una colección permanente, desde sus inicios el MoMA funcionó como una galería de arte –es decir, como un espacio de valoración y selección–, primero en el edificio Hecksher y luego en una *town house* cedida por los Rockefeller, en su ahora famosa ubicación de West 53rd Street. Aquí, los *curators* creaban exposiciones que operaban como eventos que capturaban, gestionaban y potenciaban los valores estéticos a ser emitidos y reproducidos por la sociedad.⁴

Si la sociedad tradicionalista de Nueva York se atrincheraba tras el Museo Metropolitano de Arte, el MoMA sería aquella institución que promovería los valores de vanguardia, contenidos dentro de un cerco elitista delimitado por los *Trustees* del Museo —una especie de consejo administrativo formado por eminentes figuras sociales y culturales como Stephen C. Clark, A. Conger Goodyear, Paul J. Sachs, John Jay Whitney y Edward M. M. Warburg, entre otros—⁵ (F. 1). Si algo caracterizaba a los *Trustees* era su relación con la vanguardia artístico-cultural moderna que los unía en un mismo interés. El poder de los *Trustees* era mitigado por influyentes *curators* como Alfred Barr y Philip Johnson. De este modo, se aprecia que no era una persona sino varias las que encauzaban la visión y los proyectos del MoMA, ejerciendo su poder e influencia por intermedio de los distintos comités del museo. En este sentido debe entenderse que cuando Abby Aldrich Rockefeller decía que el MoMA era «*a family institution* —una institución familiar—», no se refería a los Rockefeller, con su enorme influencia, sino a «la familia» que era el Museo en sí mismo.⁶

En sus primeros años, durante la crisis de la Gran Depresión, que se inició el mismo año que el MoMA abrió sus puertas, sus integrantes negocian las tensiones entre el pensamiento progresista estadounidense y la vanguardia social europea, de clara tendencia anticapitalista. Si la promoción de valores revolucionarios es mitigada, encauzada y encubierta por las exposiciones del MoMA, revelando una clara ideología capitalista de tono progresista, las tensiones entre valores artísticos «americanos» y «europeos» no encuentra tan fácil resolución. En este sentido, hay que recalcar la infatigable labor e insistencia de Abby Aldrich Rockefeller y de su hijo Nelson A. Rockefeller, por desarrollar una cultura moderna *americana* transnacional, circunscrita al continente americano; este proyecto de larga duración se manifiesta en el intenso intercambio cultural dentro del continente, que como ya es bien conocido, llegará a su cenit durante la Segunda Guerra Mundial. Al mismo tiempo, dentro del MoMA se perfilan claras líneas de pensamiento e influencia europeizante; la perspectiva eurofrancesa dominaba la pintura y escultura con la visión de Lilly Bliss y Alfred Barr. La influencia alemana se ejercía sobre la arquitectura por intermedio de Philip Johnson (F. 2). Lo que se debate en estos momentos es el fundamento del proyecto cultural que gestará una

5. Goodyear era el director de la Academia de Bellas Artes de Buffalo, en el estado de Nueva York, antes de ser el primer presidente del MoMA. Sachs era el director del Museo Fogg de la Universidad de Harvard; Warburg fue uno de los fundadores del American Ballet Theater, responsable junto con Lincoln Kirstein de llevar a Estados Unidos al renombrado coreógrafo ruso George Balanchine. Si algo caracterizaba a los *Trustees*, era la coincidencia de esferas de elite: eran miembros tanto de elites culturales como económicas; por ejemplo, Paul Sachs era hijo del fundador de la empresa financiera Goldman Sachs.

6. Helaine Ruth Messer, «Moma: Museum in Search of an Image» (Thesis (Ph D), Columbia University, 1979), 38. En algunos momentos, Abby Aldrich Rockefeller advirtió del enorme poder que Nelson poseía sobre el museo y de la necesidad de que fuera zanjado de alguna manera.



FIGURA 2. PHILIP JOHNSON, DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA, PREPARANDO LA EXPOSICIÓN *MACHINE ART*, EN 1935.



FIGURA 3. DIEGO RIVERA ANTE EL MURAL AGRARIAN LEADER ZAPATA, REALIZADO EN EL MOMA EN 1931.

posible cultura moderna estadounidense madura e independiente. No sorprende, pues, que la exposición con la que abre sus puertas, *Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh* (1929), sea de corte decididamente europeizante. Este retorno al posimpresionismo advierte ya una posición conservadora, un cierto *rappel à l'ordre* después del desorden y la conmoción creados por el *Armory Show*, que con obras como *Nude Descending a Staircase* (Nº 2), de Marcel Duchamp, y *Dance at the Spring*, de Francis Picabia, ejemplificaban no sólo los impulsos descontrolados de la vanguardia, sino la degeneración del arte europeo desfigurado por la abstracción y contaminado por el primitivismo.⁷ Desde su inicio, este experimento que era el MoMA mantendría una clara tensión entre la innovación y la tradición, en beneficio de la ecuanimidad temática, la elegancia compositiva y el equilibrio formal.⁸

7. Es importante señalar que la prensa neoyorquina subraya la procedencia mixta de Picabia: hijo de padre cubano y madre francesa, a ese origen se atribuye su rebeldía. Ver: «Picabia, Art Rebel, Here to Teach New Movement; after Outcubing the Cubists and Setting France Agog He Turns to America Where He Believes the Theories of the New Art Will Hold More Tenaciously», *The New York Times*, Sunday, 16/2/1913, 49. Para la crítica que revela los valores conservadores y civilizatorios en el *Armory Show* ver: «Art at Home and Abroad; American Pictures at the International Exhibition Show Influence of Modern Foreign Schools», *The New York Times*, Sunday, 2/3/1913, SM15.

8. Hay que señalar que en 1921 el Museo Metropolitano de Arte había organizado el *Exhibition of Impressionist and Post Impressionist Paintings*, y que con su primera exposición el MoMA señalaba su alianza tanto estética como conceptual con la visión cultural promovida por el Museo Metropolitano de Arte. Ver: «Exhibition of Impressionist and Post-Impressionist Paintings», *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 16, Nº 6 (1921).

Si con *Henri Matisse* (1931) el MoMA vuelve a los valores expuestos en el *Armory Show*, en una muestra de clara dependencia cultural europea, con una retrospectiva de un artista vivo, con *Diego Rivera* (1931) se dan cita las fuerzas antieuropeizantes al abrir por primera vez su espacio a un artista latinoamericano (F. 3). El Museo ya había respondido a los requerimientos nacionales con su segunda exposición, *Paintings by 19 Living Americans* (1930), pero las críticas generales señalaron que la producción de artistas estadounidenses no podía competir con la de maestros europeos como Matisse o Pablo Picasso. Diego Rivera demostraba una producción a la altura de las europeas. Con Rivera, sin embargo, se podía ir más lejos, porque la Escuela Muralista Mexicana presentaba al público estadounidense una producción artística y cultural propia del continente americano; se daba comienzo así a las consideraciones sobre una modernidad nacida en América. Los frescos pintados en el MoMA por Rivera para la exposición de 1931 presentaron el andamiaje de apoyo de uno de los grandes debates del período: la relación de la arquitectura con la pintura mural. La historia es rica y compleja, pues envuelve los programas del gobierno federal de ayuda a artistas durante la Gran Depresión; la radicalización de los trabajadores del arte bajo agrupaciones sindicalistas como el John Reed Club, y los intereses de Nelson Rockefeller de atender a estas dinámicas con los frescos del Rockefeller Center.⁹ Rivera representó una apuesta por lo moderno, tanto artístico como social, pues, tal como advertía Frances Flynn Paine (una de las organizadoras de la exposición), «aunque Diego era uno de los “Rojos” más influyentes de América Latina, dejaría de serlo si le proporcionáramos reconocimiento artístico».¹⁰ Nelson Rockefeller estuvo dispuesto a arriesgarse.

Para Philip Johnson, la presencia de pinturas murales en edificios tanto públicos como privados constituía una desviación peligrosa de los correctos valores abstractos de la modernidad técnica e industrial, que tenía su exponente máximo en la arquitectura de Mies van der Rohe. De este modo, se puede leer la ya famosa exposición *Modern Architecture: International Exhibition* (1932) como una respuesta al universo del muralismo, con su centro de gravedad en la cultura revolucionaria mexicana. El Departamento de Arquitectura del MoMA nace con esta exposición, organizada por Johnson y Henry-Russell Hitchcock, que, acompañada por

9. Sobre el John Reed Club ver: Virginia Hagelstein Marquardt, «“New Masses” and John Reed Club Artists, 1926–1936: Evolution of Ideology, Subject Matter and Style», *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 12, N° Spring (1989). También la exposición *Hard Times: 1929–1939, Archives of American Art*, en la Lawrence A Fleischman Gallery, 10/8–8/11/2009.

10. «I felt sure that most Mexican artists, though “Reds”, would cease to be “Reds” if we could get them artistic recognition. [At that time] Diego was the most powerful “Red” in Latin America». Citado en: Bernice Kert, *Abby Aldrich Rockefeller: The Woman in the Family*, 1st ed. (New York: Random House, 1993), 346.

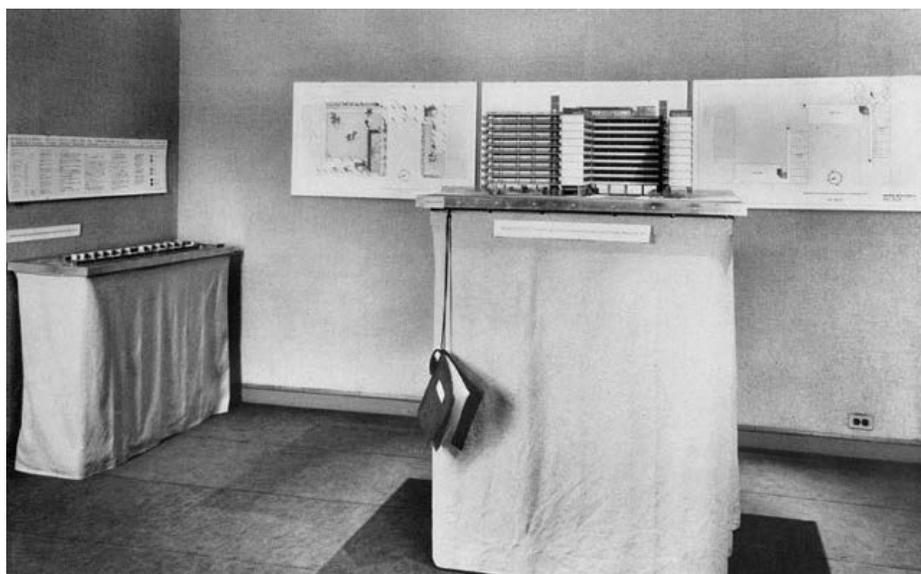


FIGURA 4. VISTA DE LA EXPOSICIÓN *MODERN ARCHITECTURE: INTERNATIONAL EXHIBITION*, EN 1932.

el influyente libro *The International Style: Architecture since 1922*, marcará la cultura arquitectónica moderna por largo tiempo. *Modern Architecture* sirvió para ocultar los álgidos debates alrededor de la arquitectura moderna y para combatir la profusión de estilos modernos en la época; con esta exposición, algunos miembros del MoMA practicaron un proselitismo estético para acotar y definir lo moderno (F. 4). Pero basta con examinar la serie de exposiciones que prosiguen para ver cómo, inmediatamente después de *Modern Architecture*, el Museo vuelve a tocar el tema de la pintura mural con *Murals by American Painters and Photographers* (1932), una exposición en la que Rivera se encargó de la selección de los integrantes. La obra de Rivera vuelve una vez más al MoMA con *Color Reproductions of Mexican Frescoes by Diego Rivera* (1933), una pequeña aunque singular exposición, olvidada debido al escándalo de los frescos del Rockefeller Center. Vale la pena extenderse un poco en ella, ya que se dieron cita el muralismo mexicano y la arquitectura funcionalista. El objetivo de esta exposición fue presentar un elegante folio con magníficas reproducciones de la obra mural de Rivera; con este folio se celebraban nuevas posibi-



FIGURA 5. EL ARCHITECTURE ROOM DISEÑADO POR PHILIP JOHNSON EN 1933 PARA MOSTRAR LAS REPRODUCCIONES DE LA OBRA MURAL DE DIEGO RIVERA.

lidades técnicas (desarrolladas en Alemania) de la reproducción a color. La intención comercial era patente: se proporcionaba al público reproducciones de alta calidad para ser enmarcadas y colgadas en las paredes de casas particulares como si fuesen originales. La obra de Rivera pasaría al interior doméstico moderno de la burguesía progresista estadounidense. Como para que no hubiese dudas del proyecto tanto comercial como estético, Alfred Barr pidió a Philip Johnson que diseñase este interior moderno, que fue conocido como el *Architecture Room* (1933) (F. 5). Aquí se presentó la primera fusión de la modernidad pictórica desarrollada en Latinoamérica y la arquitectura funcionalista del *International Style*, expandiendo los límites espaciales en los que se había desarrollado la Escuela Mexicana. De la monumentalidad heroica de los edificios públicos se pasó al interior doméstico, lo que daba lugar a la creación de un nuevo mercado artístico. El muralismo mexicano sería así consumido en alianza con el *International Style*.

No resulta extraño que el MoMA prestara tanta atención a la producción artística mexicana; esta ya había sido valorada y reconocida en Europa y en otros museos de Estados Unidos. La cercanía geográfica, la relación histórica y los profundos lazos comerciales establecían amplios requerimientos. La preocupación



FIGURA 6. JOSÉ CLEMENTE OROZCO FRENTE AL MURAL *DIVE BOMBER AND TANK*, PINTADO POR ÉL EN 1940, EN EL MOMA, DURANTE LA EXPOSICIÓN *TWENTY CENTURIES OF MEXICAN ART*.

que ese país despertó en Estados Unidos después de la revolución de 1910, el caos subsiguiente, la abierta amistad con la recién formada Unión Soviética y la nacionalización del suelo y los recursos naturales bajo la Constitución de 1917 generaban amplias necesidades de establecer relaciones cordiales a todos los niveles. Así, en 1939, ante la oportunidad de la Feria Mundial de Nueva York, y teniendo en cuenta los gestos reconciliatorios del presidente Lázaro Cárdenas, el MoMA se embarcó en una de las exposiciones más grandes y complejas de su historia: *Twenty Centuries of Mexican Art* (1940).¹¹ Con esta compleja exposición, en la que participaron todos los departamentos y que ocupó todo el edificio, se perfila cómo

¹¹ El MoMa ya tenía algo de experiencia con estas grandes producciones; ver: *Three Centuries of American Art* (May 24–July 31, 1938) que fue enviada a París para la Exposición Universal.

el MoMA opera no sólo como agente intermediario de política cultural estadounidense sino como un vehículo para establecer asociaciones internacionales, lo que le confiere una nueva centralidad tanto cultural como política. Se perfilan ya preocupaciones hemisféricas en clara resonancia con la política del Buen Vecino; el MoMA extendía esa política a un nuevo ámbito, el de la cultura, pues el gobierno de Estados Unidos no poseía un Ministerio de Cultura, y el Departamento de Estado, que tenía a su cargo las relaciones internacionales en toda su amplitud, se preocupaba poco por establecer este tipo de relaciones. Se desplegó así una política cultural desde ámbitos privados que intentó guiar y demostrar la importancia de la cultura y la posibilidad de considerarla una herramienta social y política (F. 6). Un mes antes del cierre de *Twenty Centuries of Mexican Art*, Nelson Rockefeller fue nombrado director de la Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), que se convertiría en el centro administrativo de las relaciones culturales y comerciales de Estados Unidos para con América Latina. Se despliega así un complejo aparato comercial y cultural sobre América Latina, que hace que Estados Unidos, final y decididamente, sobrepase la barrera del Caribe y despliegue su influencia sobre toda América Latina.

En este sentido, *Brazil Builds* (1943), organizada por el arquitecto Philip L. Goodwin, director del Departamento de Arquitectura y *trustee* del MoMA, fue paradigmática. Esta exposición dio inicio a la celebración de la arquitectura moderna brasileña y al furor de circulación de imágenes de la modernidad arquitectónica latinoamericana (F. 7). Sin embargo, la relación del Museo con la arquitectura moderna brasileña fue fortuita. En 1939, en el contexto de la Feria Mundial de Nueva York, Brasil declaró su modernidad arquitectónica con un singular pabellón nacional diseñado por Lúcio Costa y Oscar Niemeyer. Sorprende la lentitud del Departamento de Arquitectura en reaccionar ante este descubrimiento; más allá de las polémicas internas, de la partida de Philip Johnson en 1938, el consecuente ascenso de John McAndrew como director del Departamento y su eventual despido en 1941, el MoMA actúa con cierta incertidumbre y vacilación respecto de la cultura arquitectónica latinoamericana. En 1939, el Museo hizo énfasis en la necesidad de desarrollar una exposición de arquitectura moderna de la región, pero había serios impedimentos. Un memorándum



FIGURA 7. DE IZQUIERDA A DERECHA: PHILIP L. GOODWIN, MME. MARTINS Y SYLVIA BITTENCOURT ANTE EL FOTOMURAL DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y SALUD DE RIO DE JANEIRO, DURANTE LA APERTURA DE LA EXPOSICIÓN *BRAZIL BUILDS*.

de 1942 de la entonces curadora del Departamento de Arquitectura Janet Henrich, sobre una posible exposición, explica la situación de esta manera: «La pregunta parece ser de doble naturaleza: si hay material suficiente (es decir, buenos edificios modernos) para realizar una exposición interesante, y si el material necesario para esta puede ser obtenido, es decir: buenas fotografías».

La producción arquitectónica en Brasil se consideró importante, pero como comentó Henrich, «más allá de Niemeyer, quien es sin lugar a dudas el mejor diseñador en Brasil (tenemos dos de sus maquetas aquí en el museo que nunca hemos expuesto al público), y su obra es sin lugar a dudas de primera clase, entiendo que no hay mucho más».¹²

En ese momento no se consideró factible una exposición que comprendiera sólo la arquitectura brasileña; se miró así al

12. Memorandum, Miss Janet Henrich a Miss Courter, Re: South American Architecture, 15/1/1942. A&D, CUR Exh. 213. Museum of Modern Art Archives, New York.

conjunto de países latinoamericanos, pues en Chile «parece haber una producción funcionalista, un estilo internacional simple, mantenido así por la acción misericordiosa de presupuestos ajustados, esto es, por la carencia de fondos»; en Bogotá «parece haber algo también»; y en Uruguay «la obra social progresista, debe estar acompañada, sin duda, de alguna arquitectura [moderna]».¹³

El memorándum de Henrich y los comentarios que generó subrayaron la ansiedad del Departamento en organizar una exposición de arquitectura moderna en América Latina ante la falta de información sobre la arquitectura de la región: «es posible y fácil investigar sobre la arquitectura sueca y sobre Estocolmo desde Estados Unidos, pero me temo que no es posible con América del Sur, sobre la cual hay muy mala documentación», comentó la curadora del Departamento de Arquitectura.¹⁴ La referencia a Suecia no es causal, ya que en 1941 se exhibió *Stockholm Builds*. Henrich reveló la falta de diseminación y circulación de información y de imágenes de la arquitectura moderna latinoamericana, y expuso con claridad la necesidad de establecer una red de contactos que permitiera sondear la producción arquitectónica de la región. Fue necesario enviar una expedición de tres meses a Brasil, integrada por Philip Goodwin y el fotógrafo G. E. Kidder-Smith, durante el difícil período de la Segunda Guerra Mundial. Es importante señalar que Kidder-Smith deseaba continuar la expedición por América del Sur y que el MoMA intentó gestionar fondos para ello. La entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial marcó un giro importante en las relaciones culturales a todos los niveles; un atento lector del catálogo de *Brazil Builds* reparará en los agradecimientos a la OCIAA dirigida por Nelson Rockefeller. Sin embargo, a principios de 1943 se empezó a transferir todos los programas culturales de la oficina de Rockefeller a la División de Relaciones Culturales del Departamento de Estado. De esta manera se hace evidente la escalonada liquidación de la OCIAA, así como el fin del trato preferencial que se da a la región y el principio de la política global de la posguerra. *Brazil Builds* marca tanto el ápice como el fin del interés de Washington por la cultura moderna latinoamericana.

En el ámbito de la estética, si algo caracterizó a *Brazil Builds* fue la ruptura final de la arquitectura con el ámbito de la pin-

13. Los comentarios sobre la arquitectura en estos países son de Agnes Rindge Claflin y provienen de: Correspondencia, carta de Grace McCann Morley a Eloide Courter, 14/2/1942. A&D, REG Exh. 213. Museum of Modern Art Archives, New York. Estas son transcripciones que han sido incluidas en Memorándum de Janet Henrich. No he podido localizar los originales.

14. Memorándum, Miss Janet Henrich a Miss Courter, Re: South American Architecture, 15/1/1942. A&D, CUR Exh. 213. Museum of Modern Art Archives, New York.

tura, que con su relación con el muralismo, como he expuesto antes, inició las consideraciones del MoMA sobre la modernidad latinoamericana. Con *Brazil Builds* la arquitectura moderna de la región, por intermedio de su filtro brasileño, encontró una firme tradición material y constructiva, unida a una estética cosmopolita limpia de toda contaminación pictórica de tendencia social realista. Así se anuncia, ya en 1943, el universo abstracto, tanto pictórico como constructivo, de la posguerra. La producción y circulación de imágenes de la arquitectura moderna latinoamericana en revistas estadounidenses y europeas durante finales de los años cuarenta y la década de los cincuenta hizo patente este nuevo cambio estético que acompañó al organicismo brasileño, a las formas libres y la experimentación en hormigón armado impulsados por Oscar Niemeyer y la Escuela Carioca.

La plenitud de formas y experimentos provenientes de América Latina que despertaron a la arquitectura occidental de su letargo de la Segunda Guerra Mundial hizo patente para ciertos miembros del MoMA, como Monroe Wheeler, director de Exposiciones y de Publicaciones (de gran influencia después del retiro de Alfred Barr), la necesidad de realizar un catastro de la arquitectura moderna de América Latina. Para ello, el Departamento de Arquitectura, dirigido nuevamente por Philip Johnson –aliado al recién formado International Program, dirigido por Porter McCray–, envió al insigne y reconocido historiador estadounidense Henry-Russell Hitchcock, quien, junto con la fotógrafa Rollie McKenna, ejecutó lo que en 1939 se vislumbraba como necesidad: la construcción de una arquitectura latinoamericana como totalidad regional. Se presentó entonces al público de la posguerra una selecta visión de la modernidad arquitectónica de la región con *Latin American Architecture since 1945* (1955). Para entonces, la fiebre mexicanista con la que se había iniciado el interés por la cultura latinoamericana había pasado, y el ímpetu panamericanista que había consolidado las redes de relaciones políticas y culturales había concluido. Habían triunfado la cultura moderna y el modernismo arquitectónico; en América Latina se desarrollaban variantes singulares, más allá de lo que se había presentado en *Brazil Builds*. *Latin American Architecture since 1945* presentó la madurez de formas y nuevos experimentos tecnológicos que la posguerra, bajo la Pax Americana, había sancionado (F. 8). Mediante este



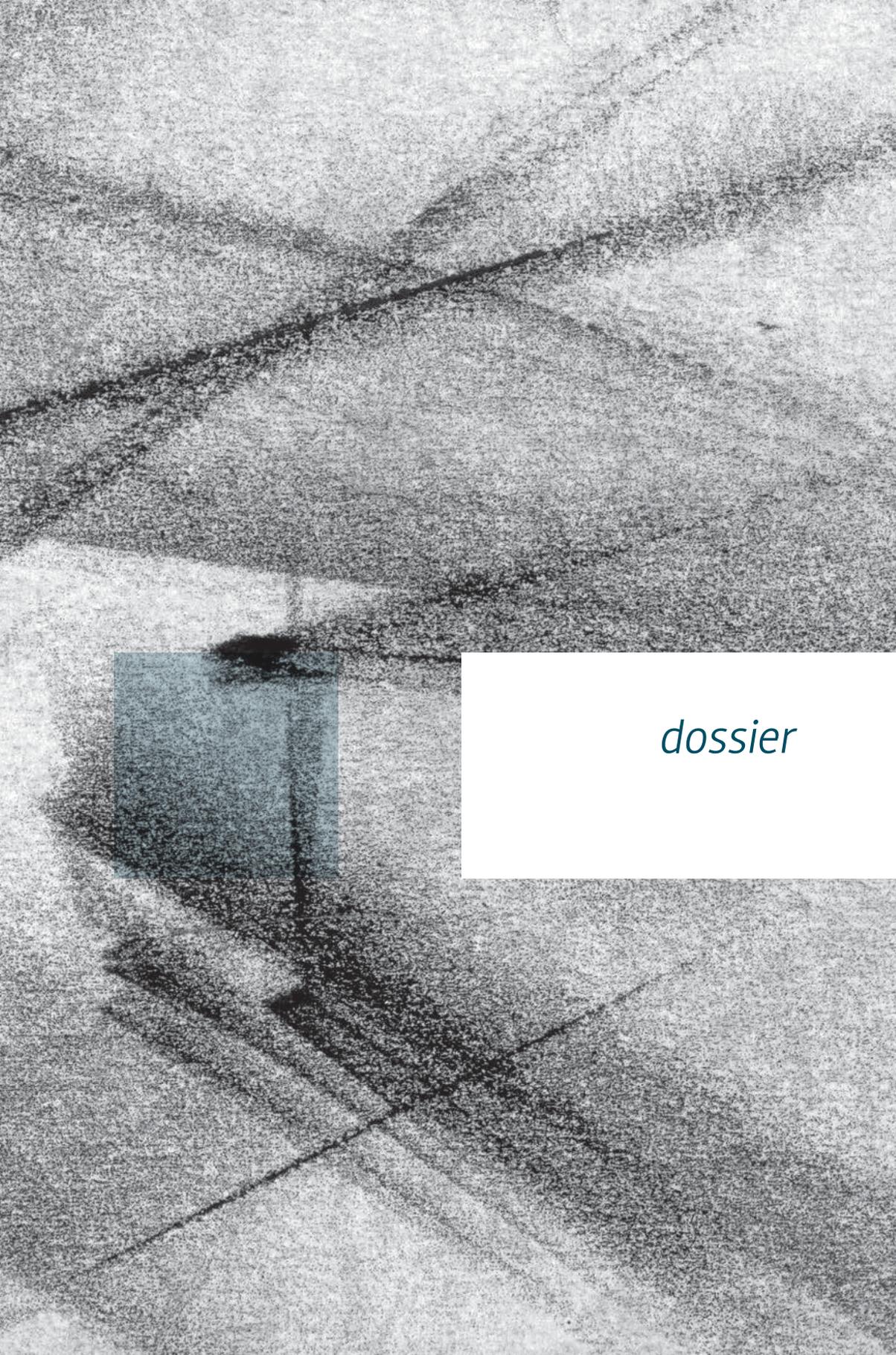
FIGURA 8. EL ARQUITECTO MEXICANO JAIME ORTIZ MONASTERIO FRENTE AL FOTOMURAL DEL EDIFICIO VALENZUELA, DISEÑADO POR ÉL Y RICARDO DE ROBINA EN CIUDAD DE MÉXICO, DURANTE LA APERTURA DE LA EXPOSICIÓN *LATIN AMERICAN ARCHITECTURE SINCE 1945*.

universo de formas arquitectónicas puesto en escena por Arthur Drexler, el MoMA encauzaba el imaginario de lo moderno sancionando una cierta diferencia formal y estética latinoamericana; una diversidad de corte cosmopolita, universal y abstracta.

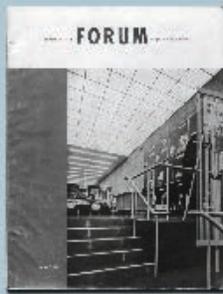
Fuente de las imágenes

1. *Soichi Sunami / Photographic Archive.*
The Museum of Modern Art Archives, New York.
2. *Paul Parker / Photographic Archive.*
The Museum of Modern Art Archives, New York.
3. *Peter Juley / Photographic Archive.*
The Museum of Modern Art Archives, New York.
4. *George H. van Anda / Photographic Archive.*
The Museum of Modern Art Archives, New York.
5. *Foto:s/d. / Photographic Archive.*
The Museum of Modern Art Archives, New York.
6. *Soichi Sunami / Photographic Archive.*
The Museum of Modern Art Archives, New York.
7. *Foto:s/d. / Photographic Archive.*
The Museum of Modern Art Archives, New York.
8. *Barry Kramer / Photographic Archive.*
The Museum of Modern Art Archives, New York.





dossier



La presente sección reproduce el artículo "Uruguay" publicado por Chloethiel Woodard Smith en la Architectural Forum de junio de 1948. La nota fue el cuarto y último episodio de una serie de artículos sobre América del Sur compilados por la revista y el producto más visible de la beca concedida por la Guggenheim Foundation a finales de 1944.



L. H. P. Photos—Hart Preston

Montevideo's up-to-date central business district



L. H. P. Photos—Hart Preston

... it is gridded by big parks, where trees were planted by hand.



A series of bright, modern resort towns is strung along the coast.

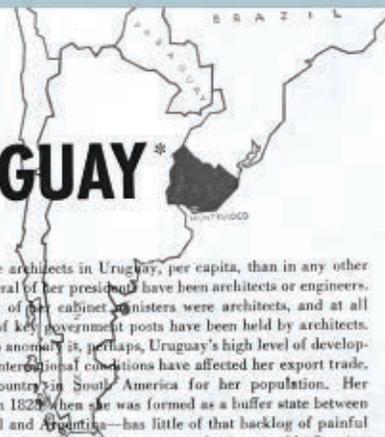


Uruguay leads South America in hydro-electric development... but her prime source of wealth is still the hill country ranches.



L. H. P. Photos—Hart Preston

URUGUAY*

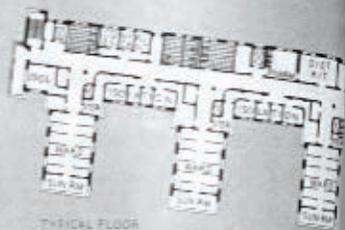
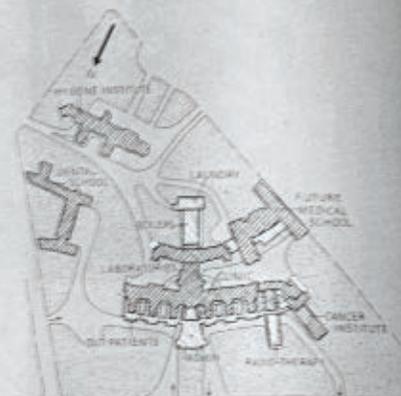


There are said to be more architects in Uruguay, per capita, than in any other country in the world. Several of her presidents have been architects or engineers. At one time, the majority of her cabinet ministers were architects, and at all times a large percentage of key government posts have been held by architects. One reason underlying this anomaly is, perhaps, Uruguay's high level of development. Although shifting international conditions have affected her export trade, she is still the richest country in South America for her population. Her history—officially begun in 1828 when she was formed as a buffer state between the two great rivals, Brazil and Argentina—has little of that backlog of painful primitive beginnings common to most other nations in the new world. Starting out as nothing but a fortress on a hill called Montevideo, she had developed by the end of the Nineteenth Century into a small export center for hides, cattle and wool, the produce of transitory cattle-herding stations throughout the inland hills. (The national prototype of Uruguay is still the *Gaucha*). Montevideo is, even today, her only sizable city, containing over a third of the country's total population of 2,200,000. It is the capital, the port, the center of business, trade, all welfare offices, education and every other phase of Uruguayan national life. This geographical unity has undoubtedly simplified the evolution of Uruguay's advanced social program. The government owns and operates the port, banks, power plant, telephone system and the all-important A.N.C.A.P., a public agency which refines and sells all gasoline, oil and cement in the country. In terms of public service, Uruguay has the largest public hospital and finest program in South America; the greatest hydro-electric power station; and the best equipped and staffed city planning office. She has a sizable public housing program, a compulsory pension system, minimum wage legislation and excellent public schools. Even university training is entirely free, and her Schools of Architecture, Engineering and Urbanism are rated by many as the best and most influential on the Continent.

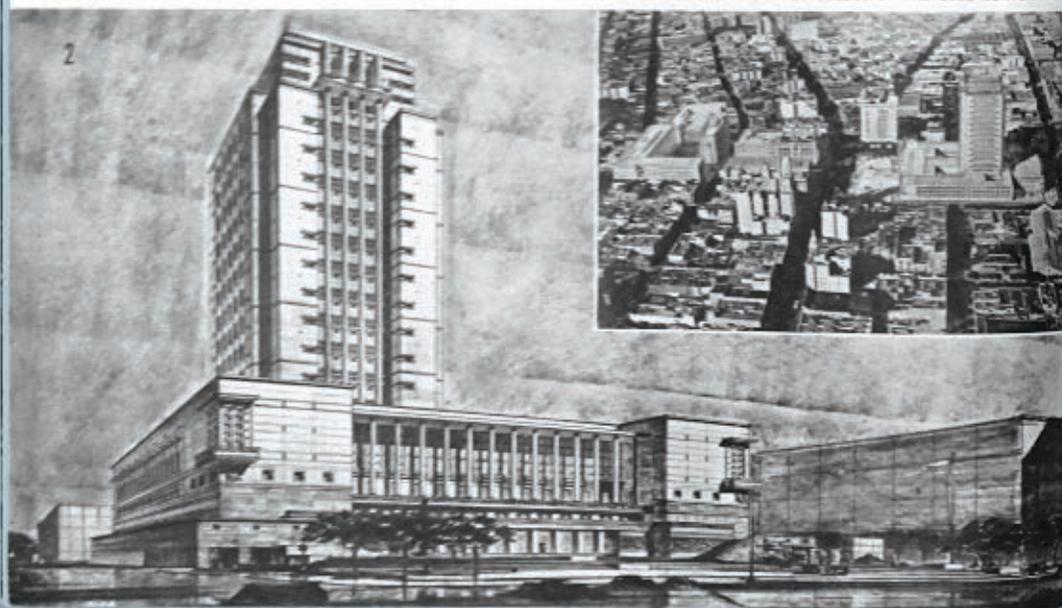
Most extensive and successful of Uruguay's planning projects has been the development of Montevideo's ocean fronts, a project which has paid large dividends by making the city a principal vacation resort for rich Argentinians. Since the turn of the century this once treeless stretch of coast has been planted with what are now extensive forests. A handsome ocean drive, or *rambla*, gives access to miles of uninterrupted public beach. Large modern hotels, built by the government, are spaced along the coast, as are the magnificent new university buildings.

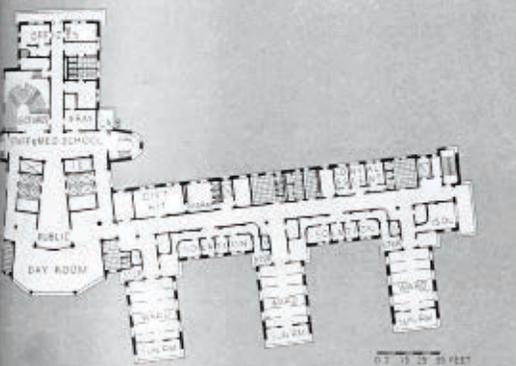
To an outsider, the most amazing feature of Uruguay's progress is the fact that it was accomplished in a country so totally deficient in natural resources that its aboriginal Indians, the Guarani, could never progress past the Stone Age, while the Mayans and Aztecs, their neighbors, were developing high cultures. Uruguay has no metals, no fuel and almost no usable stone. Trees are very scarce and wood expensive. Native clay is of such poor quality that, until recent improvements in methods of firing, bricks crumbled after a very short time. Basic building materials are thus restricted to concrete, stucco and tile. In design terms, these limitations have led to an architecture of compression as opposed to one of tension, which presupposes the use of steel. Thus, much Uruguayan work, which might seem heavy to our eyes, is actually conforming to the demands of its material. To gain variety and emphasis within this rather inflexible compass is the problem which taxes the best efforts of Uruguay's architects today. Because money is still plentiful, a number avoid the struggle by relying on imported materials and styles—both Wright and Corbusier are popular. But an enthusiastic and farsighted group of architects is now working to express their esthetic theories without destroying the national character of their building.

* Fourth in a series of surveys of contemporary architecture in the countries of South America, the material in this issue was assembled by Chloethel Woodward Smith who, as Guggenheim Fellow in City Planning, toured South America for over a year.



ONE OF THE WORLD'S LARGEST, THIS 1,331-BED HOSPITAL IS HEART OF A CENTRAL INSTITUTE FOR URUGUAY'S FREE MEDICAL SERVICE NOW COMPLETE (EXCEPT FOR CUT STONE FACING) AND DOUBLED. MONTEVIDEO'S NEW CITY HALL IS NUCLEUS OF PROPOSED CENTER





THE CENTER WILL INCLUDE SCHOOLS OF MEDICINE, DENTISTRY, HEALTH

TYPICAL OF RECENT PUBLIC BUILDINGS IS NEW SOCIAL SECURITY OFFICE



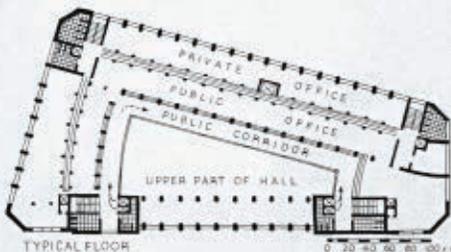
Social Services are broad, complete and well housed.

When it is remembered that Uruguay is one of the world's smallest nations, with a small population and no great natural resources, her accomplishments seem all the more remarkable. The three impressive buildings shown on these pages, which house some of her advanced social service agencies, are thus a very accurate index to both her architectural and social development. Every Uruguayan citizen is entitled to free medical and hospital service and the 18-story hospital in Montevideo (1) is a physical expression of this fact. The first of 13 units to be ultimately erected at the center, the hospital is a reinforced concrete structure whose 2,500 beds are placed in bays across the sunny (north) side of the building. Despite their understandable pride in the new building, which stands dramatically in the midst of a landscaped park, Uruguayans now feel that it represents too extreme a centralization of facilities—that perhaps smaller, decentralized units would have been better.

With one of the oldest and most effective planning boards in South America, Montevideo has been able to control her urban growth and famous seaside development to an enviable degree. One of the most ambitious schemes has long been for a new civic center—a plaza for the municipal building surrounded by theater, concert hall, art museum, shops and restaurants. The municipal building is now almost complete (2) and some of the other buildings may go through. But (Uruguay is not heaven) the rest of the project has run up against sharp opposition from the property owners involved and is now stalled—permanently, the architects fear.

The climate of Uruguay is very mild—from about 50 in winter to around 72 in summer—and this perhaps explains the sobriety of each modern work as the new home of the social security and pension administration (3). Without the heat and intense sunshine of tropical Brazil, there is no need for the ventilation and sun control devices so brilliantly exploited by the Brazilians (FONCM, Nov. '47).

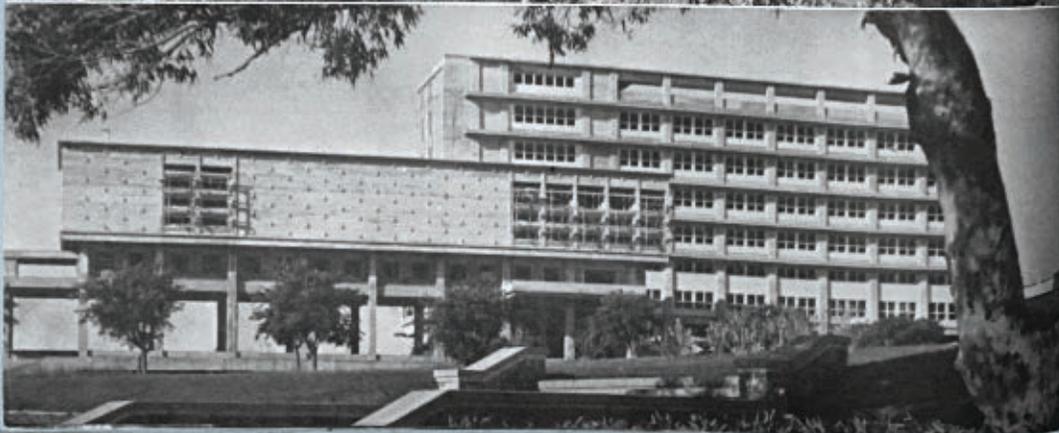
- 1. Medical Center, Montevideo: Carlos Sarraco, Architect.
- 2. City Hall, Montevideo: Mauricio Cravotto, Architect.
- 3. Social Security Building, Montevideo: Arbelesche & Canale, Architects.





IN THIS COUNTRY HOTEL, ARCHITECT VILAMAJO USED LOCAL CRAFTSMEN, LOCAL MATERIALS, IN EFFORT TO CAPTURE LOCAL IDIOM.

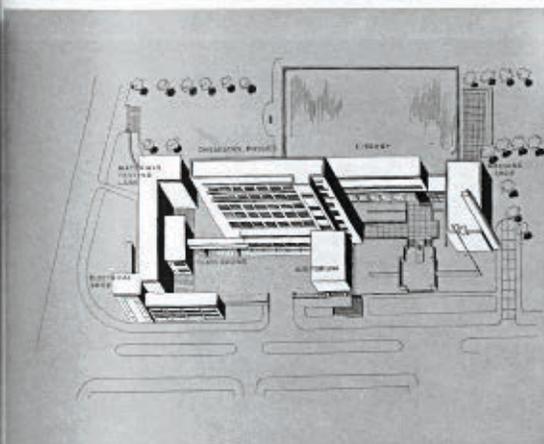
NEW HOME OF UNIVERSITY'S SCHOOL OF ENGINEERING, THIS STRUCTURE IS SET ON A SLOPING CAMPUS OVERLOOKING THE OCEAN.





THE DINING ROOM IS FRAMED OF SKINNED POLES, ROOFED WITH THATCH

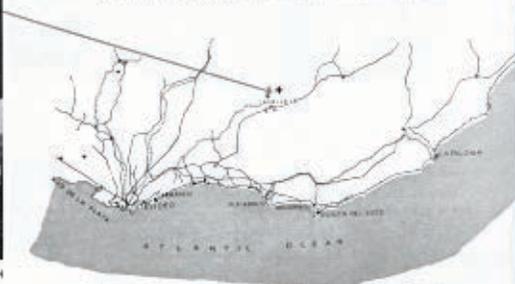
THE MULTISTORY CLASSROOM BLOCK IS FLANKED BY VARIOUS WORKSHOPS



Uruguay has good recreational and educational facilities.

Although Uruguay consists largely of treeless, rolling hill country, with a temperate climate and fine beaches as her only assets, she has developed an amazing network of resort and recreational areas. Some of these are strung like beads along the Atlantic Coast; others are scattered through the interior, usually at national parks. Besides offering a wide range of recreational facilities to her own citizens, these resorts have become the source of a tidy income from Argentine tourists.

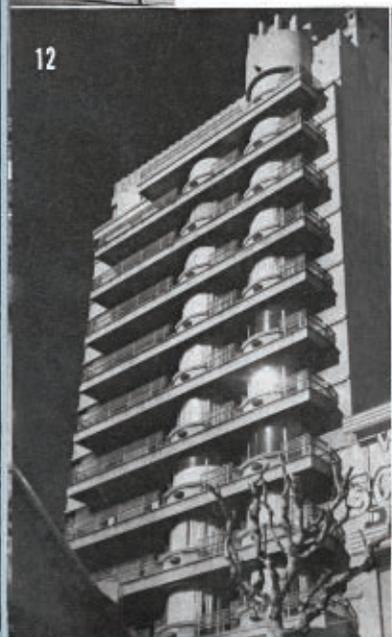
Precedent making among inland hotels is El Ventorillo at Lavelleja (4) in the hills northeast of Montevideo.

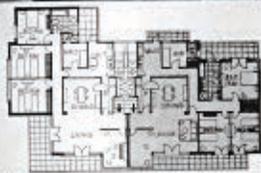
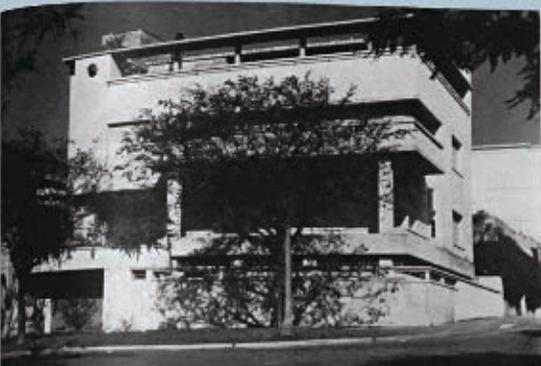


Designed by the late Julio Vilamajo, this charming project was one of his last. Here he was testing two of his pet theories: the need for a more decentralized development of the country; and the responsibility of her architects to develop a style which respected both her past history and present resources. At Lavelleja he employed local craftsmen and confined himself to local materials—stone, poles, thatch—in an effort to demonstrate that thoroughly contemporary solutions could be effected with both. The buildings shown are part of a larger projected group along the hillside. An artificial lake is being built in the valley below.

More than any other country below the Rio Grande, Uruguay—with her separation of church and State—has a free, progressive educational system. School attendance is compulsory and the literacy rate correspondingly high. Capstone of this system, of which Uruguayans are understandably proud, is the University of Montevideo. Shown here is the new home of the School of Engineering. Also designed by Vilamajo, the structure is entirely of reinforced concrete, with inverted beams to give a smooth ceiling. In his effort to achieve an honest expression of this structural solution, Vilamajo insisted that the concrete itself be exposed. He experimented with many variations in design—some of them so expensive that the clients winced. When the administration insisted in sheathing part of the first floor in cut stone, the architect resigned.

As a companion to the Engineering School, the University has also just completed a handsome new plant for the School of Architecture (not illustrated), designed by the architect Ramon Fresnedo.





Residential work reflects high living standards.

It is easy to assume, from her residential architecture, that Uruguay enjoys a climate which is cooler (politically as well as geographically) than many of her neighbors. This is substantially true. A small country with no substratum of primitive peoples or minority races, Uruguay is also largely free of those extravagant contrasts between wealth and poverty which mark her sister republics. Her typical middle class home looks very much like that of Denver or Indianapolis—and reflects about the same level of social and economic relations. Thus, in the newer residential districts, there are fewer of those high walls and barred windows so common across her borders (7, 9) though everyone "locks up" at night. By the same token there is a high percentage of single car garages. (The Uruguayans feel that they preceded the U.S.A. in the frank incorporation of the garage into the house proper. It often takes the form of a carport lined with ceramic tiles and forming a pleasant entrance to the rear garden). Much the same standards of comfort and utility run through the design of the many new apartment houses lining Montevideo's avenues.

Stylistically, Uruguay's current residential work reflects the fact that her architects are very much aware of what goes on in the rest of the world. There are the inevitable echoes of Corbusier (6) and Wright (7); but other, more indigenous, tendencies predominate and these are determined not only by climate and culture but also by the materials at hand. With all metals and most wood imported, the Uruguayan architect necessarily works within a reference frame of masonry construction. Another limitation he faces is the almost complete lack of standardization in building components—each element must be separately detailed. This condition led Vilamajo to experiment with prefabricated elements as long as 20 years ago. Today, many of the younger architects are working toward a standardization of basic building elements.

6. House in Montevideo: Raul Cabe Pirez and Ricardo Carrere, Architects. 7. House in Montevideo: Hector Vignale, Architect. 8. House in Carrasco: Duhalde, Garcia Selgas & Payson Reyes, Architects. 9. Two-family house: Goni, Salvo & Muracciole, Architects. 10. Prefabricated house in Montevideo: Julio Vilamajo, Architect. 11. Architect Mauricio Cussetto's own home and office. 12. Apartment in Montevideo: Julio Vilamajo, Architect. 13. Apartment in Montevideo: Goni, Salvo & Muracciole, Architects. 14. Apartment: de los Campos, Puente & Tournier, Architects.

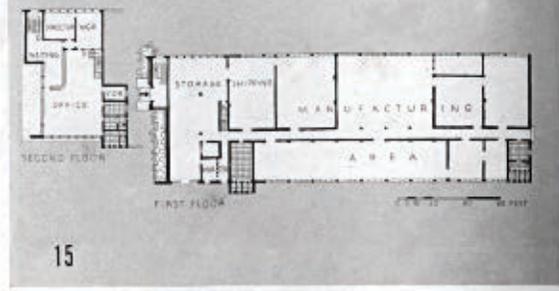
Commerce and Industry are efficiently housed in sturdy structures.

Few countries in the world offer better grazing than Uruguay and, in a very real sense, her whole economic structure is based on this fact. Cattle and sheep raising occupy the rural part of the population and the processing of meat, wool and hides for export occupies most of the rest. Lack of fuel has, until recent years, limited the development of other industries. However, the current development of the Rio Negro hydro-electric power complex (a sort of diminutive TVA) is beginning to bring new industry. And new, well-designed factories are being built to house it (15).

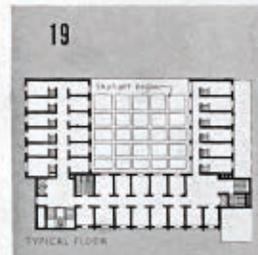
Most of this cattle-based commerce and industry is concentrated in the capital (there are no other cities of over 50,000) and leads to a top-heavy condition of which the planners are well aware. However, this concentration in Montevideo has given her shops a cosmopolitan quality. Thus one new food and wine shop, designed by Vilamajo (20) boasts not only egg-crate lighting in front but a small fountain in the rear which runs wine instead of water. The multi-story windowless department store for women (16) is quite up to American standards of luxury while the Montevideo Stock Exchange (19) looks quite as secure as any—and a lot less forbidding than most.

The Uruguayan architects—despite their prominence in government—have never succeeded in passing a national registration law (the engineers have). But, from the streets of Montevideo alone, it is clear that they have established an average level of architectural competence which, if sober, is certainly high.

- 15. Pharmaceutical factory: Luis García Pardo, Architect.
- 16. Department store and (H) Sales room and offices: de los Campos, Puento & Tournier, Architects. Filling station at Carrasco: Rafael Lorenz, Architect.
- 19. Stock Exchange: Arbaleche & Canal, Architects.
- 20. Delicatessen and wine shop: Julio Vilamajo, Architect.



15



19

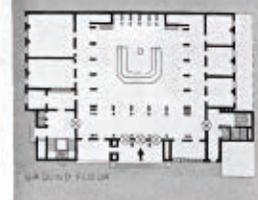
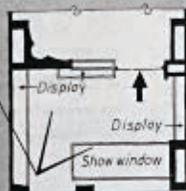


Photo Credits: 2—Foto Mendelsohn, 3—C. Corbelli, 4—del Rio Pallas, 5—G. A. Durand, 7—Foto Mendelsohn, 8—Foto Terborch, 10—Foto Jaeger, 11—Foto Mendelsohn, Foto Torretti, 13—Foto Terborch, 14—Foto Mendelsohn, 16—Foto Tocconne, 18—Foto Mendelsohn, 20—Foto Torretti, Foto Mendelsohn.



URUGUAY

Se dice que en Uruguay hay más arquitectos per cápita que en cualquier otro país del mundo. Varios de sus presidentes han sido arquitectos o ingenieros. Hace un tiempo, la mayoría de los ministros de su gabinete eran arquitectos y en todas las épocas un gran porcentaje de puestos clave de gobierno fueron ocupados por arquitectos. La razón subyacente de esta anomalía se debe, quizás, al alto nivel de desarrollo de Uruguay. Aunque sus exportaciones se han visto afectadas por las cambiantes condiciones internacionales, el país actualmente es aún el más rico de América del Sur en relación a su población. Su historia —que comenzó oficialmente en 1823 cuando se formó como un estado tapón situado entre dos grandes rivales, Brasil y Argentina— posee poca carga de comienzos primitivos dolorosos comunes en otras naciones del nuevo mundo. Habiendo comenzado como una fortaleza sobre un cerro llamado Montevideo, a fines del siglo XIX se desarrolló como un pequeño centro de exportación de cueros, ganado y lana producto de los lugares transitorios de ganado de pastoreo proveniente del interior del país. (El prototipo nacional de Uruguay es aún el gaucho). Aún hoy, Montevideo es la única gran ciudad del país y alberga a más de un tercio de la actual población del país, calculada en 2.200.000 habitantes. Es sede del parlamento, del puerto, del centro de negocios, del comercio, de todas las oficinas de asistencia social, de la educación y de todos los aspectos de la vida nacional de Uruguay. Esta unidad geográfica indudablemente ha simplificado el programa de evolución social avanzado de Uruguay. El

gobierno posee y opera el puerto, bancos, la planta energética, el sistema telefónico y la destacada ANCAP, un organismo público que refina y vende combustible, lubricantes y cemento en el país. En términos de servicios públicos, Uruguay tiene el mayor hospital público y el mejor programa en América del Sur, la mayor planta hidroeléctrica y la oficina de planeamiento mejor equipada y con el mejor personal de la ciudad. Cuenta con un importante programa público de viviendas, un sistema jubilatorio obligatorio, legislación para el salario mínimo y excelentes escuelas públicas. Inclusive la enseñanza universitaria es totalmente gratuita y las facultades de Arquitectura, Ingeniería y Urbanismo están calificadas por muchos como las mejores y más influyentes del continente.

La mayoría de los vastos y exitosos proyectos planificados de Uruguay ha estado constituida por el desarrollo del frente oceánico de Montevideo, lo cual ha brindado grandes dividendos al hacer de la ciudad el principal punto de vacaciones para los argentinos con alto poder adquisitivo. A partir del comienzo del siglo pasado, este tramo de costa carente de árboles fue plantado con lo que hoy en día son amplios montes. La atractiva rambla da acceso a millas de una extensísima playa pública. Grandes y modernos hoteles construidos por el gobierno se encuentran a lo largo de la costa como también los edificios de la nueva universidad.

Para el extranjero, la característica más llamativa del progreso en Uruguay es el hecho que esto se logró en un país totalmente deficiente en lo que respecta a recursos naturales donde sus aborígenes, los guaraníes, nunca dejaron la Edad de Piedra mientras

que los mayas y los aztecas, sus vecinos, desarrollaban culturas evolucionadas. Uruguay no tiene metales, combustible y casi ninguna piedra de utilidad. Los árboles son escasos y la madera es muy cara. La arcilla del país es de tan baja calidad que hasta que no se instauraron mejoras en el método de cocción, los ladrillos se desmoronaban luego de un corto tiempo. Los materiales básicos de construcción se restringen por lo tanto a hormigón, estuco y azulejos. En términos de diseño, las referidas limitaciones han llevado a una arquitectura de compresión opuesta a la de tensión, lo cual presupone el uso de acero. Así es que mucho del trabajo uruguayo, que podría parecer pesado a nuestros ojos, va de acuerdo con las necesidades de su material. Obtener variedad y énfasis dentro de este ámbito bastante inflexible es el problema que grava los mejores esfuerzos de los arquitectos de Uruguay hoy en día. Dado que el dinero es aún abundante, varios evitan esta lucha respaldándose en materiales y estilos importados —tanto Wright como Corbusier son populares—. Sin embargo, un grupo de arquitectos entusiastas y con visión de futuro trabaja actualmente expresando sus teorías estéticas sin destruir el carácter nacional de su construcción.

Los servicios sociales son amplios, completos y bien ubicados

Cuando recordamos que Uruguay es una de las naciones más pequeñas del mundo, con una población pequeña y sin grandes recursos naturales, sus logros resultan más que destacables. Los tres notables edificios que muestran estas tres páginas y que albergan a algunos de los

organismos de servicios sociales de avanzada constituyen el exponente exacto del desarrollo arquitectónico y del desarrollo social. Todo ciudadano uruguayo tiene derecho a la atención médica y hospitalaria gratuita y el hospital de 18 pisos en Montevideo es la expresión física del referido hecho. El hospital, la primera de las 11 unidades a ser erigidas en el centro, es una estructura de hormigón reforzado cuyas 2.500 camas están ubicadas en salientes a través del lado soleado [norte] del edificio. A pesar de su comprensible orgullo por el nuevo edificio que se encuentra de manera espectacular en el centro de un parque, los uruguayos sienten que representa una extrema concentración de instalaciones y que, quizás, pequeñas unidades descentralizadas hubiesen sido mejor.

Con una de las comisiones de planeamiento más antiguas y efectivas en América del Sur, Montevideo ha podido controlar su crecimiento urbano y el desarrollo costero de manera envidiable. Uno de los planes más ambiciosos ha sido un nuevo centro cívico —una plaza para el edificio municipal rodeada de teatro, sala de conciertos, museo de arte, tiendas y restaurantes—. El edificio municipal está casi completo y algunas de las otras edificaciones podrán llevarse a cabo. Sin embargo (Uruguay no es el cielo), el resto del proyecto se ha encontrado con la fuerte oposición de los propietarios involucrados y actualmente se encuentra estancado —los arquitectos temen que esto sea para siempre—.

El clima en Uruguay es moderado —en el entorno de los 10 grados en invierno a 22 grados en verano— y esto tal vez explique la sobriedad del trabajo moderno como el nuevo hogar de la administración de la seguridad social y de las jubilaciones. Sin el intenso calor

tropical reinante en Brasil, no existe la necesidad de dispositivos de ventilación y control del calor tan brillantemente explotados en dicho país (*Forum*, noviembre, 1947)

Uruguay posee buenas instalaciones recreativas y para la educación

Aunque en gran parte consiste en terreno ondulado sin árboles, con clima templado y agradables playas como sus únicos atributos, Uruguay ha desarrollado una asombrosa red de áreas de balnearios y recreativas. Algunas de ellas se encadenan como cuentas a lo largo de la costa atlántica mientras que otras se encuentran dispersas por el interior, generalmente en parques nacionales. Además de ofrecer un amplio espectro de instalaciones recreativas a sus propios habitantes, los referidos balnearios se han convertido en fuente de ingreso constante proveniente de turistas argentinos.

El Ventorrillo en Lavalleja, ubicado en las sierras al noroeste de Montevideo, constituye el precedente de los hoteles en el interior del país.

Diseñado por el fallecido Julio Vilamajó, este encantador proyecto fue uno de sus últimos trabajos. En él, estaba probando dos de sus teorías: la necesidad de un desarrollo más descentralizado en el país y la responsabilidad de sus arquitectos en desarrollar un estilo que respetara tanto su historia pasada como sus actuales recursos. En Lavalleja empleó a artesanos locales y se limitó a utilizar materiales locales —piedra, postes, paja— en un esfuerzo por demostrar que con ambas cosas podían obtenerse soluciones contemporáneas. Las construcciones que se mues-

tran son parte de un grupo mayor proyectado a lo largo de la ladera. Se está construyendo un lago artificial más abajo, en el valle.

Más que cualquier otro país por debajo de Río Grande, Uruguay —con su separación de Iglesia y Estado— tiene un sistema educacional libre y progresista. La asistencia a las escuelas es obligatoria y por consiguiente la tasa de alfabetización es alta. El remate de dicho sistema, del cual los uruguayos están con razón orgullosos, es la Universidad de Montevideo. Aquí se muestra la nueva sede de la Facultad de Ingeniería. También diseñada por Vilamajó, la estructura es en su totalidad de hormigón reforzado con vigas invertidas para obtener un techo liso. En su esfuerzo por lograr una expresión de esta solución estructural, Vilamajó insistió en que el hormigón mismo quedase expuesto. Experimentó con muchas variaciones en el diseño, algunas de ellas tan caras que los clientes se estremecían. Cuando la administración insistió en revestir parte del primer piso con piedra cortada el arquitecto renunció.

Acompañando a la Facultad de Ingeniería, la Universidad también ha completado un nuevo y hermoso edificio para la Facultad de Arquitectura (no se muestra), diseñada por el arquitecto Ramón Fresnedo.

La obra de residencias refleja altos estándares de vida

A partir de su arquitectura residencial, es fácil asumir que Uruguay goza de un clima más fresco (política y geográficamente) que muchos de sus países vecinos. Esto es verdad sustancialmente. Como país pequeño sin ningún sustrato de aborígenes o razas minorita-

rias, Uruguay está libre además de contrastes extravagantes entre riqueza y pobreza, algo que marca a sus repúblicas hermanas. El típico hogar de clase media se ve como el de Denver o el de Indianápolis —refleja casi el mismo nivel en las relaciones sociales y económicas—. De este modo, en los nuevos distritos residenciales, hay menos muros altos y ventanas con rejas, tan comunes en sus fronteras aunque todos se «encierran» en la noche. Por otra parte, hay un alto porcentaje de garajes para un solo auto. (Los uruguayos sienten que precedieron a los Estados Unidos en la franca incorporación del garaje a la casa. A menudo toma la forma de cochera alineada con azulejos de cerámica, formando una agradable entrada al jardín trasero). Muchos de los referidos estándares de confort y utilidad aparecen en el diseño de muchos de los apartamentos que se ubican a lo largo de las avenidas de Montevideo.

Estilísticamente, las obras residenciales actuales reflejan el hecho de que sus arquitectos son muy conscientes de lo que ocurre en el resto del mundo. Se ven los inevitables ecos de Corbusier y de Wright, pero predominan otras tendencias, más autóctonas, y son determinadas no solamente por el clima y la cultura sino también por los materiales con los que se cuenta. Dado que todos los metales y la mayor parte de la madera se importan, el arquitecto uruguayo necesariamente trabaja dentro del marco de referencia de la construcción de mampostería. Otra limitación con la que se enfrenta es la casi total falta de estandarización de los componentes de construcción —cada elemento debe ser detallado por separado—. Esta condición llevó a Vilamajó a experimentar

con elementos prefabricados hace ya veinte años. Hoy, muchos de los arquitectos más jóvenes trabajan hacia una estandarización de los elementos básicos de la construcción.

Comercio e industria eficientemente albergados en robustas construcciones

Pocos países en el mundo ofrecen mejores condiciones de pastoreo que Uruguay y, en un sentido muy real, la totalidad de la estructura económica se basa en ese hecho. La ganadería bovina y ovina emplea a la parte rural de la población y el procesamiento de la carne, la lana y los cueros para la exportación ocupa a la mayoría del resto. Hasta hace pocos años, la falta de combustible limitaba el desarrollo de otras industrias. Sin embargo, el actual desarrollo del complejo hidroeléctrico del Río Negro (un tipo diminuto de TVA) comienza a traer una nueva industria y se están construyendo fábricas bien diseñadas para albergarla.

La mayor parte de este comercio e industrias basados en la ganadería se concentra en la capital (no existen otras ciudades con una población con más de 50.000 habitantes) y esto conduce a una condición de peso de lo cual los planificadores son conscientes. Sin embargo, la referida concentración en Montevideo le ha proporcionado tiendas de calidad cosmopolita. Es así que un nuevo comercio de vinos y alimentos diseñado por Vilamajó luce no solamente iluminación difusa al frente sino también una fuente al fondo que en lugar de agua utiliza vino. La tienda por departamentos para damas, de varios pisos y sin ventanas, está casi a la altura de los estándares estadounidenses mientras que el

el edificio de la Bolsa de Montevideo se ve tan seguro como cualquiera de su tipo y menos imponente que la mayoría.

A pesar de su protagonismo en el gobierno, los arquitectos uruguayos no han tenido éxito en la aprobación de una ley de re-

gistro nacional (mientras que los ingenieros sí lo han logrado). No obstante, viendo las calles de Montevideo, queda claro que los arquitectos han establecido un nivel promedio de competencia arquitectónica que, aunque sobrio, es sin duda alto.

TERRA IGNOTA

Chloethiel Woodard Smith y Uruguay

EMILIO NISIVOCCIA

Chloethiel Woodard nació en 1910 en Pretoria, Illinois. Cursó estudios de grado en Arquitectura en la University of Oregon, egresó en 1932 y continuó su formación tomando cursos de maestría, un año más tarde, en la Washington University de Saint Louis. En la ciudad conocida como la Puerta del Oeste, Woodard fue alumna directa de Henry Wright, uno de los fundadores de la célebre Regional Planning Association of America (RPAA) junto a Clarence Stein y Lewis Mumford, entre otros. De Henry Wright, observa su biógrafa Catherine Zipf, Woodard incorporó la idea de una arquitectura capaz de reinventar comunidades combinando naturaleza con soluciones de vivienda estandarizadas —eficientes y repetitivas— aptas para ser desarrolladas en operaciones de escala y a costos razonables. Un Edén para cada periferia y a precios populares.¹

Una vez terminados los estudios de maestría Woodard marchó a Nueva York para trabajar en el despacho de Wright durante un par de años y luego pasar a desempeñarse como jefe de dibujantes en una de las secciones de la Federal Housing Authority, creada por Franklin Delano Roosevelt en los años de recesión, bajo la impronta ideológica de la RPAA. Trabajando para Henry Wright es bastante probable que Woodard participara en los últimos tramos de la construcción de Radburn en New Jersey, y de los Sunnyside Gardens en Nueva York, dos de los mejores ejemplos de *ciudad jardín* construidos en los años posteriores al

1. Catherine W. Zipf. *A Female Modernist in the Classical Capital: Chloethiel Woodard Smith and the Architecture of Southwest Washington, DC* (New Port, Rhode Island: The Cultural and Historic Preservation Program at Salve Regina University, 2008).

jueves negro. Además, Woodard seguramente vivió en directo el lanzamiento de *Rehousing Urban America*, del mismo Henry Wright: un manual y testamento intelectual que pasa revista de los elementos necesarios para la buena planificación de comunidades y la construcción de alojamientos, piezas vitales para la regeneración de las ciudades.

En esos años neoyorquinos de finales de la década de los treinta, Woodard conoció a Lewis Mumford y con ello acabó por completar su formación en la ideología progresista americana. Para ese entonces Mumford ya había publicado *Las décadas oscuras* (1931), un trabajo canónico en el que reivindica a la Escuela de Chicago y a Frank Lloyd Wright, poniendo al descubierto la existencia de un nexo profundo entre la ideología de la pradera y el trascendentalismo de Emerson que, obviamente, llegaba hasta el propio Mumford. En 1934 le toca el turno al monumental *Técnica y civilización*, en el que Mumford pasa revista con plena erudición a la historia de la técnica y pone al descubierto los desfases y desafíos de la civilización.²

En 1940 Chloethiel Woodard contrajo matrimonio con Bromley Smith, un diplomático de carrera que acabó siendo una pieza importante durante la crisis de los misiles en Cuba, cuando pasó a formar parte del National Security Council y, luego, en los años duros de Vietnam.³ En 1942 Smith fue destacado como tercero en la cadena de mando de la embajada en La Paz. Woodard viajó a la capital boliviana, donde ejerció como docente en la Universidad Mayor de San Andrés al menos por dos años.

Es muy probable que el primer contacto de Woodard Smith con Uruguay haya sido por intermedio de Guillermo Jones Odriozola. Jones obtuvo el Gran Premio de Arquitectura en 1939 con la ejecución de un inmenso *Palacio de la Confraternidad* encajado en una península marítima como prueba final. Sólo que en 1939 —y, peor aun, en 1940 y 1941— Europa había dejado de ser el destino apropiado para un viaje de estudios. En marzo de 1941 Jones presenta un programa alternativo en el que propone recorrer casi toda América desde Buenos Aires a Estados Unidos, atando en un mismo paquete las culturas precolombinas y el gigante americano. Jones cruzó el estuario del Plata ese mismo año junto a Alfredo de los Campos y el viaje continuó por el norte argentino, el altiplano y La Paz. Después fue la hora del

2. Se ha dicho que Woodard mantuvo correspondencia fluida con Mumford durante muchos años. En los fondos de la Penn Libraries (University of Pennsylvania Libraries) apenas figuran dos cartas suyas dirigidas a Lewis y Sophia Mumford y una a Lewis en solitario.

3. Además de los obituarios de rigor, existe una extensa entrevista a Bromley Smith dentro del programa de Oral History de la Lindon B. Johnson Presidential Library.

4. Walter Domingo, «Entrevista al arquitecto Guillermo Jones Odriozola sobre el Plan Regulador de Quito, Julio 25 de 1991, Punta del Este. Uruguay»: disponible en <http://es.scribd.com/doc/112321914/Entrevista-Original-a-Jones-Odriozola>

Cuzco, Machu Picchu y Lima. En la capital peruana los viajeros se separaron, De los Campos regresó a Uruguay y Jones Odriozola continuó rumbo a Guayaquil para acabar, unos meses más tarde, al frente del Plan Regulador de Quito.⁴

Cabe la posibilidad de que Jones Odriozola hubiese conocido a Mrs. Smith en su pasaje por La Paz, aunque también es probable que el primer encuentro haya sido en Quito. En 1945 Chloethiel Woodard Smith presentó un informe de poco más de 40 páginas al Consejo Municipal de Quito favorable a la propuesta del Plan Regulador.⁵ Ese mismo año, Woodard obtuvo una beca de la Fundación Guggenheim con el objetivo de estudiar las arquitecturas modernas de América del Sur; de ello son testimonio la serie de artículos publicados en la *Architectural Forum* a partir de 1946, incluido el que aquí se presenta.⁶

El nombre de Chloethiel Woodard Smith aparece con frecuencia en las cartas escritas por Julio Vilamajó a Guillermo Jones Odriozola publicadas en fragmentos por César Loustau en el monográfico de 1994.⁷ En la misiva que corresponde a setiembre de 1945 Vilamajó confesaba a su discípulo que la visita de «Mrs. Smith» a Montevideo «ha sido muy interesante para mí», y por lo visto también estimulante: «Con su media lengua española me ha dejado con ganas de estudiar ciertos puntos y, aunque ello no sea trascendente, me causará gran placer tener conciencia de cómo deben enfocarse». Por fortuna unas líneas más abajo don Julio nos deja algunas pistas que permiten imaginar el contenido de la conversación y, sobre todo, poner en claro cuáles son esos «ciertos puntos» iluminados durante el intercambio y «cómo» deben ser pensados.

De sus palabras se desprende que la entrevista giró en torno a «algunas cosas atingentes a la casa-habitación» —es decir, a la vivienda colectiva— sobre las que Woodard tenía buena experiencia producto de su trabajo americano y, en todo caso, aventajaba con luz al «maestro». Pero en el mismo párrafo Vilamajó gira sobre su propio eje para afirmar que la vivienda no es el tema sino el detonador y que el verdadero problema consiste en trascender «el ser físico del hombre», que se trata de acceder a un nuevo orden espiritual: algo que los latinos —agrega—

5. Chloethiel Woodard Smith, *Quito debe elegir: un plan regulador o una ciudad planificada: Informe al Consejo Municipal sobre el Plan Regulador de Quito* (Quito: Imprenta Municipal, 1945).

6. Según consta en la página oficial de la Guggenheim Foundation, Woodard «Appointed for a study of South American regional and city planning; tenure, twelve months from November 1, 1944». La serie completa de artículos publicados en *Forum* incluye: «Colombia and Venezuela» en noviembre de 1946, «Argentina» en febrero de 1947, «Brazil» en noviembre de 1947 y «Uruguay» en junio de 1948.

7. César Loustau, *Vida y obra de Julio Vilamajó* (Montevideo: Dos Puntos, 1994), 79 y ss.



FIGURA 1. CHLOETHIEL WOODARD SMITH JUNTO A LA MAQUETA DEL CAPITOL PARK EN SOUTHWEST WASHINGTON, DC (CIRCA 1960).

pueden «presentirlo» pero que «Mrs. Smith —concluye— no lo ve». Más allá del comentario «arielista», que por otra parte se repite a lo largo de toda la serie de misivas dirigidas a Jones Odriozola (y mucho más todavía en las últimas, cuando el discípulo viaja y se establece en Baltimore para realizar un tratamiento médico), quedan dos asuntos pendientes: el primero es esta vocación insistente por «re-encantar el mundo» de la posguerra apelando al espíritu latino, al «renacimiento de la magia», es decir, a la vieja mitología de Rodó que ahora se en-

causa en la necesidad de construir nuevos monumentos, nuevas síntesis espirituales; el segundo, que Chloethiel Woodard Smith, criada en el seno de la RPAA, debería ser una aliada natural en esta nueva cruzada por los «valores», aunque su estrategia fuera bien distinta.

En varios tramos de la misma correspondencia Vilamajó vuelve una y otra vez sobre el nombre de Lewis Mumford para contestar la «muerte del monumento»: «el monumento —dice— nos es necesario, Mumford habla de la muerte de los monumentos y, si esto fuera así, tendríamos que creer en la reencarnación: ellos volverán más perfectos, más cerca de Dios». Más adelante agrega que el alumno de Geddes debería «referirse a los malos monumentos» ya que el monumento surge cuando la arquitectura como morada de los hombres «llega al plano de las ideas» y por eso conquista la eternidad.⁸ Es obvio que Vilamajó se está refiriendo a un tramo de *La cultura de las ciudades*, traducido por Emecé de Buenos Aires en 1945, y también, que las diferencias conceptuales no pueden ser reducidas al simple enfrentamiento entre Próspero y Ariel. A fin de cuentas, la reivindicación vitalista y el culto al nomadismo, que están en la base del rechazo al monumento en Mumford, proceden en buena medida del trascendentalismo americano del siglo XIX, es decir, de una herencia romántica que abrevia en las mismas aguas de las que se nutre Vilamajó.

A fines de 1946 Vilamajó vuelve a escribir a Guillermo Jones, pero ahora con un sesgo diferente: «Usted me había hablado de presentarnos al concurso de la ONU [Organización de las Naciones Unidas]. En caso de que se llame para tal concurso, trataríamos de ver cómo podemos colaborar los tres: Vilamajó, Chloethiel Woodard-Smith, Jones [...] y presentarnos. Aunque en cuanto a este llamado soy más bien pesimista. El tema es muy interesante, siempre que la parte simbólica esté presente». Como es bien sabido, el concurso para la sede de la ONU jamás se realizó y en su lugar la organización decidió formar un equipo de trabajo internacional dirigido por Wallace Harrison aunque bajo la atenta mirada de Washington. En *A Workshop for Peace*, George A. Dudley —secretario de Harrison para la ocasión— publica una primera lista manuscrita en la que figuran los nombres de los posibles invitados a formar parte del equipo.⁹ El primero es Le Corbusier,

8. Loustau, *op. cit.*. Carta fechada en setiembre de 1945. El comentario se repite en otra misiva enviada a Baltimore en 1946.

9. George A. Dudley, *A Workshop for Peace. Designing the United Nations Headquarters* (New York: The MIT Press, 1994), 33.

el segundo Oscar Niemeyer y el séptimo Julio Vilamajó. Entre los veintiséis nombres de la lista, seis tienen marcado un rombo a la izquierda y una flecha a la derecha. Uno de ellos es Vilamajó. Gracias a Dudley también sabemos que Harrison consultó la lista primaria con personas de su confianza y, es probable, también del entorno de la Casa Blanca. Cómo llegó Vilamajó a esa lista y quién o quiénes tildaron su nombre dos veces es algo que desconocemos por completo. En cambio sí sabemos que cuando la lista tomó forma definitiva Chloethiel Woodard Smith telefoneó desde Washington a Jones Odriozola en Baltimore y le pidió «escribir inmediatamente a Don Vila para tratar de evitar el que rechazara tal designación...».¹⁰

El 18 de abril de 1947 Dudley anota en su bitácora que «the leading architect of Uruguay and one of the most admired in all South America, finally arrived...». Julio Vilamajó concurrió a la sesión número treinta del grupo de trabajo y se retiró a descansar a la mitad de la jornada, es decir, un rato antes de que el rechazo general a la enorme cúpula que coronaba la Sala de Asambleas en la propuesta de Markelius acabara por poner en aprietos cualquier pretensión simbólica demasiado obvia y, sobre todo, figurativa.

El domingo 20 de abril, Gertrude Samuels publicó una nota en *The New York Times* en la que destacaba el «violent dislike of building with symbolism» registrado el viernes. No obstante ello, Vilamajó volvió a la carga con la «parte simbólica» al referirse a las relaciones topológicas entre auditorio y conferenciante dentro de la Sala de Asambleas, y también a la hora de valorar la ubicación y las relaciones de jerarquía de los distintos componentes en los *headquarters*.¹¹ Sin embargo, a esa altura de las discusiones —y a esa altura de la agenda— el problema central ya pasaba por definir un partido de consenso que legitimara la estrategia de trabajo colaborativo defendida por Harrison y, a la vez, que el resultado de tantos consensos no fuera excesivamente lacónico por universal. En términos más prácticos e inmediatos, el problema consistía en hacerse con el aura metafísica destilada con soltura por Niemeyer y evitar que la derrota de Le Corbusier a manos del brasileño fuera demasiado visible.¹²

Un último dato parece necesario agregar en este recorrido panamericano. Antes habíamos tomado nota de los insistentes comentarios de Vilamajó contrarios a la muerte del monumento

10. Citado por: Juan Gustavo Scheps Gandal, *17 registros: Facultad de Ingeniería de Montevideo (1936-1938) de Julio Vilamajó, arquitecto* (Madrid: Tesis [Doctoral], ETS Arquitectura [UPM], 2008), 858.

11. Ver las intervenciones de Vilamajó en el registro de actas de Dudley y los comentarios acerca de la propuesta alternativa elaborada por Antoniades, Soilleux y Havlicek bajo liderazgo de Vilamajó. Dudley, op. cit., 210 y ss. y en especial 269 y ss.

12. Sobre el desarrollo y desenlace del proyecto para la ONU en Nueva York el citado libro de Dudley sigue siendo la mejor referencia.

proclamada por Lewis Mumford. Ahora bien, en aquellos pasajes de *El significado de las ciudades* el sociólogo, historiador y urbanista estadounidense oponía el monumento —en tanto que recuerdo u homenaje a las cosas idas o muertas— a la vida. No se trataba tanto de la muerte del significado como parecía interpretar Vilamajó sino más bien de su transmutación en hechos vivos y cotidianos y, con ello, en una arquitectura hecha de lugares y necesidades, fuera de todo formalismo y pretensión universal.

En su columna de *The New Yorker* del 11 de octubre de 1947, Mumford arremete contra el *International Style*, contra la glorificación de la mecánica, la estética puritana e impersonal; pero también contra la unilateralidad y el despotismo asumidos por algunos arquitectos frente a sus clientes. Es el caso de Wright. Frente a esto, sostiene, «it was time that some of our architects remembered the non-mechanical and non-formal elements in architecture, that they remembered what a building says as well as what it does. A house, as the Uruguayan architect Julio Vilamajó has put it, should be as personal as one's clothes and should fit the family life just as well».¹³

En el archivo Mumford de la University of Pennsylvania figura una carta de 1947 enviada por Julio Vilamajó que probablemente está llamada a formar parte de este puzle. Si fuera del caso podría ayudar a construir nuevas preguntas y encontrar otras respuestas.

13. «Ya era hora de que algunos de nuestros arquitectos se acordaran de los elementos no mecánicos y no formales de la arquitectura, que recordaran lo que un edificio dice, así como lo que hace. Una casa, tal como lo ha expresado el arquitecto uruguayo Julio Vilamajó, debería ser tan personal como la vestimenta que se lleva y debería adaptarse del mismo modo a la vida familiar». Lewis Mumford, «The Sky Line/Status Quo», *The New Yorker* (October 11, 1947): 107.

Fuente de las imágenes

1. U.S. Library of Congress.
Disponible en: <http://www.loc.gov/pictures/item/2011648083/>





autores

**LAURA ALEMÁN**

Arquitecta. Magíster en Ordenamiento Territorial y Desarrollo Urbano. Candidata a Doctor (Doctorado en Arquitectura (FARQ-UdelaR). Cursa Licenciatura en Filosofía (FHCE-UdelaR). Profesora Agregada del Instituto de Historia de la Arquitectura y Asistente de Taller Scheps (FARQ-UdelaR). Autora de *Bajoclave. Notas sobre el espacio doméstico* (Nobuko, 2006; Premio MEC 2008), *Hilos rotos. Ideas de ciudad en el Uruguay del siglo veinte* (Hum, 2012; Premio MEC 2011) y *Viento* (Estuario, 2008), entre otros escritos académicos y literarios.

**LILIANA CARMONA**

Arquitecta (FARQ-UdelaR). Profesora Titular del Instituto de Historia de la Arquitectura DT (FARQ-UdelaR). Investigadora Nivel II del Sistema Nacional de Investigadores. Docente en cursos de Historia de la Arquitectura y Patrimonio Urbano Arquitectónico, integra el Ejecutivo docente del Grupo de Viaje 2014. Autora de artículos libres y arbitrados, capítulos y libros publicados en Uruguay, Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador y España. Evaluadora nacional y regional de publicaciones, recursos humanos y proyectos de investigación y desarrollo.



PATRICIO DEL REAL

Licenciado en Artes y Ciencias (Universidad de Washington, St. Louis). Magíster en Arquitectura (Universidad de Harvard, Escuela Superior de Diseño). Doctor en Filosofía (Universidad de Columbia, Escuela de Graduados de Artes y Ciencias, Nueva York). Asistente Curatorial del Museo de Arte Moderno, Departamento de Arquitectura y Diseño, Nueva York, para la muestra *Arquitectura moderna en América Latina 1955–1980*, a realizarse en marzo de 2015. Coeditor de la antología de textos *Latin American Modern Architectures: Ambiguous Territories* (Routledge, 2012).



SANTIAGO MEDERO

Arquitecto (FARQ-UdelaR). Maestrando (Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, UTDT, Buenos Aires). Profesor Asistente en las cátedras de Arquitectura y Teoría y Teoría de la Arquitectura I. Investigador Asistente en el Instituto de Historia de la Arquitectura y miembro del grupo CSIC N° 1082: *Arquitectura y producción. Estudios sobre Arquitectura Moderna en Uruguay*.



MARY MÉNDEZ

Arquitecta (FARQ-UdelaR). Magíster (Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, UDTT, Buenos Aires). Tesis: *Divinas piedras. Arquitectura y religión católica en Uruguay, 1950-1965*. Candidata a doctora (Doctorado en Historia, UDTT, Buenos Aires). Profesora Adjunta efectiva en las cátedras de Arquitectura y Teoría, Historia de la Arquitectura Nacional y Teoría de la Arquitectura 1. Responsable de investigación en el Instituto de Historia de la Arquitectura y miembro del grupo CSIC N° 1082: Arquitectura y producción. Estudios sobre Arquitectura Moderna en Uruguay.



EMILIO NISIVOCCIA

Arquitecto. Profesor Agregado de Taller Danza. Profesor Agregado de Arquitectura y Teoría en el Instituto de Historia de la Arquitectura (FARQ-UdelaR). Becario en Barcelona y Venecia entre 1995 y 2000. Curador del pabellón de Uruguay en la *XII Bienal Internacional de Arquitectura de Venecia* con el proyecto *5 narrativas 5 edificios* (2010) y de la XIV edición con *La aldea feliz* (2014). Integrante de la Comisión Directiva del Instituto de Historia de la Arquitectura (2012 a la fecha) y del Consejo Editorial de *Vitruvia*.



JORGE NUDELMAN

Doctor en Proyecto de Arquitectura (ETSAM-UPM). Arquitecto (ETSAB-UPC). Profesor Titular de Arquitectura y Teoría en el Instituto de Historia de la Arquitectura (FARQ-UdelaR). Integrante del primer Comité Académico del Doctorado en Arquitectura (junio 2013). Profesor Adjunto de Proyectos en el Taller Danza.



UNIVERSIDAD
DE LA REPUBLICA
URUGUAY

farq|uy

Participan en este número:

**LAURA ALEMÁN, LILIANA CARMONA,
PATRICIO DEL REAL, SANTIAGO MEDERO,
MARY MÉNDEZ, EMILIO NISIVOCCIA,
JORGE NUDELMAN.**

