

VITRUVIA

REVISTA DEL IHA / FARQ / UDELAR
AÑO 02 / NÚMERO 02 / DICIEMBRE DE 2015

B

2

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 2 - NÚMERO 2 - DICIEMBRE DE 2015
MONTEVIDEO - URUGUAY

© IHA - FARQ - UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, 2015. 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

Yolanda Boronat / Andrés Mazzini / William Rey

CORRECCIÓN

Rosanna Peveroni

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 Justino Serralta. Archivo IHA

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

IMPRESA

Mastergraf S.R.L.

Gral. Pagola 1823, CP. 11.800, Montevideo, 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

Emilio Nisivoccia (Director Ejecutivo),
María Laura Cesio, Mónica Farkas,
Alfredo Moreira (Orden Egresados)

INTEGRANTES DEL IHA

PROFESORES TITULARES

Diego Capandeguy, Liliana Carmona,
Jorge Nudelman, William Rey, Mariella Russi

PROFESORES AGREGADOS

Laura Alemán, Yolanda Boronat, Mónica Farkas,
Andrés Mazzini, Emilio Nisivoccia, Gabriela Quintana

PROFESORES ADJUNTOS

Walter Castelli, Laura Cesio, Martín Cobas,
Paula Durán, Mauricio García, Pedro Livni,
Santiago Medero, Mary Méndez,
Edmundo Rodríguez Prati, Alicia Torres

ASISTENTES

Laura Alonso, Ana Apud, Sabina Arigón,
Carlos Baldoira, Magela Bielli, Gonzalo Bustillo,
Martín Fernández, Paula Gatti, Leonardo Gómez,
Christian Kutscher, Elena Mazzini, Lina Sanmartín,
Mauricio Sterla

AYUDANTES

Mariana Alberti, Fabio Ayerra, Karla Brunasso,
Virginia Cabrera, Pablo Canén, Trilce Clérico,
Magdalena Fernández, Ana Grasso,
Cecilia Hernández, Miriam Hojman, Álvaro Márques,
Lucía Martinotti, Magdalena Peña, Tatiana Rimbaud,
Marcelo Roux, Juan Salmentón, Jorge Sierra,
Magdalena Sprechmann, Rogelio Texeira,
Mariana Ures, Ángela Viglietti

COLABORADORES DOCENTES HONORARIOS

Juan Pablo Álvarez, Elvira López

ESTUDIANTES AUXILIARES HONORARIOS

Laura Acosta, Soledad Cebey, Carla Firpo,
Carolina Gilardi, Andrés Gobba, Juan Montans,
Diego Morando, Valentina Odella, Sofía Pinto,
Carolina Tobler, Leandro Vega Duré

PASANTES

Pablo Herrera, Nadia Ostraujov

CONTENIDOS

11

PRÓLOGO

MÓNICA FARKAS

15

Este prólogo fue escrito originalmente en calidad de pre-
sacudimiento, y está a cargo de Mónica Farkas.

EL EFECTO 1952

JORGE NUDELMAN

33



BLUR

La máquina oceánica de Freud
y la arquitectura de la indistinción

MARTÍN COBAS

51



APORTES PARA LA ENSEÑANZA DEL ÁREA HISTÓRICO-TEÓRICO-CRÍTICA

Nuevo Plan de Estudios, ¿nueva agenda didáctica?

MARIANA URES

67



EL VÉRTICE DEL BOULEVARD

El Monumento a Luis Batlle Berres
y su entorno

MIRIAM HOJMAN

83



DE LA INTUICIÓN

Eugen Steinhof en Montevideo

LAURA ALEMÁN

101



**FRANCISCO BULLRICH
Y LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA**

Anotaciones en tres momentos

CLAUDIA SHMIDT

115

DOSSIER

141

EL ARTE DE HUMANARSE

Doctrina del Arq. Jorge Caprario

LILIANA CARMONA

PRÓLOGO

En este nuevo número de Vitruvia es la llamada literatura gris –planes de estudio, programas, informes, notas, expedientes, actas, entre otros documentos– la que, paradójicamente, permite reponer, en un amplio espectro de perspectivas, expresado en los artículos relativos a la enseñanza, la producción intersubjetiva que aquella supone y cierta confianza en que las instituciones, generalmente experimentadas como coercitivas, puedan ser vividas como modificables cuando se las historiza. La «violencia olvidada» implicada en los intentos de transformación institucional que supuso el cambio de plan de 1952. La mirada fresca sobre renovadas zonas de contacto que promete una reflexión sobre el rol docente al yuxtaponer las agendas hoy consideradas ya no tan propias en vistas de un nuevo plan de estudios. El extrañamiento producido por la mirada de un viajero multifacético que desde su nostalgia que «mira hacia el sur» subvierte, en la dinámica de taller, la correlación entre el proyecto y el plano y la sustituye por la relación entre el proyecto y la intuición del espacio casi como una sugerencia de desobedecer la lectura genealógica de la historia para que emerja la ideación de lo nuevo.

También nos recuerda que la contundencia material que el sentido común atribuye a la arquitectura y a los monumentos no los libera de las determinaciones de lo visible y de la posibilidad de ser invisibilizados. Así, pueden ser desafiados por las apropiaciones que los ciudadanos hacen de los espacios públicos, más allá de las señalizaciones y conmemoraciones impuestas por las sucesivas reinventiones de la tradición asumidas por el Estado.

El marco de la celebración del centenario de la Facultad de Arquitectura parece ofrecer un espacio fecundo para revisar y desnaturalizar los procedimientos discursivos con los que lo proyectual simultáneamente representa y configura lo real.

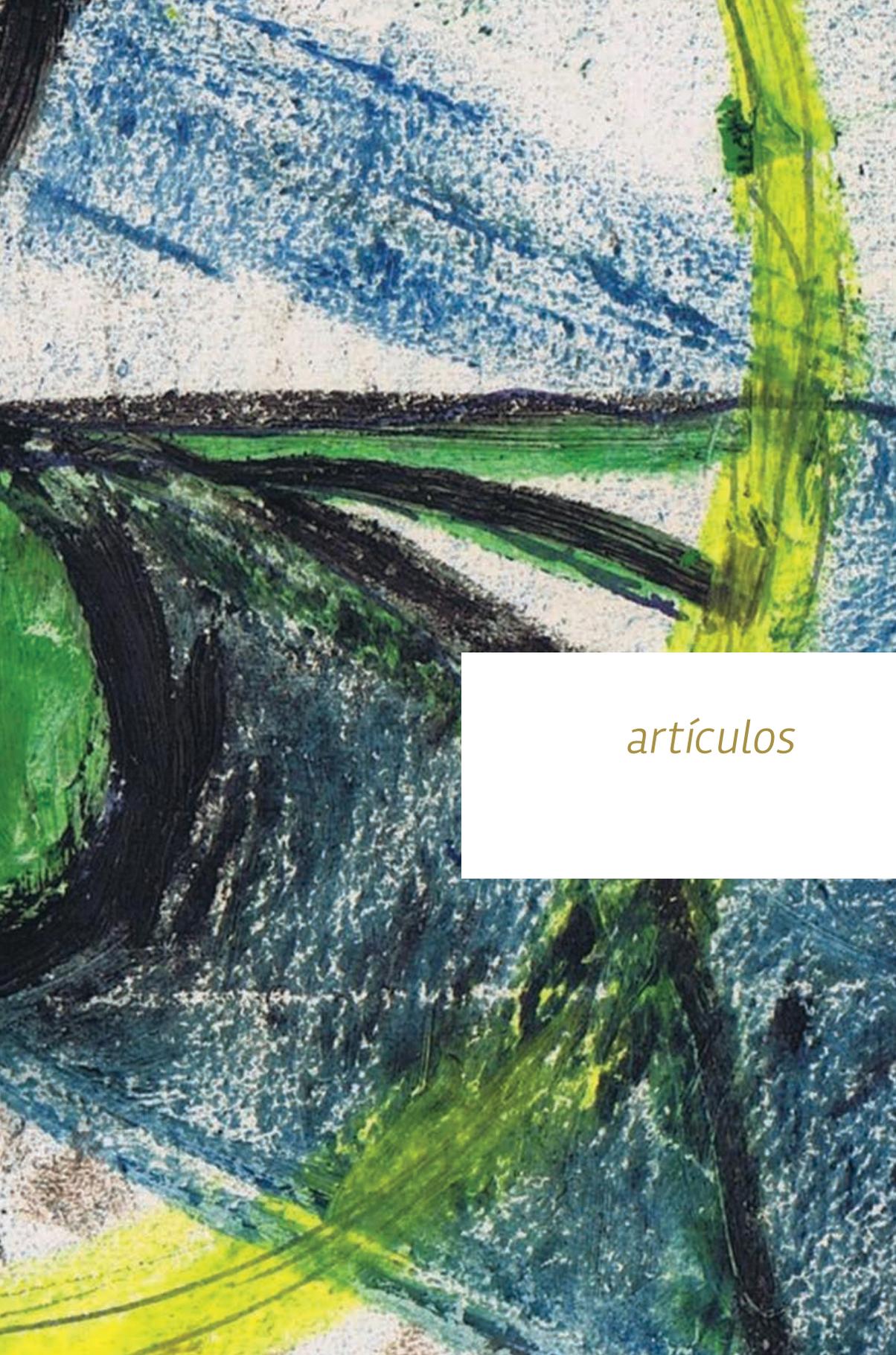
También la historiografía canoniza miradas sobre lo latinoamericano y genera zonas de invisibilización y censura que se trastocan por el deseo irrefrenable de aprehender lo que se nos sustrae. O puede radicalizarse de un modo sin precedentes para demostrar que Blur trata casi heréticamente de develar o revelar el punto ciego implicado en el umbral que nos condena a la imposibilidad de ver nuestro propio ver y las lógicas de su régimen de visibilidad.

Los múltiples tiempos estratificados en este segundo número de Vitruvia tal vez expresen la propuesta foucaultiana de que la efectividad de la historia está en la introducción de la discontinuidad y que el saber está hecho más bien para cortar que para comprender.

MÓNICA FARKAS

Comisión Directiva

Instituto de Historia de la Arquitectura



artículos

EL EFECTO 1952

JORGE NUDELMAN

Con la aprobación, en 1952, del nuevo Plan de Estudios de la Facultad de Arquitectura, se produce una revolución que ha sido poco analizada desde la crítica. Se han aceptado sus enunciados ideológicos, dando por sentado que la enseñanza de la arquitectura mejoraría como consecuencia de redireccionar sus intereses sociales. Por la transitiva, se considera desde ese momento que los cambios sociales se pueden producir desde el cambio académico. Siempre se ha sostenido, desde cierta «plataforma 1952», que enfocarse en los contenidos genera en el estudiante un compromiso con la realidad que asegura su continuidad ética. Pero poco se ha analizado si el taller vertical –principal novedad didáctica– era la forma más adecuada para lograrlo.

También se ha aceptado, a la distancia, que la actual estructura de institutos y talleres –supuestamente definidos a partir de 1952– es la ideal para el cumplimiento de aquellos objetivos sociales. Después de 1964, cuando se produce una reacción crítica finalmente silenciada,¹ el Plan de Estudios de 1952 se instituye teóricamente como una palanca de transformación territorial y, por ende, social y política. Una herramienta para «organizar» la arquitectura, sustituyendo el concepto de «composición». La «organización» era ciertamente la clave de las revoluciones políticas, lo que identificaba a la Facultad de Arquitectura otra vez con las vanguardias.

Se conquista, con violencia hoy olvidada, un plan que enfatiza la relación con la sociedad, sobre todo con sus sectores más débiles, con las firmas de Alfredo Altamirano, Leopoldo Carlos Artucio,

1. Elena Mazzini y Mary Méndez, *Polémicas de arquitectura en el Uruguay del siglo XX* (Montevideo: Departamento de Publicaciones–Unidad de Comunicación de la Universidad de la República [UCUR], 2011). Ver el capítulo de Méndez dedicado a la discusión del plan de estudios en 1964.

Carlos Gómez Gavazzo y la del Centro de Estudiantes de Arquitectura (CEDA), que reclama un protagonismo ciertamente bien ganado. Su «Exposición de motivos» fue un texto mitificado; es indudablemente un manifiesto político. Hay que recordar las luchas universitarias desde 1951, de las que el «plan del 52» puede leerse como un efecto, una batalla victoriosa de la revolución en marcha, cuya energía perdura en la dura pelea por su implementación durante 1953, y que culminaría con la conquista de la Ley Orgánica de la Universidad en 1958, coincidente en su orientación socializante.

En 1952 se diseña un plan de estudios «moderno» tanto en los sentidos productivo y moral del término como en su orientación estilística, en la línea de la modernidad internacional surgida de la segunda posguerra. Uno de los principales cambios curriculares es la unificación de las materias proyectuales en el taller vertical, que Gómez Gavazzo ya había propuesto, de hecho, en su tesis de 1943 para un concurso de profesor adjunto de proyectos,² dándole estatus de eje de la carrera. Si bien el taller es la principal actividad desde 1916, su centralidad funcional se instaaura entonces, generando una corriente transversal entre las teorías, las historias y los cursos de anteproyecto. Todas tenían cinco cursos que debieron formar un entramado de alimentación mutua de conocimiento con el que se pretendía dar alimento a la rama central, la proyectual.

Desaparecen en el plan nuevo algunas asignaturas, como Filosofía del Arte, y se instaaura un ciclo de cinco «Teorías de la Arquitectura», en las que se incluye la estética como un vector marginal dentro de un programa determinista y materialista. El primer capítulo de Teoría I es «La producción» y el segundo se llama «La producción artística», lo que establece un orden ineludiblemente subordinado; sigue con temas que vienen del programa anterior, fiel a la teoría de Julien Guadet.³ En las páginas siguientes del plan se revela una fe, sorprendente por su carácter explícito, en la «Carta de Atenas», que parece ser una imposición del CEDA perceptible en las actas del Consejo del agitado abril de 1953.⁴ Así, tanto Teoría II como Teoría III analizan fenómenos a diferentes escalas textualmente bajo la matriz CIAM: habitar, trabajar, cultivar (cuerpo y espíritu) y circular. Sigfried Giedion y Walter Gropius eran mencionados en el proemio del plan. Las dos últimas «teorías» redundan en temas ya tratados, aunque se nota

2. Carlos Gómez Gavazzo, *Concurso de oposición para proveer el cargo de Profesor Adjunto de proyectos de arquitectura 1º al 3er años*. Marzo 1943, IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Sección D-a, Carpeta 1.

3. Julien Guadet, *Éléments et théorie de l'architecture* (París: Librairie de la Construction Moderne [4 volúmenes, 5ª edición], s/d, ca. 1909). Ejemplar de la biblioteca de Carlos Gómez Gavazzo.

4. *Actas del Consejo de la Facultad de Arquitectura*. Sesión n° 574, del 21 de abril de 1953 y días sucesivos, declarada en sesión permanente.

el léxico de Gómez Gavazzo, que propone temas que desarrolla el resto de su vida.

La historia de la arquitectura, que se impartía antes de 1952 en dos cursos anuales de historia antigua (hasta la Edad Media) y moderna (del Renacimiento al XIX),⁵ se amplía a cinco materias paralelas a las de Teoría. Historia II y III reproducen inercialmente las del plan anterior, en tanto que Historia I se propone –desde un enfoque textualmente culturalista– una introducción a la modernidad. Se nota discutido por lo escueto, y se lee entrelíneas algunos conceptos que está trabajando Lucchini.⁶ Los dos últimos cursos proponen una metodología comparativa entre «procesos Histórico-Arquitectónicos», la IV enfatiza en los «problemas Americanos» y la última, la V, en comparar «un proceso Histórico Arquitectónico del pasado y el proceso de la nueva Arquitectura». La continuidad de Lucchini y Leopoldo Carlos Artucio, presente este último también en Teoría antes de 1952, explican esas superposiciones acumulativas. En resumen, se impone lo moderno pero no se renuncia ni a Auguste Choisy ni a Guadet, defendidos seguramente por los propios docentes reformadores, y se instaura una tradición de agregado de asignaturas.

En cambio, en la rama de las teorías no se logra tal continuidad. La estructura de cinco Teorías de la Arquitectura se impuso al principio posibilitando los ascensos de los más jóvenes modernos, y el de Gómez Gavazzo, que se haría cargo de impartir las últimas dos. Esta abundancia teórica no prospera. La conflictividad que provoca con los talleres –ya identificados con tendencias divergentes– termina por diluir diplomáticamente cuatro de las cinco teorías, que terminan por aprobarse con el correspondiente curso de Anteproyecto. Con la digestión de las teorías en el taller se pone de manifiesto la persistencia de la vocación artesanal de la enseñanza de proyectos. La casi inevitable e insustituible relación del maestro con el aprendiz en la mesa, con los implementos de trabajo (papel, lápiz, maqueta), es el contrapeso empírico de la tendencia científica que se propone en el plan y que se organiza por medio del Instituto de Teoría de la Arquitectura y Urbanismo. Gómez Gavazzo no supo ver la contradicción que él mismo había impuesto con la unificación de las asignaturas proyectuales, cuya concentración integralista fue largamente celebrada a lo largo de generaciones, pero que pertenecía a una tradición preiluminista.

5. Juan Cardoso y Pena (Comp.), *Facultad de Arquitectura. Plan de estudios. Programas. Reglamento general (artículos que interesan a los alumnos)* (Montevideo: Universidad de la República Oriental del Uruguay, 1948).

6. Aurelio Lucchini, *El concepto de arquitectura y su traducción a formas en el territorio que hoy pertenece a la República Oriental del Uruguay. Libro primero: modalidades historicistas. Libro segundo: modalidades renovadoras* (Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Arquitectura, Instituto de Historia de la Arquitectura, 1988).

En el área tecnológica los cambios de contenidos no son tan radicales; aun así, se verifica una gran animosidad de los estudiantes contra algunos docentes, que genera conflictos en los que parece que la acumulación de fuerzas es el objetivo final.

La ardua construcción de una estructura con tendencia

El pensamiento político y la orientación científica no se apoyaban solamente en el Plan de Estudios. Como veremos, el Instituto de Teoría de la Arquitectura y Urbanismo toma la iniciativa heredada de Mauricio Cravotto y Américo Ricaldoni, y se potencia con la dirección de Gómez Gavazzo. El Instituto de Arqueología Americana se pone al día pragmáticamente en ese tiempo de transformaciones, y no tardan en aparecer los de Construcción y Diseño. Es necesario, sin embargo, ver en detalle su nacimiento, ya que son testimonios sorprendentes de una vida académica menos planificada que lo que su leyenda parece asegurar.

Los institutos de la facultad comienzan a generarse en el entorno de la aprobación del plan de estudios de 1937, del que poco se ha hablado a causa del protagonismo del «plan del 52». Los dos primeros (Urbanismo y Arqueología Americana, después de Historia de la Arquitectura) surgen en ese tiempo, mientras que los de Construcción y Diseño (este originalmente de Estética y Artes Plásticas), creados en torno a 1950, están asociados a los avatares del plan de 1952: al ambiente previo, el primero, o como efecto secundario de su implementación, el último de los institutos creados.

No debe pasar desapercibido que la presión modernizadora que promueve el plan de estudios de 1937 tiene lugar en el tenso ambiente del terrismo. En el paisaje político de la Facultad de Arquitectura anterior a la Segunda Guerra Mundial conviven dos corrientes: por un lado, una izquierda afín al socialismo, visiblemente representada por Leopoldo Carlos Agorio (decano justamente hasta 1934) y Leopoldo Carlos Artucio, y el vocal del recién estrenado Instituto de Urbanismo y años después su director, Carlos Gómez Gavazzo; y, por el otro lado, los seguidores del «marzismo»⁷ terrista que, más allá de matices, tenía una base explícita en Alfredo Baldomir, Jorge Herrán, los Acosta y Lara,

7. «Marzismo» se llamó a la ideología de Gabriel Terra, por el mes del golpe de Estado en marzo de 1933. De base fascista, apostaba a la modernización industrial de Uruguay. De más está mencionar el juego de palabras con «marxismo».

Alfredo Campos, y un grupo bastante identificado con la dirigencia de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay. Estos arquitectos, consecuentes con los llamados de Juan Antonio Scasso⁸ en 1932 a comprometerse con la política, se involucran en altos cargos del gobierno nacional: Horacio Acosta y Lara fue intendente de Montevideo, varios fueron ministros y Baldomir llegó a presidente.⁹ En los años posteriores al fin de la guerra se suman al esquema político jóvenes de izquierda ahora definida geopolíticamente: pro y anti URSS, y una corriente latinoamericanista de emancipación que irá creciendo. La generación del 45 se hace presente.

Este esquema político subyace a las decisiones que se toman en el campo de la didáctica. Las pequeñas historias de cada instituto revelan a diversos niveles esta conciencia.

Pioneros: Instituto de Urbanismo

La energía que se genera en el primer instituto, desde el primer momento y como primer espacio que reconoce la necesidad de la teoría en aquel campo empírico de la arquitectura, es fundamental para que se convierta en el principal. El Instituto de Urbanismo fue durante mucho tiempo el eje didáctico de la Facultad de Arquitectura. En él se construye una teoría del urbanismo como metarquitectura, en una continuidad escalar que la enseñanza del proyecto en los talleres verticales supuestamente asegura en la práctica. Para 1952 su campo es prácticamente todo: la teoría de la arquitectura y la planificación que, además, coquetea en sus bordes —es percibido claramente desde su creación— con el gobierno y la política.

En el primer número de la *Revista del Instituto de Urbanismo* se describen prolijamente los antecedentes, retrotrayéndolos al «Concurso de Avenidas» de 1912 y a la creación del curso de «Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista» en 1918, que, en realidad, no se comenzaría a dictar hasta 1922. La afirmación de la idea de estudiar e investigar en cuestiones urbanísticas se marca en el primer Congreso Pan Americano de Arquitectos, de 1920, en Montevideo, en el que la delegación uruguaya es justamente la que expone estos temas,¹⁰ mientras que la iniciativa concreta de la creación del instituto se la atribuye Armando Acosta y Lara como decano en 1934. El 2 de setiembre de 1936, «siendo las diez y ocho horas y cincuenta

8. Juan Antonio Scasso, «Urbanismo y Política», *Arquitectura*, n° 171, Montevideo, febrero 1932: 44.

9. Jacobo Vázquez Varela: ministro de Instrucción Pública; el general don Alfredo Campos: ministro de Defensa Nacional; Juan José de Arteaga: ministro de Obras Públicas. *Arquitectura*, n° 196, Montevideo, s/d 1938.

10. Anónimo, presumiblemente Mauricio Cravotto: «La creación del Instituto de Urbanismo no es el fruto de una improvisación». *Revista del Instituto de Urbanismo*, n° 1, marzo 1937: 7-12.

y dos minutos», Acosta y Lara «declara inauguradas sus actividades» en la sala de sesiones del Consejo Directivo. El 14 de agosto se había nombrado a Mauricio Cravotto como director y a Eugenio P. Baroffio, Raúl Lerena Acevedo, Carlos Gómez Gavazzo, Américo Ricaldoni, Juan A. Scasso y Julio Vilamajó como vocales del primer instituto de la Facultad de Arquitectura.¹¹

El Instituto de Urbanismo se transforma en un espacio de control didáctico, y, en consecuencia, apetecible; no sólo es el generador de teorías y prácticas urbanísticas (y de la arquitectura a partir de 1951, cuando se transforma en el Instituto de Teoría de la Arquitectura y Urbanismo), sino que se convierte virtualmente en un centro de mando de la facultad, según el esquema creado por Cravotto con los expedientes urbanos, base obligada para los trabajos en los talleres que impone Gómez Gavazzo por veinte años. Una de las claves del «plan del 52» es justamente esta simbiosis entre talleres e instituto, en la que este genera los insumos inexcusables para el trabajo de los cursos de proyecto en todas las escalas. Sólo así se justifica la unión de la arquitectura con el urbanismo que el plan establece. Si se quiebra esta dependencia, los dos ámbitos pierden sentido: el instituto pierde relación con la enseñanza, y en los talleres se debilita el sentido de la reflexión urbanística.

El 27 de noviembre de 1952, a la vuelta de una beca, Mauricio Cravotto ofrece una conferencia¹² en la que se expresa claramente en contra del nuevo Plan de Estudios. Ante un esquema diseñado en sectores de grille CIAM más geométricos que racionales, Cravotto se exaspera:

Comprendemos el deseo de renovación, que es señal de vitalidad. Pero renovar no es desfigurar y menos es crear un tótem extraño y a veces foráneo, al cual se le prendan como ex votos, todas las ocurrencias, improvisaciones e imitaciones, para que su anónima apariencia de infalibilidad sea su rótulo, sin percatarnos que por tanto mimo adherido se puede convertir en un símbolo monstruoso [sic] que embiste en vez de tutelar.¹³

Es probable que el fundador del Instituto de Urbanismo albergue esperanzas de una posible negociación por un plan que reconociera el papel de «su» instituto –y su propio protagonismo– en la facultad. Todas sus presunciones son tímidas: en

11. Reglamento General del Instituto de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura, *Revista del Instituto de Urbanismo*, n° 1, marzo 1937: 14–17.

12. Mauricio Cravotto, «Exploración en una región arquitectural. Conferencia pronunciada en la Agrupación Universitaria por el Profesor Arquitecto Mauricio Cravotto, en el acto académico celebrado para conmemorar el Día del Arquitecto. 27 de Noviembre 1952». *Arquitectura*, n° 226, Montevideo, agosto 1953: 18–23.

13. *Ibidem*.

febrero de 1953 el CEDA promueve una huelga para evitar que Cravotto dicte su clase habitual, y este renuncia el 2 de marzo. Juan Antonio Scasso, subdirector del instituto, no lo acompaña en la renuncia y, poco tiempo después, Gómez Gavazzo asume la dirección, sustituyendo de forma interina a Scasso, que sustituía de forma interina a Cravotto desde 1951. La urgencia estaba marcada: después de un llamado a aspirantes que imprevistamente gana Scasso, el Consejo de la facultad nombra a Gómez Gavazzo en razón de la «oportunidad política» en la turbulenta sesión del 14 de julio de 1953, con el voto en contra del decano Lucchini.¹⁴

La arquitectura en la historia: el Instituto de Historia de la Arquitectura

El 17 de mayo de 1938 se crea el Instituto de Arqueología Americana, que en diez años se transforma en el Instituto de Historia de la Arquitectura, en un episodio revelador de la confluencia de la cátedra y el instituto. Efectivamente, creado para el estudio de las supuestas bases de una cultura panamericanista, el instituto queda aprisionado en los debates que se daban desde al menos 1920 entre quienes abogaban por una orientación hacia el neocolonial y quienes, por el contrario, sostenían la artificialidad de esta «solución» y replicaban con la necesidad de operar obedeciendo a las leyes de la naturaleza, las técnicas y los materiales disponibles, así como a las necesidades humanas. Podemos personificar estas posiciones en, por un lado, el fundador del instituto, Juan Giuria, y, por otro, jóvenes renovadores como Rodolfo Amargós, íntimo amigo de Cravotto, y teóricos del arte como Román Berro, cuyas expresiones los retratan en su evolución a una teoría antihistoricista de la arquitectura.

Apenas en 1920, por ejemplo, el joven estudiante Amargós afirma:

Es pues de razón, que el camino que más directamente puede conducir a nuestros artistas a la concepción de tipos arquitectónicos propios para crearse una arquitectura nacional [...] [en Chile], y con menos espíritu arqueológico que nacional, comprensivo de las necesidades actuales que se derivan de nuestra vida moderna,

¹⁴. *Actas del Consejo de la Facultad de Arquitectura. Sesión n° 577.*

agitada, dinámica, inestable, han comenzado esta obra de renovación de ese colonial tan difundido pero tan viejo ya [...].¹⁵

O en palabras de Román Berro en el Primer Congreso Pan Americano:

Al referirme a una arquitectura americana, no quiero decir que en todo el continente pueda llegar nunca a existir una arquitectura uniforme. La diversidad de pueblos y costumbres, la diferencia en los materiales de construcción, la variedad de climas, harán forzosamente que la arquitectura ofrezca caracteres distintos en cada una de las regiones del dilatado continente.¹⁶

El debate concluye de manera provisoria, tardía y pragmática. Después de diez años de fundado, el Instituto de Arqueología no tiene arqueólogos ni trabajos de meros aficionados a la arqueología. En un memorándum elevado al Consejo, Aurelio Lucchini plantea que «la razón que determina la creación de Institutos en las Facultades es asegurar el desarrollo de las materias en que aquellos se apoyan, lo que hace indispensable fundarlos sobre las asignaturas que forman su sustancia natural».¹⁷ En el instituto las actividades más consistentes son sostenidas por la cátedra (se refiere a los profesores encargados de los dos cursos de historia que se impartían entonces), mientras que la supuesta actividad arqueológica que le da nombre no puede llevarse a cabo, ni tenía perspectiva de enseñarse en la facultad. Por lo tanto, el director del instituto sugiere la desvinculación de la cátedra y la posibilidad de reconducirlo a sus fines originales –la arqueología– contratando profesores extranjeros o enviando personal a prepararse al exterior. La comisión especial formada para informar a su vez al Consejo, integrada por Artucio, Muñoz del Campo y el propio Lucchini, toma el diagnóstico de este último pero, más sensatamente, recomienda la desaparición del Instituto de Arqueología, entendiendo que

las reales funciones del organismo considerado son las de un Instituto de Historia de la Arquitectura, destinado primordialmente a facilitar el desarrollo y dictado de la cátedra de Historia de la Arquitectura en la Facultad, y en forma secundaria a cuidar y fo-

15. Rodolfo Amargós, «La arquitectura nacional en Chile». *Arquitectura*, Montevideo, 1921 (subrayado del autor).

16. Román Berro, «¿Es posible la formación en una arquitectura americana?», *Arquitectura*, Montevideo, 1921.

17. «Memorándum referente a la reorganización del Instituto de Arqueología Americana». Versión mimeografiada en archivo. Sin fecha, c. marzo de 1948. IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Sección E-b, Carpeta 1.

mentar la reunión de documentación de la Historia de la Arqueología Americana y Nacional, temas que integra el programa de dicha materia, quedando excluidas de sus actividades el fomento y desarrollo de la arqueología.¹⁸

El 6 de julio de 1948 el Consejo Directivo de la facultad aprueba el cambio de nombre a Instituto de Historia de la Arquitectura.

La historiografía uruguaya comienza formalmente con la aparición, en 1955, de *La arquitectura en el Uruguay*, de Juan Giuria, que describe los orígenes coloniales hasta el año 1900. Giuria tenía 75 años y su libro parece una publicación de homenaje, más que funcional al nuevo plan. Los continuadores de Giuria, en cambio, orientan la investigación hacia una revisión científica de temas vinculados con el origen y la evolución del territorio «nacional», en una deriva muy afin al espíritu del «plan del 52». Empiezan a publicarse a partir de 1959, en pequeños cuadernos, durante la dirección interina de Otilia Muras. A partir de 1962 el Instituto de Historia de la Arquitectura publica con regularidad los «Fascículos de información», cuyos contenidos se nutren mayormente con interpretaciones de la ocupación del territorio uruguayo y algunas incursiones ciertamente arqueológicas en sitios históricos, y también a documentar algo marginalmente otros tópicos historiográficos, como el debate entre Julio Vilamajó y Octavio de los Campos sobre el «Plan Regulador» de 1930. En general, el trabajo de este período se orienta a construir un catálogo de documentos para un posible trabajo posterior, incluso orientado a la reflexión urbanística. La historia de la arquitectura parece quedar a cargo de su director, Aurelio Lucchini, que opta también por un tono objetivo, intentando una aproximación científica a la historia.

¿Quién manda en la obra? El Instituto de la Construcción de Edificios

En abril de 1946, el consejero Luis Nunes presenta una propuesta para la creación del Instituto de la Construcción de Edificios. Los motivos están claramente definidos: hay que superar la fisura entre la preparación teórica y la práctica de obra, que «coloca, muchas veces, al nuevo arquitecto en una situación de dependencia

18. «Informe de la comisión especial sobre el Instituto de Arqueología Americana». Versión mimeografiada en archivo. Marzo de 1948. IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Sección E-b, Carpeta 1.

19. Copias carbónico, no hay original. Versión mimeografiada en archivo. Abril de 1946. IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Sección E-c, Carpeta 1.

20. «Informe sobre la creación del Instituto de la Construcción de Edificios. Aprobado por el Consejo Directivo en sesión del 15 de Octubre de 1946». IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Sección E-c, Carpeta 1.

21. «Informe encargado por la Comisión Docente Supervisora», 15 de diciembre de 1953. IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Sección E-c, Carpeta 1.

22. *Actas del Consejo de la Facultad de Arquitectura*. Sesión n° 577, 15 de julio de 1953. La confirmación del cargo está en el «Orden del día» y su renuncia, en «Asuntos entrados».

23. Garderes ya había sido rechazado (de malos modos) como docente acompañante del primer grupo de estudiantes que viajó a Europa en 1947. *Actas del Consejo de la Facultad de Arquitectura*, Tomo VIII, sesión del 13 de mayo de 1947.

de los capataces».¹⁹ Siendo esta la primera de las argumentaciones, el corolario será traer materiales de construcción a la facultad para su manipuleo, así como las personas que, por su experiencia, puedan guiar a los estudiantes, fuera del horario de los teóricos. Complementariamente, se describen los buenos efectos que en la labor profesional haría la difusión y descripción de los nuevos materiales, más allá de imaginarse como un laboratorio de ensayos que ya había implementado la Facultad de Ingeniería, a la que se le pediría su colaboración en ocasiones. En octubre, una comisión informa positivamente y sugiere mejoras al modesto proyecto de Nunes, agregando un «Museo de formas y talleres para la enseñanza...», Laboratorios..., Oficina de estudios de mejoras e innovaciones» y un «Órgano de difusión».²⁰ Recomienda una amplia financiación de personal y recursos para adquirir insumos, que incluían un laboratorio fotográfico y de filmaciones. Sin embargo, en 1953 la situación descrita por Aurelio Lucchini y el estudiante Danilo López Pongibove en un informe solicitado por la Comisión Docente Supervisora presidida por Agorio es sumamente crítica. Las causas del mal funcionamiento detectado serían dos: por un lado, el instituto trabaja sin un reglamento y consecuentemente sin planes; por otro, los requerimientos presupuestales definidos en su aprobación habían sido severamente retaceados. Además, se observan algunos gastos fruto de la anarquía y de las orientaciones personales, como el laboratorio fotográfico, «cuya naturaleza no se advierte como típica del Instituto».²¹

Los informes internos, en realidad, traducen en palabras contenidas un enorme descontento de los estudiantes con muchos docentes de Construcción. De hecho, el CEDA venía sosteniendo una encarnizada lucha para evitar la continuidad de Juan Carlos Siri —que renunciaría después de ser confirmado en su cargo—²² y tenía serios reparos con el director del instituto, Héctor Garderes; a ambos se los acusaba de sabotear el nuevo plan de estudios.²³ Como consecuencia de este proceso Garderes finalmente renuncia a la dirección del instituto, para ser sustituido provisionalmente por dos consejeros, Julio Sales y Ariel Orozco. A pesar de este comienzo vacilante, el Instituto de la Construcción de Edificios puede encauzar su actividad bajo la dirección de Hugo Rodríguez Juanotena y un equipo renovado al que se integrará el propio Danilo López. Asoma en las primeras publicacio-

nes del instituto una fuerte línea de investigación estructural, en la que el nombre de la joven Felicia Gilboa ya se hace presente. El problema de los capataces mandones parece haberse olvidado.

El cadáver del arte: el Instituto de Diseño

El Instituto de Estética y Artes Plásticas, después Instituto de Diseño, es la isla donde terminarían muchos de los docentes y las materias que desaparecieron en 1952: Composición Decorativa, Filosofía del Arte, el arte mismo: Dibujo de Ornato y Figura, Modelaje. El arte, sin duda expresión de su propia decadencia, estaba siendo expulsado de la arquitectura. El primer documento del que disponemos es del 28 de diciembre de 1951, en el que se invita a Alberto Muñoz del Campo, Rubén Dufau y Leopoldo Carlos Artucio a formar parte de la comisión que organizaría el Instituto de Estética y Artes Plásticas. Su primer informe establece tres grupos de tareas: «grupo de estética», «grupo de la expresión» y «grupo de la composición decorativa».²⁴ Primer paso en falso: la estética ya no existe, la expresión es innecesaria y, sobre todo, la composición decorativa ya no puede ser composición ni, menos, decorativa. Apenas un mes después, el «grupo de la composición decorativa» es sustituido por una ambigua denominación: «Cursos auxiliares y afines a la actividad arquitectónica». En diciembre de 1952, el director interino Rubén Dufau eleva el primer informe de actividades del Instituto de Estética y Artes Plásticas, en el que detalla cada logro y cada dificultad: «[...] se carece de material y herramientas en absoluto, realizándose lo hecho con material suministrado por el Instituto de la Construcción, con sus herramientas, material de desecho y útiles con que concurren los alumnos».²⁵ Aun a pesar del clima enrarecido, las actividades son abundantes y el entusiasmo no decae. Dufau describe planes de cursos, exposiciones, conferencias sobre arte, organización de bibliografías, archivo, publicaciones («Está realizada la traducción de “Consideraciones sobre arte contemporáneo” del Arq. Lúcio Costa... en vistas a su edición por el Instituto»), vinculaciones con otras instituciones de arte, seminarios, asesorías. Se dictan cursos de especialización de tipo permanente («utilaje [sic], jardinería») y eventuales («escenografía, muestra, diseño industrial»); también

24. Rubén Dufau, Leopoldo C. Artucio: «Informe del Instituto de Estética. Montevideo, marzo 7 de 1952». Artucio renunciaría el 4 de junio. Nota n° 321/952. IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Sección E-i, Carpeta 1.

25. Rubén Dufau: «Memoria actividades 1952». Nota n° 104/952. 30 de diciembre de 1952. IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Sección E-i, Carpeta 1.

se proponen cursos de «expresión» (fotografía) y actividades auxiliares («modelismo»);²⁶

Ninguno de estos cursos posee valor curricular: no son necesarios para lograr el título de arquitecto. Son para aquellos que quieren especializarse, para egresados inquietos o legos. Esta falta de necesidad es reveladora de un método de depuración; funcionó para Filosofía del Arte²⁷ y para los docentes de Composición Decorativa, como Sierra Morató o De los Campos; también sería usado para suprimir materias y deshacerse de sus docentes por falta de demanda, como en las «Teorías de la Arquitectura» en los años sesenta.

La renuncia de José Pedro Sierra Morató, catedrático de Composición Decorativa, es elocuente de la situación y de los métodos. Sierra Morató era un veterano profesor de la facultad, convencido moderno que ha dejado ejemplos de buena arquitectura. En 1951 había estado de viaje usufructuando media beca de Perfeccionamiento Docente, compartida con Mauricio Cravotto. Ambos encontraron, a su regreso, la facultad convulsionada por el nuevo plan, además de un conflicto universitario que apenas se está apagando y cuyo fuego rebrota con facilidad. Su destino a la vuelta del viaje es encargarse de los «Cursos auxiliares y afines a la actividad arquitectónica»; sin embargo, no llega a dar una sola clase. El 18 de junio de 1953 eleva un informe de siete páginas redactado en tercera persona:

El suscrito, Profesor Titular de Composición Decorativa y del Curso Superior de Composición [...] A su regreso de su viaje [...] fue informado por las autoridades de que, dada la puesta en marcha del nuevo Plan de Estudios [...] se le daría —él entendió como provisoriamente— un cometido dentro del Instituto de Estética a cuyas tareas de organización debería contribuir.²⁸

El texto se acompaña de una serie de documentos, como el «Informe sobre los cursos y actividades de la sección “Cursos auxiliares y afines de la composición arquitectónica”», de junio de 1952, subrayados con intensidad algunos pasajes con lápiz color carmesí. El contraste entre el tono mesurado del informe y el subrayado colérico revela un estado de ánimo pesimista, pero todavía esperanzado de encontrar alguna respuesta positiva al reclamo de un lugar en la facultad:

26. Rubén Dufau: «Informe sobre los cursos y actividades englobados en los “Cursos auxiliares y afines a la actividad arquitectónica”. (Aprobado el 23/V/52, por la Comisión Coordinadora del Instituto de Estética y Artes Plásticas)». IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Sección E-i, Carpeta 1.

27. Angélica Sangronis: «Estética en la educación superior uruguaya. El caso de la formación de arquitectos. Facultad de Arquitectura, Universidad de la República (1906-2010). Medio siglo de presencia, medio siglo de olvido». *Fermentario*, Instituto de Educación, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República URL: <http://www.fermentario.fhuce.edu.uy>.

28. «Sierra Morató José P. Nota relacionada con el Inst. de Estética y su situación en el mismo». 24 de junio de 1953. IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Sección A-a, Carpeta 38.

Tal es, la situación del suscrito y la situación de sus cátedras. No escapará al Sr. Interventor que, luego de más de veinte años de actuación, dictando clases, en permanente contacto con el alumnado y el taller, el habersele sustraído totalmente de esas tareas, entendiendo que debe y puede desempeñarlas, realmente le crea una situación, además de incómoda, profundamente injusta. En la seguridad de que el Sr. Interventor sabrá dar a este asunto la debida solución, lo saluda muy atte.²⁹

El «Sr. Interventor» era Leopoldo Carlos Agorio, rector de la Universidad, que ejercía el breve gobierno provisorio en una Facultad de Arquitectura cuyos sucesivos decanos interinos y el Consejo Directivo en pleno habían renunciado a causa del conflicto por la implementación del plan.³⁰ No es el mejor ambiente para reivindicar la enseñanza de materias que no interesan; el 29 de julio presenta la renuncia, alegando haber comenzado sus trámites jubilatorios, redactada brevemente en primera persona. Recién había cumplido 55 años.

En noviembre de 1953 es nombrado el consejero Raúl Richero, director honorario del instituto, sin que haya constancia de la renuncia de Dufau.³¹ En julio de 1954 Richero es sustituido por Jorge Galup, quien tiene un papel interesante en el mantenimiento de la presencia del arte en la facultad, gracias al Instituto de Estética y Artes Plásticas y su relación íntima con el superviviente Taller Torres García. En 1958, en el primer número de la *Revista de la Facultad de Arquitectura*³² presenta la exposición de muralismo, uno de los objetivos de los planes de trabajo de 1952.

En 1959 el Instituto de Estética y Artes Plásticas adopta el nombre de Instituto de Diseño.

Renuncias: menos arte y más política

La reforma oculta del «plan del 52» se manifiesta en efectos colaterales, como la expulsión de docentes veteranos pero influyentes que se resisten a las novedades: Mauricio Cravotto, José Pedro Sierra Morató y Octavio de los Campos, entre otros. Su desaparición del horizonte académico facilita los cambios de contenidos y tendencias, importantes en el caso de Cravotto, cuya renuncia

29. *Ibidem*.

30. *Actas del Consejo de la Facultad de Arquitectura*. Sesión Extraordinaria n° 237, del 10 de mayo de 1953.

31. Rubén Dufau era consejero y asumiría como decano interino en la crisis de abril de 1953. Estaba concursando para un cargo de Profesor Titular de Proyectos y tenía a su cargo clases de arquitectura en la Facultad de Ingeniería. En octubre de 1953 renunciaría a su cargo de consejero por razones de un quiebre de salud por exceso de trabajo. Sesión n° 586, del 6 de octubre de 1953.

32. Jorge Galup, «El Instituto de Estética y Artes Plásticas y la Exposición de Pintura Mural». *Revista de la Facultad de Arquitectura*, n° 1, Montevideo, diciembre 1958: 47-51.

permite correcciones de rumbos trascendentes tanto en el área urbanística como en el contexto general de la facultad. Sirven para ilustrar otros tópicos, como hemos visto en los casos de Cravotto y Sierra Morató. Sobre la novedad didáctica del taller vertical vale la pena leer un fragmento de la renuncia de Octavio de los Campos, también un arquitecto indiscutiblemente moderno. Al despedirse se expresa tajante contra la unificación de los cursos proyectuales:

Esta separación de cursos de ninguna manera puede traer confusiones en la mentalidad del estudiante, cuya capacidad se subestima, sino que por lo contrario, aclara conceptos, diversifica los ejercicios y metodiza el estudio. [...]

No estoy de acuerdo tampoco con la formación del taller único de arquitectura, ni en el sistema de aprobación de los trabajos de los estudiantes, considero que en esos puntos el sistema actual es inferior al antiguo.

[...] otras discrepancias [...] serían la nueva programación de los estudios de Historia, Urbanismo y la exclusión de Filosofía del Arte. [...]

Ayer teníamos una Facultad si se quiere, con múltiples defectos pero indudablemente en el tono de un Instituto de Enseñanza Superior, libre de todas las voces: hoy tenemos una Escuela de Arquitectura que sólo quiere oír una voz. La libertad de enseñanza, no debe ser una palabra del Plan sino una realidad.³³

El «plan del 52» enuncia ideológicamente la relación con la sociedad, pero en la interna de la facultad clausura el pensamiento teórico privilegiando la construcción de una doctrina, de matriz «ciamesca» primero, después sociológica, a manos del Instituto de Teoría de la Arquitectura y Urbanismo. Como no puede ser de otra manera, la pretensión de construir esa teoría única se topa cruelmente con la frustración de toda la ambición planificadora en los manejos políticos de las crisis pendulares del país; justamente, del añorado mundo real.

33. Octavio de los Campos al decano interino Héctor Vera Salvo, 13 de marzo de 1953. IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Sección A-a, Carpeta 22.

Prof. **Mauricio Cravotto** • arquitecto • montevideo • uruguay • avenida sarriento 2360

Marzo 2 de 1953.

Señor Presidente del Consejo Directivo de la Facultad de Arquitectura
Decano, interino, Prof. Arq. don Julio C. Bauzá.

Con buena disposición espiritual y con discreto estado de salud, esperaba al comienzo de las tareas docentes el día 2 de febrero ppdo., cuando por una comunicación del C.E.D.A., que debe ser de su conocimiento, llegada a mis manos el 28 de Enero de 1953, me enteré de la resolución de declararse en estado de pre-huelga general estudiantil, aduciendo entre otras cosas, como razón, "la violación del plan de estudios" por parte del Consejo Directivo de la Facultad al reelegirme como profesor (de proyectos de Arq. 4° y 5° años) y diciéndose además esto: "activando la lucha del estudiantado por los postulados esenciales del plan de estudios y de saneamiento del profesorado"

Aunque no entiendo cómo es posible que el Consejo Directivo al reelegirme, viole un plan de estudios que está precisamente basada en una amplia libertad de cátedra, yo desee señor Decano, por el respeto que me merace nuestra casa de estudios como entidad Universitaria, y por propia dignidad, evitar a las autoridades, por mi presencia en la Facultad, todo conflicto, toda polémica enjuiciadora del Consejo, proveniente de apreciaciones sobre los componentes del Instituto del Profesorado, emanadas de asambleas generales de estudiantes; sean esas apreciaciones, de orden intelectual, espiritual, profesional, docente, o derivadas de propósitos llamados de saneamiento, como se alude en esa resolución estudiantil.

No es posible señor Decano que una casa de estudios sea un antro de virulencia crítica y polémica, donde el estudiantado se escupe tanto en esgrimir la verdad que se abroge; sin la delicadeza que es inherente a las personas educadas. En un ambiente así, entiendo no se debe permanecer, por mas apasionante que sea el enseñar, cualquiera sea la norma técnica en vigor, mientras se considere tan impertente la norma de juzgar y enjuiciar, sin haber todavía vivido y ejercido profesión o docencia y por tanto sin haber dado probada cuenta de la propia contextura moral e intelectual de quienes juzgan.

Aunque estaba decidido señor Decano a retirarme de la docencia espontáneamente y serenamente cuando, usando de mi libertad, lo considerara prudente, puesto que desde hace algún tiempo estaba en condiciones legales para dar término a mi actuación, por haber acumulado mas de 101 puntos, (mas de 41 años de servicios, de los cuales mas de 31 de docencia), decidí, ante los hechos mencionados, solicitar el 2 de Febrero una licencia según se estila, para activar personalmente la tramitación de mi jubilación. Cumplida, no sin esfuerzo esa tramitación, con fecha de hoy 2 de Marzo de 1953, presento renuncia de todos los cargos que desempeño en la Facultad de Arquitectura de la Universidad.

Esta decisión irrevocable es tomada sin acritud, con la nostalgia de abandonar algo muy querido, pero al mismo tiempo con la exaltada altivez de Universitario integrante del noble instituto del profesorado, que tiene la dignidad que deriva de la generosi-

dad de la función de sus componentes, de la firmeza de su carácter de la paciencia y modestia ante la duda, de la custodia de los principios morales.

Yo agradezco en la persona del señor Decano actual, todas las benevolencias de quienes en mi carrera docente me fueron solidarios y todas las críticas de quienes me fueron opuestos con lealtad. Agradezco especialmente la lealtad y estima de mis ex-alumnos Concejeros.

Quedo agradecido a todos mis alumnos por lo que me aprendido y comprendido al enseñar, y también a todos los funcionarios que en todos los tiempos quisieron dispensarme con franqueza su comprensión o su simpatía. Mi última palabra es de gracias, loor y respeto por mis maestros.

Saludo al señor Decano con la mayor consideración.

Prof. *Dr. A. Grevetto*

P.S. Las múltiples acciones de estos últimos años, no del todo dilucidadas, de las cuales uno, entronca este escrito-renuncia, se inducen a solicitar del señor Decano, quiera disponer, que una copia fiel del mismo, sea exhibida en la cartelera pública del Consejo Directivo, por un cierto tiempo, a partir de la iniciación de los cursos.

[Signature]
FACULTAD DE ARQUITECTURA
SECRETARIA

Recibida en fecha de hoy
Lib. *B. 143 II 2* Carp. *8*
Montevideo, *marzo 11* de 19*53*.

Montevideo, marzo 13 de 1953.

[Signature] de la Facultad de Arquitectura en

Acéptase la renuncia, en mérito a las causas que la determinan.

Héctor Vera Salvo
Héctor Vera Salvo.
Decano Interino.

J. Cardoso y Pena
J. Cardoso y Pena.
Secretario.

Lucchini pone orden

Las huelgas estudiantiles del comienzo de 1953 fuerzan al recambio de generación y de orientación ideológica en la Facultad de Arquitectura. Después de la sucesión de renunciaciones de profesores, el CEDA apunta al mismísimo Consejo Directivo, en el que tiene una participación casi testimonial, un consejero que debía ser arquitecto. En esa primera parte del año es el recién recibido Carlos Reverdito, pero no durará en el cargo. De hecho, el objetivo se cumple y, como se ha relatado antes, el Consejo de la Facultad renuncia en pleno, el 10 de mayo de 1953, y es intervenido por la Universidad en la persona del rector, el también arquitecto Agorio, quien en dos sesiones convoca al nuevo Consejo para elegir al siguiente decano, Aurelio Lucchini.³⁴

Lejos de continuar con la dinámica polémica de los consejos anteriores, Lucchini se aboca a organizar y poner en marcha la nueva facultad. Su personalidad metódica y aparentemente poco dada a sentimentalismos impregna de eficiencia al Consejo Directivo. A partir de la sesión que sigue al nombramiento del nuevo decano, las actas se publican fríamente mecanografiadas. Se había terminado el tiempo de la caligrafía primorosa de los secretarios.

En los años siguientes se abren varios frentes opositores en el campo académico y aparecen algunas críticas; la escisión de los talleres en dos corrientes –una más «funcional-racionalista» y la otra más «objetual»–, la propia atomización política interna y el claustro de 1964³⁵ son expresiones de una discusión que se apaga en octubre de 1973. Finalmente, el ataque a la academia a manos de la dictadura expulsa a la mayoría de los docentes. En ese momento la renuncia vuelve a ser un arma que tampoco logra desestabilizar al poder, sostenido por la fuerza bruta, y termina facilitando la desarticulación de la ideología de 1952 sin que los interventores pretendan siquiera reconstruir la ya arcaica noción de arte –incluyendo el arte urbano– desechada entonces. La coincidencia temporal de la «intervención» con el debate revisionista internacional termina minimizando la discusión y se produce un hiato teórico jamás reparado. La resistencia antimoderna de izquierda en la década del setenta no se comprende; por el contrario, es vista con desconfianza.³⁶ Progresismo y modernidad habían generado ya una alianza mitológica. El taller vertical jamás será discutido como la panacea para el aprendizaje de la arquitectura.

34. *Actas del Consejo de la Facultad de Arquitectura*. Sesión Extraordinaria n° 238, del 20 de junio de 1953.

35. Mary Méndez, cit.

36. Emilio Nisioviccia, «Heraldos», en *La aldea feliz* (Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, 2014), 198–211.

BLUR

La máquina oceánica de Freud y la arquitectura de la indistinción¹

MARTÍN COBAS

Desde cualquier ángulo que uno se aproxime a las cosas, en el análisis final la cuestión termina siendo la de la distinción... Entre las distinciones, no hay corte más claro que aquel entre el organismo y su entorno; por lo menos no hay ninguno en donde la experiencia tangible de la separación sea más evidente.

Roger Caillois, *Mimetismo y psicastenia legendaria*

Prólogo²

Théorie du /nuage/ es el título que Hubert Damisch da a su estudio de la forma perspectiva de 1972, en el que argumenta que nuestra experiencia visual no puede reducirse al orden lineal (y, ciertamente, a la cosmogonía) de la perspectiva.³ En cambio, ese orden siempre se vio intimado por un contrasistema que interactúa dialécticamente con él, y que Damisch provocativamente identifica con la figura de la nube. La nube es «/signo/» antes que «cosa». La invocación meteorológica de Damisch –trazada en Alois Riegl, John Ruskin, John Constable y tantos otros– obliga a repensar la representación de lo irrepresentable (por transitorio o indistinto) y su estatus en el régimen escópico perspectivo cartesiano, uno de cuyos epígonos más radicales –como exégesis de la visualidad, el control y el dominio perspectivos– viene representado por el *Panóptico* de Jeremy Bentham (tan popularizado en el discurso arquitectónico por Michel Foucault y, curiosamente, tan poco por Robin Evans).⁴ Ver demasiado, ver demasiado poco, la diferenciación taxonómica (moderna) o la ofuscada indistinción no son, naturalmente, cuestiones meramente representacionales sino también biológicas y políticas.

1. Este ensayo ha sido desarrollado a partir de un *paper* presentado en el curso *Psychoanalytic Turns in Art History and Literary Criticism* dictado por Brigid Doherty en la Universidad de Princeton en otoño de 2014. Agradezco especialmente las sugerencias aportadas por Michael Hays, Sanford Kwinter, Catherine Ingraham, Brigid Doherty y Spyros Papapetros en distintas etapas de su redacción.

2. Salvo indicación contraria, las traducciones del inglés son del autor.

3. Hubert Damisch, *A Theory of /Cloud/, Toward a History of Painting*, trad. J. Lloyd (Stanford: Stanford University Press, 2002).

4. Véase Michel Foucault, *Surveiller et Punir: Naissance de la prison* (Paris: Gallimard, 1975). Y Robin Evans, «A way of obtaining power», en *The Fabrication of Virtue. English Prison Architecture, 1750–1840* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), 195–235.

5. Véase, en particular, Georges Teyssot, «The Mutant Body of Architecture», probablemente el análisis más provocativo de la obra de Diller y Scofidio hasta la fecha. Georges Teyssot, «The Mutant Body of Architecture», en Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio, *Flesh, Architectural Probes* (New York: Princeton Architectural Press, 1994), 8–35. Para un análisis más general de su obra véase: Guido Incerti, Daria Ricchi y Diane Simpson, *Diller and Scofidio + Renfro, The Ciliary Function: Works and Projects, 1979–2007* (Milán: Skira, 2007); Edward Dimendberg, *Diller Scofidio + Renfro, Architecture after Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2013); o Aaron Betsky, K. Michael Hays y Laurie Anderson, *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio* (New York: Whitney Museum, 2003).

6. Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio, *Blur, The Making of Nothing*, ed. Diana Murphy (Nueva York: Harry N. Adams, 2002).

7. Véase, por ejemplo, Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio, *Flesh, Architectural Probes* (New York: Princeton Architectural Press, 1994).

8. Aquí tomo la expresión de Gilles Deleuze en *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, trad. D. Smith (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003).

El trabajo de Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio (hoy reunidos en la neoyorquina oficina Diller Scofidio + Renfro) combina los aparatos teóricos del surrealismo, el psicoanálisis y la teoría cinematográfica con la cultura visual contemporánea y las tecnologías de los *media*.⁵ De ello emergen tres críticas fundamentales: la relación entre la imagen y lo real (tanto un problema simbólico como representacional); la intersección entre arquitectura y arte (y, por lo tanto, la redefinición de sus respectivas ontologías); y el estatus del sujeto (y objeto) en relación con sus respectivos *milieux*. Este programa crítico adquirió particular notoriedad con el diseño y la construcción del edificio *Blur* (Yverdon-les-Bains, 2002) en las orillas del lago Neuchâtel, una fascinante máquina diseñada para producir «la nada». ⁶ Pero, ¿cómo se produce este desplazamiento del eventualmente reconfortante tiempo cinematográfico —expresado en las imágenes cronofotográficas de Étienne-Jules Marey que habitan su estudio— a la disrupción del instante y la aniquilación radical de la diferencia en una arquitectura sin espacio, tiempo o forma? ⁷ Y, más genéricamente: ¿cómo se reconstituye el sujeto contemporáneo en el espacio de indistinción de la materia?

En este ensayo argumentaré que *Blur* avanza un cuestionamiento ontológico de la arquitectura y la expone a un todavía inexplorado *principio de la sensación*.⁸ Lo hace introduciendo la indistinción como un tropo plausible dentro del discurso crítico contemporáneo. Bien como una crítica explícita a los regímenes escópicos de la modernidad, como sugeriría Martin Jay,⁹ o impulsada por un *frisson* surrealista, como agregaría Rosalind Krauss,¹⁰ la indistinción interrumpe el perspectivismo cartesiano, la objectificación y la recreación retinal de un espacio abstracto y cuantitativamente conceptualizado. En este contexto, recurriré a la teoría psicoanalítica del *sentimiento oceánico*, discutido en la correspondencia entre Sigmund Freud y Romain Rolland,¹¹ y en el primer capítulo de *El malestar en la cultura* (*Das Unbehagen in der Kultur*), para analizar algunas implicaciones contemporáneas de la indistinción. Discutiré, por lo tanto, desde una perspectiva psicoanalítica, la constitución y el estatus del ego en relación con la cultura visual contemporánea. Y es precisamente hacia esta problematización que el ensayo va dirigido, argumentando que esta no puede reducirse a ninguna de las siguientes tres condiciones:



FIGURA 1. CASPAR DAVID FRIEDRICH, *MONJE JUNTO AL MAR (MÖNK AM MEER)*, 1808-10. ALTE NATIONALGALERIE, BERLÍN.

preedípica (es decir, regresiva), patológica o *amoureuse*, y que entonces debe deducirse de una compleja interrelación. Es en relación con esta cuestión que la noción de *sentimiento oceánico* y el edificio *Blur* resultan paradigmáticos.

La noción de indistinción, por su parte, tiene una intrincada genealogía que ha adquirido singular notoriedad en el arte de fines del siglo XX y principios del XXI. Los ejemplos son incontables, aunque no es el objetivo de este ensayo enumerarlos o analizarlos sistemáticamente. Será suficiente con mencionar la temprana utilización de las técnicas de difuminado en Gerhard Richter y su *Desnudo en la escalera* (1966), su *Paisaje marítimo* (1975) o su *Iceberg en la niebla* (1982); las fotografías de larga exposición en las series *Paisajes marítimos* (1980+) y *Arquitecturas* (1985+) de Hiroshi Sugimoto; el *Movimiento mediado* (2001) o el difundido *Proyecto Clima* en la Tate Gallery (2003) de Olafur Eliasson y, más conmovedoramente aun, los autorretratos y fotografías *Sin título* de Francesca Woodman (1972-1981), en donde la indistinción se materializa en la absoluta destrucción del ego y la sublimación patológica de la persona artística. Sin embargo, este *affaire* posmoderno con la indistinción está inextricablemente li-

9. Véase Martin Jay, «Scopic Regimes of Modernity», en Hal Foster, ed., *Vision and Visuality* (New York: Bay Press, 1988), 3-23.

10. Véase Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge: The MIT Press, 1993).

11. Para un análisis completo del sentimiento oceánico en la correspondencia entre Freud y Rolland, así como su edición completa, véase William B. Parsons, *The Enigma of the Oceanic Feeling, Revisioning the Psychoanalytic Theory of Mysticism* (Oxford: Oxford University Press, 1999).



FIGURA 2. HIROSHI SUGIMOTO, *AEGEAN SEA, PILION*, 1990. *SEASCAPES*, 1980-2003. TATE MODERN, LONDRES.

12. Una de las pocas consideraciones en el campo estético del *sentimiento oceánico* es la realizada por Steven Z. Levine. Levine discute el *sentimiento oceánico* a partir del análisis realizado por Freud en el primer capítulo de *El malestar de la cultura*, pero no refiere a la correspondencia entre Freud y Rolland. Véase Steven Z. Levine, «Seascapes of the Sublime: Vernet, Monet, and the Oceanic Feeling», en *New Literary History*, vol. 16, n° 2, *The Sublime and the Beautiful: Reconsiderations* (Winter, 1985), 377-400.

13. Immanuel Kant, «The Mathematically Sublime», en *Critique of Judgement*, trad. J. Creed Meredith (Oxford: Oxford University Press, 2007), 78-90.

gado a la tradición y sensibilidad románticas. Es bien sabido que uno de los *topoi* preferidos del romanticismo y de la estética de lo sublime es el mar.¹² El *milieu* acuoso pasó a representar entonces lo infinito y efímero, lo impredecible, y la propia metaforización del espacio. Y esto aun reconociendo que la experiencia de lo sublime no constituye una *ontología* sino una *fenomenología*, es decir, que emerge de un encuentro singular entre la conciencia y el mundo. Sin embargo, la pasión por el mar, que existe desde tiempos inmemoriales, encontró en lo sublime la excusa estética y filosófica para lo que sería de otro modo una existencia enfáticamente poética. Y luego el *sublime oceánico*, que comenzando con Longinus en *Sobre lo sublime*, llega por intermedio de Joseph Addison y George Berkeley hasta Edmund Burke y su *Indagación filosófica sobre las ideas de lo sublime y lo bello*, y luego Kant. Con Kant, la sorpresa y el terror dan lugar a «descubrir en nosotros una facultad de resistencia de un tipo diferente, que nos da coraje para medirnos en relación a la presencia omnipotente de la naturaleza», desplazando lo sublime hacia la doctrina de la razón que se hace más evidente en su *sublime matemático*.¹³ Y en Schopenhauer, mediando entre Kant y Freud, lo sublime se emancipa de la metafísica kantiana y es colocado en la intersección de

deseo e idea, aproximando el deseo a un estado de «exaltación espiritual» en el cual, de modo típicamente schopenhaueriano, «nos sentimos desaparecer como gotas en el océano».¹⁴ ¿Cuán lejos está el sublime de Schopenhauer del *sentimiento oceánico* explorado por Freud y Rolland?

2002: Yverdon-les-Bains (I)

Expo.01, la Exposición Nacional Suiza, finalmente inaugurada en 2002, fue concebida como un laboratorio de ideas, un «gran festival de la imaginación y de la emoción», en donde las discusiones del futuro político y de los «nuevos estándares morales y éticos» se yuxtaponían con aproximaciones innovadoras a la experiencia espiritual. Así, la exhibición se proponía como una experimentación radical, invitando a la invención de narrativas y la exploración del espacio entre lo normal y lo posible con «abandono infantil», estimulando experiencias extremas para los sentidos.¹⁵ Elisabeth Charlotte Rist, curadora de la exposición, desarrolló una matriz conceptual de asociaciones para cada uno de los cinco sitios en que se organizaba, los denominados *arteplages* (playas de arte): Poder y Libertad, Instante y Eternidad, Naturaleza y Artificialidad, Yo y el Universo, y Significado y Movimiento. Yo y el Universo fue asignado a Yverdon-les-Bains, sobre el lago Neuchâtel, y entre las referencias que la videoartista suiza asignaba al *arteplage* se encontraban las palabras clave «sensualidad» y «sexualidad» (con «ascetismo» como antónimo), y una ingenuamente provocativa pregunta clave: «¿Pueden la sensualidad y lo trascendente, lo erótico y el deseo sexual coexistir?». El *arteplage* presentaba también una codificación arquitectónica, reclamando una arquitectura «circular, ameboide, suave, burbujeante, orgánica, amorfa, rugosa» e, interesantemente, «carnal».¹⁶

West 8 (Adrian Geuze et al.) y *Vehovar & Jauslin Architectur* (Mateja Vehovar y Stefan Jauslin) invitaron a Diller y Scofidio a participar en el concurso de precalificación para el diseño de uno de los *arteplages* conformando el equipo *Extasia*, o «éxtasis». Anticipándose al sitio que finalmente ganarían de Yverdon-les-Bains, acordaron dos principios fundamentales: la

14. Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, trad. E. F. J. Payne (Colorado: The Falcon's Wing Press, 1958), 465.

15. Véase Diller y Scofidio, *Blur, The Making of Nothing*.

16. *Ibid.*



FIGURA 3. UN EDIFICIO HECHO DE NIEBLA. E. DILLER Y R. SCOFIDIO, *BLUR*, YVERDON-LES-BAINS, 2002.

creación de un paisaje mediático y una arquitectura ausente. Pero el equipo se dividió; Diller y Scofidio, en defensa de su propuesta, respondieron:

El espacio, la circulación, los medios, la exhibición, las superficies interiores y exteriores, y el entorno del lago, forman parte de una espacialidad suave, fluida y continua que es precisamente a-formal... Al no sumergir el programa en el paisaje hemos perdido la posibilidad de ser «sub», como en subcultura, subliminal y subversivo. Perdimos la importancia del agua. Perdimos la radicalidad de un edificio ausente... *No intentamos hacer un volumen cubierto de niebla, sino un edificio de niebla* [énfasis del autor].¹⁷

Blur aparece como redentor de nuestra cultura visual, en donde «*to blur* equivale a perder». ¹⁸ Representa, ni más ni menos, la sublimación de la *jouissance* arquitectónica de Diller y Scofidio, en donde instalaciones, performances y videos parecen haber sido concebidos como máquinas intensificadoras de lo real (y visual) para esta «dramaturgia de seducción» en donde provocativamente se revierte lo radicalmente escópico en «la radicalidad de un edificio ausente»,¹⁹ una espacialidad continua en la que no se intenta hacer un «volumen cubierto de niebla» sino un «edificio de niebla». ²⁰ En suma, lo que está en juego aquí es la subversión de arquitectura y atmósfera

17. *Ibíd.*, 29.

18. *Ibíd.*, 10.

19. *Ibíd.*, 15.

20. *Ibíd.*, 29.

—definida en la creación de una «arquitectura ausente»— y, paralelamente, la subversión de objeto y *milieu* por medio de una narrativa no oposicional del Yo-Universo. Pero también, como el equipo *Extasia* había acordado inicialmente, la subversión de arquitectura y *media* en la creación de un «paisaje mediático».

Cary Wolfe toma esta línea para un análisis decididamente poshumanista de *Blur* desde la teoría social de sistemas —en particular de Niklas Luhmann— y se ocupa primariamente de la desaparición o pérdida de información que el proyecto avanza en la disolución de *media* y entorno (o paisaje). Wolfe, que siguiendo a Luhmann formula la crucial distinción funcional entre sistema y entorno como «reemplazo de las dicotomías familiares del humanismo», ve en *Blur* un ejercicio de radicalización que deliberadamente aniquila la dicotomía entre sistema y entorno. Para Wolfe, *Blur* es, ante todo, una máquina comunicacional, y su análisis se centra no en la subversión de objeto y *milieu* sino en la problematización de la disolución del sistema comunicacional en el entorno y su eventual ofuscación. Sin embargo, *Blur*, antes que reemplazar las dicotomías familiares del humanismo por la de sistema y entorno, como sugiere Wolfe, las radicaliza de modo sin precedentes. Piénsese, por ejemplo: cultura-naturaleza, cuerpo-mente, razón-sentimiento. Y entonces, la confrontación del sujeto con la indistinción y la fusión de ambos.²¹ Otro análisis, sólo en apariencia antitético del de Wolfe, podía encontrarse en la prensa escrita al momento de la inauguración de *Blur: The Economist* lo presentó como una «Puerta al Paraíso», en donde «entrar a este edificio sublime enclavado en el paisaje de los Alpes suizos es como caminar sobre un poema —es parte de la naturaleza pero está alejado de la realidad».²² Ambas lecturas colocan al edificio *Blur* a una conveniente distancia analítica: la del evento mediático —y sublime tecnológico— y la de lo poético, «alejado de la realidad», en la tradición de lo sublime como fenomenología, y colocando, de modo reductivo, lo sublime como ontología de la indistinción. Por lo tanto, ambas lecturas deliberadamente se distancian de otros aspectos de la indistinción: su carnalidad y su ontología corpórea.²³ Y estos aparecen innegablemente ligados al nombre original *Extasia*. Es en este punto que el *sentimiento oceánico* puede proveer un contexto adecuado para la consideración de la indistinción.

21. El trabajo crítico de Cary Wolfe en relación con el edificio *Blur*, el más completo hasta el momento fuera y dentro de la disciplina y la crítica arquitectónica, puede encontrarse en: Cary Wolfe, «Lose the Building: Systems Theory, Architecture and Diller + Scofidio's *Blur*», en *Postmodern Culture*, 16.3 (2006), 209–51. Para una lectura más general del edificio *Blur* por el mismo autor en relación a la teoría de sistemas, particularmente de Niklas Luhmann, véase Cary Wolfe, «Lose the Building, Form and System in Contemporary Architecture», en *What is Posthumanism?* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010), 203–237.

22. «Heaven's Gate», en *The Economist*, Agosto 22, 2002.

23. Recuérdese la importancia específica que se otorga a lo sensual y carnal en la propuesta curatorial para los *arteplages* de *Expo.01* de E. Charlotte Rist. Concordantemente, Georges Teyssot anota el interés por lo corporal en el trabajo de Diller y Scofidio en *The Mutant Body of Architecture*. Véase Teyssot, «The Mutant Body of Architecture».

1927: *Un sentiment océanique*

En 1904 Freud visitó la Acrópolis; fue su primera confrontación con el mar. Fue, también, premonitoriamente, su primera confrontación con el *sentimiento oceánico*, que, a pedido del novelista y místico francés Romain Rolland, Freud más adelante discutiría en el primer capítulo de *El malestar en la cultura* (*Das Unbehagen in der Kultur*), publicado en 1929.²⁴

Fue Édouard Monod-Herzen quien primero introdujo a Rolland en el trabajo de Freud.²⁵ El 22 de febrero de 1923 Rolland escribió a Freud sobre el profundo impacto que había experimentado al leer *La interpretación de los sueños* (*Die Traumdeutung*): «Me han impresionado sus visiones subliminales que articulan muchas de mis intuiciones. Usted es el Cristóbal Colón de un nuevo continente del espíritu».²⁶ Y es con esta efusividad que una serie de intersecciones entre psicología, religión y misticismo comienzan a ser trazadas en la correspondencia entre Freud y Rolland, que se extendería hasta 1929. El 5 de diciembre de 1927 Rolland escribe nuevamente a Freud luego de leer *El futuro de una ilusión* (*Die Zukunft einer Illusion*), que Freud le había enviado pocos meses antes e inmediatamente después de su publicación.²⁷ Para Rolland, Freud «quita el vendaje encefalizador que nos ha convertido en los eternos adolescentes que somos, y cuyo espíritu anfibio flota entre la ilusión del ayer y del mañana».²⁸ En *El futuro de una ilusión* Freud concibe las ilusiones como «deseos fundados», no únicamente «visiones» sino posibilidades reales, materialmente realizables o cuando menos metafísicamente accesibles. Es precisamente esta noción de ilusión –que Freud distingue del pensamiento religioso– la que estará en el centro del análisis que Freud realiza del *sentimiento oceánico* y de su radical separación del origen místico-religioso sugerido por Rolland. Y es precisamente en esa carta en donde reside el nudo del *sentiment océanique*, en palabras de Rolland, «el natural y simple hecho de sentir lo eterno, que bien puede no ser eterno, sino simplemente sin límites perceptibles, y como si fuera oceánico».²⁹ Más adelante Rolland describirá el *sentimiento oceánico* como un «velo» que desciende sobre el paisaje y que recuerda haber experimentado personalmente mientras caminaba por las montañas. No es necesario enfatizar aquí el en-

24. Sigmund Freud, *Civilization and its Discontents*, trad. J. Strachey (New York: W. W. Norton and Company, 1961). El primer capítulo del libro, en su versión original en alemán, que incluye la discusión sobre el *sentimiento oceánico*, fue publicado en 1929.

25. Édouard Monod-Herzen (1873–1963) fue un artista y escritor basado en París. Mantuvo una larga amistad con Freud y fue quien facilitó el contacto entre Freud y Rolland. Pintó, entre otras obras «oceánicas», *La Meije, vue de la tête de la Maye* (1919) y publicó un libro sobre morfología, *Principes de morphologie générale*.

26. Romain Rolland, «The Letters of Sigmund Freud and Romain Rolland». William B. Parsons, *The Enigma of the Oceanic Feeling, Revisiting the Psychoanalytic Theory of Mysticism* (New York; Oxford: Oxford University Press, 1999), 170–180, 170.

27. Sigmund Freud, *The Future of an Illusion*, trad. J. Strachey (London: W. W. Norton & Co., 1989).

28. Rolland, «The Letters of Sigmund Freud and Romain Rolland», 173.

29. *Ibíd.*, 173.

cantamiento sublime de su afirmación. Casi dos años después, el 14 de julio de 1929, Freud respondió a Rolland: «Sus comentarios acerca de un sentimiento que describe como oceánico no me han dejado en paz»,³⁰ y le solicita permiso para incluir una interpretación «desde el punto de vista de nuestra psicología» y de forma «puramente analítica» –contrario como era tanto a una interpretación mística como religiosa– en *El malestar de la cultura*.³¹ Para Rolland, escribe Freud, «es una sensación de eternidad, un sentimiento de algo ilimitado, a-direccional, como si fuera oceánico», y, más importante aun, «el sentimiento de una unidad indivisible, *de ser uno con el mundo exterior como un todo* [énfasis del autor]».³²

Crucial en el análisis del *sentimiento oceánico*, tanto para Freud como para Rolland, es la unidad entre el Yo y el Universo –análoga a la propuesta por Rist para el *arteplage* de Yverdon-les-Bains– la «unidad indisoluble» que Rolland describía como un «velo» y que nuevamente recuerda a la «arquitectura ausente» de *Blur*. No obstante, la naturaleza y las implicaciones de esta «unidad» son problematizadas tanto en la correspondencia como en el análisis que hace Freud en *El malestar de la cultura*, y en ellas radica gran parte del interés. El debate puede sintetizarse en torno a una doble confrontación con esta «unidad»: la de la «regresión» (en Freud) y la de la «intuición» (en Rolland). Para Freud el *sentimiento oceánico* funciona como una intimación externa que distorsiona la concepción del ego, en tanto «no hay nada más certero que la percepción de uno mismo».³³ Pero el ego es construido en el tiempo; por lo tanto, argumenta Freud, el *sentimiento oceánico* debe ser considerado una instancia de ese proceso formativo, del cual, invariablemente, quedan profundos trazos:

En el reino de nuestra mente, lo primitivo es tan comúnmente preservado conjuntamente con la versión transformada que ha emergido de ello que no es necesario dar ejemplos como evidencia [...] En la vida mental nada de lo que una vez ha sido desaparece, todo es de algún modo preservado y en las *circunstancias adecuadas* puede regresar a la luz [énfasis del autor]. Estamos por lo tanto perfectamente dispuestos a aceptar que el sentimiento oceánico existe en muchas personas y nos inclinamos a trazar su origen en una etapa temprana de la formación del ego.³⁴

30. Freud, «The Letters of Sigmund Freud and Romain Rolland», 174.

31. *Ibíd.*, 174.

32. Freud, *Civilization and its Discontents*, 11.

33. *Ibíd.*, 12.

34. *Ibíd.*, 19.

En tanto el análisis que Freud realiza del *sentimiento oceánico* en *El malestar de la cultura* se centra en su aspecto regresivo –es decir, en su relación con una etapa de formación del ego–, Rolland enfatiza la copresencia del *sentimiento oceánico* con la razón crítica: «De este modo, sin incomodidad o contradicción, puedo llevar una vida “religiosa” (en el sentido de ese sentimiento prolongado) y una vida de razón crítica (es decir, sin ilusión)». Y aun más enfáticamente:

Desde mi nacimiento he tomado parte en las naturalezas intuitivas y críticas, no sufro del conflicto entre sus tendencias opuestas, y me adapto fácilmente a ver, creer y dudar (tomando irrespetuosamente las famosas palabras de Corneille). Es así que el músico armoniza con las fuerzas enemigas, y al mismo tiempo encuentra en ello su mayor gratificación. La armonía entre fuerzas opuestas es la más hermosa.³⁵

Liberado del subtexto místico-religioso en Freud –aproximándose entonces a la «ilusión fundada»– y de la naturaleza regresiva como imposibilidad crítica en Rolland, el *sentimiento oceánico* se basa en la dialéctica de intuición y razón, y en la continuidad (¿indistinción?) entre fuerzas opuestas. Pero confrontando la tendencia equilibrante entre intuición y razón de Rolland, en Freud, la vida instintiva (el *id*), «no puede sino revelarnos lo primitivo».³⁶ En Freud, lo instintivo y primitivo –y, por lo tanto, su asociación con lo regresivo– están inextricablemente ligados. Así lo evidencia en su conclusión del análisis del *sentimiento oceánico* en *El malestar de la cultura*. William Parsons sintetiza el problema como «una instancia de la unión narcisista primaria entre madre e hijo».³⁷ En suma, mientras que Rolland no ve tensión alguna entre lo intuitivo y lo crítico –en tanto no se relacionan con impulso regresivo alguno–, Parsons observa que Freud insiste en la tensión inherente del ego replegándose hacia una unidad preedípica.

A diferencia de lo sublime como «evento estético» descrito en la primera sección de este ensayo, la experiencia del *sentimiento oceánico* deriva directamente de la unión con el no-Yo, el mundo exterior. No es, por lo tanto, una experiencia primariamente visual sino, podría decirse, sinestésica, una totalidad.

35. Rolland, «The Letters of Sigmund Freud and Romain Rolland», 176.

36. Freud, «The Letters of Sigmund Freud and Romain Rolland», 177.

37. Parsons, *The Enigma of the Oceanic Feeling*, 4.

En tanto el *sublime oceánico* se define en la dialéctica de pertenencia/separación del sujeto (¿observador?), en el *sentimiento oceánico* el sujeto se disuelve en el mundo exterior. Así, el espectador de la «poderosa totalidad» de Longinus, en el *sentimiento oceánico* es parte inseparable de esa totalidad, está inextricablemente ligado a ella. Para muchas epistemologías contemporáneas el *sentimiento oceánico* representa una productiva actualización de lo sublime como evento estético.

El *sentimiento oceánico* abre la posibilidad de una confrontación del ego con el resto del mundo –del Yo con el Universo– no patológica (liberándolo de la problematización de la racionalidad del espacio-tiempo y de la producción de diferencia) ni *amoureuse* (liberándolo de su sublimación catéctica). Sin embargo, como se ha visto en Freud, la naturaleza potencialmente regresiva de esta «unidad» –condición *sine qua non* del *sentimiento oceánico*– permanece problemática. Aquí, la copresencia de intuición y naturaleza crítica como *locus* central de la unidad oceánica enfatizada por Rolland provee una interesante alternativa y permite un desplazamiento hacia la naturaleza biológica y biosemiótica de los mecanismos evolutivos del sujeto en relación con su entorno para comprender la naturaleza plástica de esta «regresión».

2002: Yverdon-les-Bains (II)

Del mismo modo en que el «velo» de Rolland desciende sobre el paisaje y produce la sensación de algo «ilimitado», en el edificio *Blur* la niebla es concebida como una «experiencia de interferencia visual».³⁸ Por medio de la escenificación de la indistinción oceánica, *Blur* deontologiza la arquitectura y deja únicamente sus efectos. La arquitectura tal como es conocida (esto es, como forma) se repliega en una maquinaria oculta y, en su lugar, los efectos se transforman en su verdadera razón de ser. *Blur* equivale entonces al epifenómeno, y es el objeto en sí –la máquina hacedora de niebla, la arquitectura *qua* objeto– el que produce su propia ausencia, adelantando una condición doblemente negativa de existencia y desaparición: algo debe existir para hacerlo desaparecer, ya que no existe efecto sin un cierto grado de redundancia, sin *residuo*. Sin embargo, estos efectos son de un

38. Diller y Scofidio, *Blur, The Making of Nothing*, 195.

tipo muy particular, y suponen un desafío para el sujeto y las políticas de la indistinción. ¿Cuáles son entonces las particularidades de la escenificación del *sentimiento oceánico*? Y, más importante aun, ¿cómo puede esta unidad ser interpretada más allá del marco místico-psicoanalítico y dentro de la indistinción?

En *Más allá del principio del placer (Jenseits des Lustprinzips)* y, significativamente, luego de introducir su *topografía de la conciencia*, Freud se embarca en una discusión embriológico-filogenética para probar que la protección contra los estímulos «es una función casi más importante para los organismos vivos que su recepción».³⁹ Como ejemplo Freud discute la evolución de una vesícula indiferenciada en una serie de capas protectoras —un proceso motivado por «fuerzas externas»— para explicar lo intuitivo como un impulso contraevolutivo (es decir, regresivo):

Nos parece, por tanto, que un instinto es un impulso propio de la vida orgánica para restablecer un estado anterior de la materia abandonado por el organismo bajo la presión de fuerzas externas perturbadoras; es decir, una suerte de elasticidad orgánica, o, dicho de otro modo, la expresión de la inercia inherente en toda vida orgánica.⁴⁰

Freud concluye que «todos los instintos tienden a la restauración de estados evolutivos anteriores». En suma, enfatiza Freud: «el objetivo de toda vida es la muerte»,⁴¹ el retorno a lo inanimado, ya que «las cosas inanimadas existieron antes que los organismos».⁴² No obstante las inexactas afirmaciones biológicas de Freud, es precisamente este «evolucionismo recursivo» —que permite revisar la problematización y el sentido último de lo regresivo tal como Freud lo había discutido en relación con el *sentimiento oceánico*— lo que resulta particularmente significativo para este ensayo. En *Más allá del principio del placer* la materia orgánica deja de estar guiada por una fuerza puramente proyectiva —en un sentido más puramente darwinista— y comienza a operar en la unión plástica de lo proyectivo y lo regresivo.

Plasticidad y materia orgánica constituyen el *topos* central de un significativo cuerpo de trabajo en la epistemología biosemiótica. Bajo la influencia de Pierre Janet y Freud, en 1935 Roger Caillois provocativamente discutía, en *El mimetismo y la psicac-*

39. Sigmund Freud, «Beyond the Pleasure Principle», en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XVIII (1920–1922), trad. J. Strachey, 1–64, 26.

40. *Ibid.*, 35.

41. *Ibid.*, 36.

42. *Ibid.*, 37.

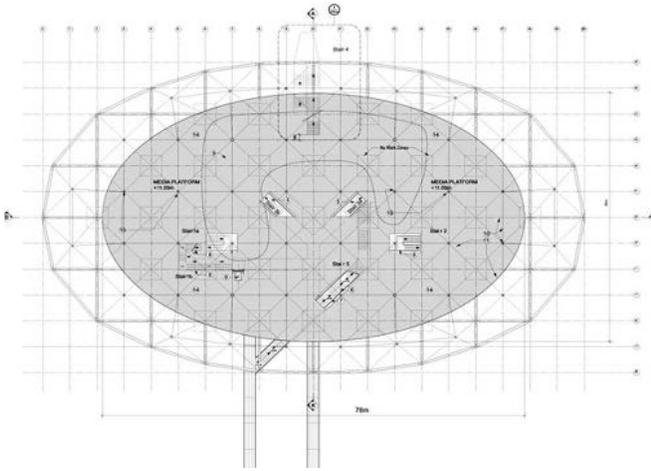


FIGURA 4. LA MÁQUINA HACEDORA DE NIEBLA. E. DILLER Y R. SCOFIDIO, *BLUR*, YVERDON-LES-BAINS, 2002.

tenia legendaria (Mimétisme et la psychasthénie légendaire),⁴³ la intersección entre el mimetismo animal y las psicopatologías (en particular las afasias) con el problema de la indistinción, en un intento por incorporar rigor científico –mediante la biosemiótica y una cierta protoecología política– al entonces debilitado discurso surrealista. Basado primariamente en un evolucionismo darwiniano, Caillois argumentaba que el mimetismo, «un encantamiento fijado en su punto culminante»,⁴⁴ es la expresión de un organismo primitivo que aún posee cierto grado de plasticidad y es por lo tanto susceptible de transformaciones y constantes readaptaciones a su entorno. Sin embargo, sostenía Caillois, estas microadaptaciones no son el resultado de una efectiva protección por semejanza, como predominantemente se entendía en los estudios sobre mimetismo animal, sino más bien de la pérdida de «autonomía biológica», que Caillois explica con las sugerentes nociones de «topografía recíproca» y «tentación por el espacio». Asimismo reconoce que este modelo de adaptabilidad plástica o «tendencia a la imitación combinada con la creencia en la eficacia de la misma»,⁴⁵ característica del hombre primitivo, está también presente en el hombre civilizado. De este modo Caillois revisita en clave biosemiótica las inquietudes avanzadas por Freud en *El malestar de la cultura y Más allá del principio del*

43. Roger Caillois, «Mimicry and Legendary Psychasthenia», trad. J. Shepley. October, vol. 31 (Winter, 1984), 16–32.

44. *Ibíd.*, 27.

45. *Ibíd.*, 27.

placer en relación con los restos adormecidos de nuestro pasado biológico y su potencial «recuperación».

Partiendo del trabajo de Caillois y del biosemiótico estonio Jakob von Uexküll –y vía Gilles Deleuze– Elizabeth Grosz, en *Caos, territorio, arte: Deleuze y el orden de la Tierra (Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth)*, argumenta que el arte, antes que la expresión culminante de la abstracción intelectual, descansa en la más básica forma biológica: «el arte es del animal hasta el punto que el acto creativo, la obtención de nuevas metas no directamente definidas por la utilidad, está en su centro»,⁴⁶ ya que «lo que es más artístico en nosotros es aquello que es más bestial». ⁴⁷ Y, más importante aun: «por pura sensación, no por placer o por sexualidad, como sugiere el psicoanálisis»,⁴⁸ reformulando la teoría psicoanalítica del arte como parte del proceso de sublimación, es decir, de la transformación de objetivos sexuales en formas desexualizadas. Grosz coloca el arte *en* el animal y en la pura sensación o, siguiendo a Deleuze, pura *intensificación*.

Para Grosz, la obra de arte es «un bloque de sensaciones, un compuesto de sensaciones y afectos»,⁴⁹ y deriva de los mismos mecanismos cognitivos que Uexküll definió tempranamente mediante la noción de *Umwelt* (entorno) en su *Paseo por el mundo de los animales y los hombres (Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen)*, de 1934, según el cual las especies están fundamentalmente constituidas en relación con sus entornos.⁵⁰ El concepto de *Umwelt* resultaría clave para el desarrollo de la biosemiótica y, no casualmente, la fenomenología de Martin Heidegger y Maurice Merleau-Ponty.⁵¹ Uexküll denominó a este proceso «co-evolución», refiriendo a la íntima conexión entre sujeto-animal y entorno, ya que las especies crean sus propias «islas de los sentidos», seleccionando, definiendo, decodificando sus *milieux* de acuerdo a sus condiciones y objetivos particulares, y construyendo una serie de «portadores de significado» que crean una geografía espacio-temporal que poco tiene que ver con nuestro mundo «visible». Esta «isla de los sentidos» bien puede ser descrita como una *isla de sensaciones*, en correspondencia con la escenificación oceánica de *Blur*, y en donde lo regresivo se rearticula como un complejo de negociaciones entre el Yo y el Universo, como una amplificación o, más radicalmente aun, como su *intensificación*. Aquí, entonces, la indistinción (y pérdida

46. Elizabeth Grosz, *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth* (New York: Columbia University Press, 2008), 65..

47. *Ibíd.*, 63.

48. *Ibíd.*, 63.

49. *Ibíd.*, 59.

50. Véase Jakob von Uexküll, *A Foray into the Worlds of Animals and Humans. With a Theory of Meaning*, trad. J. D. O'Neill (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010). Es en su *Teoría del significado (Theory of Meaning)* que Uexküll desarrolla la noción de «portadores de significado», crucial para el discurso biosemiótico.

51. Véase, por ejemplo, Brett Buchanan, *Onto-Ethologies. The Animal Environments of Uexküll, Heidegger, Merleau-Ponty, and Deleuze* (New York: State University of New York, Press, 2008).



FIGURA 5. EL SUJETO «OCEÁNICO». E. DILLER
Y R. SCOFIDIO, *BLUR*, YVERDON-LES-BAINS, 2002.

de límites reconocibles) no es el sustrato de la regresión, sino de la complejización y yuxtaposición de múltiples regímenes en la relación entre sujeto y mundo exterior. Y regresando a Grosz sobre Uexküll: por un lado, el organismo está *en su milieu*, activando el mecanismo de «co-evolución»; por otro, el organismo es *coextensivo* con otros organismos. Aquí radica entonces la imposibilidad de indexar entidades discretas, bien en el par sujeto-*milieu* u organismo-organismo (es decir, *entre organismos*).

Equipado con la plasticidad biosemiótica y deambulando por la escenificación oceánica de la arquitectura reducida a la «nada», el sujeto de *Blur* es «vestido» con una capa traslúcida que lo protege de la niebla y los miles de aspersores de agua que, desde la máquina ausente, recrean la nube. Luego de impuesta la indistinción sartorial, el sujeto ya no se distingue de los otros sino por pequeños puntos de luz roja o verde que, como pequeños «portadores de significado» —a la manera de Uexküll—, son activados electrónicamente en el traje ante la proximidad de otros sujetos y según parámetros de afinidad o indiferencia. El territorio de la indistinción no se construye por pura diferencia (es decir, por *forma*), sino que es indexado por gestos de sensación y por la posible activación fortuita ante fuerzas exteriores.

Epílogo

La indistinción oceánica es entonces presentada en esta «isla» (¿deberíamos decir nube?) en donde sujeto y *milieu* son coextensivos y están plásticamente imbricados. El *sentimiento oceánico* permite la copresencia de una cualidad no-regresiva con una

unidad preedípica, en donde la intimación del ego no se constituye como debilitación –ante la acción de fuerzas exteriores– sino como una compleja maquinaria que permite conectar materiales y sensaciones previamente inconexos y, en la copresencia de intuición y vida crítica, también pensamientos e ideas. Esta indistinción simultáneamente regresiva y proyectiva conforma una radical reconceptualización espacial y sensorial definida en la transición del *principio de la forma* al *principio de la sensación*.

Como el edificio *Blur* demuestra, la producción de indistinción requiere de una extraordinaria energía y redundancia (algo en lo que la economía psicoanalítica de Freud concordaría). Para acceder a lo *oceánico* el sujeto debe equiparse con un conjunto específico de reglas; en suma, un *código*. Tal vez la economía sartorial de *Blur* tiende exactamente a ello, y propone el código rojo como una forma necesaria de redundancia. Sin embargo, la tendencia a reprimir nuestra «reserva salvaje» es admirablemente potente, y así nos encontramos constantemente remitiendo a las confortables lógicas de la forma, la imagen y la cronometría, que en la oficina de Diller y Scofidio abrían este ensayo. Así es que leemos constelaciones en el cielo nocturno, la forma de un pato en una nube informe, una máquina hacedora de niebla en un edificio hecho de niebla. *Blur* bien puede servir como la «circunstancia adecuada» que Freud sugiere en *Más allá del principio del placer* para develar lo que en algún momento existió y ha sido preservado de algún modo: nuestra reserva salvaje latente.

Una de las más provocativas posibilidades de la crítica psicoanalítica en el complejo arte-arquitectura es el restablecimiento de una ontología corporal subjetiva que renuncia tanto a una retórica puramente poshumanista (por ejemplo, la sugerida por Wolfe en su lectura de *Blur*) como a una epistemología fenomenológica reductiva, reconstituyendo a un sujeto vital, perceptivo e *intenso*. Es precisamente a esta «carnalidad» que el edificio *Blur* también alude, en lo que podría definirse como un complejo bio-semiótico, en donde el agenciamiento biológico (instintivo) o la plasticidad latente del organismo operan coextensivamente con la razón crítica. Tanto en las «topografías recíprocas» como en la «tentación por el espacio» de Caillois o en el «*Umwelt*» y la «isla de los sentidos» de Uexküll, la topografía bio-semiótica constantemente rearticula el problema de la indistinción de modos cada

vez más sofisticados. «Desde cualquier ángulo que uno se aproxime a las cosas», recuerda Caillois, «en el análisis final la cuestión termina siendo la de la distinción».⁵² Hacer borroso, hacer indistinto, ofuscar, son también formas de intensificación.

Blur, un dispositivo de compensación, una suerte de *Ur-Architektur*, puede ser leído como un diagrama de sustitución del Panóptico, en donde el régimen visual perspectivo y cartesiano de la razón ilustrada (y moderna) es reemplazado por la inconsistente –pero vorazmente eficiente– superficialidad epifenomenal de las políticas contemporáneas de apropiación y control (esto es, ofuscación, confusión, mediación, reificación, magnificación). Estas bien podrían entonces describirse como políticas de la ofuscación. Y es aquí en donde *Blur* –y la *théory du/nuage/* de Damisch– y el *Panóptico* de Bentham encuentran un inquietante campo común.⁵³ Indistinción e intensificación están inextricablemente ligadas.

Fuente de las imágenes

3, 4 y 5. Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio, *Blur: The Making of Nothing* (New York: Harry N. Abrams, 2002).

52. Caillois, «Mimicry and Legendary Psychasthenia», 16.

53. Piénsese, por ejemplo, que en sus *Cartas del Panóptico y Postscriptum (Panopticon Letters, Postscriptum I)*, Jeremy Bentham describe la linterna central del diagrama del Panóptico –el lugar del vigilante– como «traslúcida». Paradójicamente, entonces, la ilusión de la constante vigilancia, motivo central del Panóptico, no se obtiene por medio de la absoluta permeabilidad visual (transparencia), sino a través de un «velo». Jeremy Bentham, *The Panopticon Writings* (London: Verso, 1995). Véase, en particular, «Selections from Postscript I», 97–114.

APORTES PARA LA ENSEÑANZA DEL ÁREA HISTÓRICO-TEÓRICO-CRÍTICA

Nuevo Plan de Estudios,
¿nueva agenda didáctica?

MARIANA URES

A Jean

Introducción

Este texto surge de la experiencia docente en la cátedra de Historia de la Arquitectura Universal y Latinoamericana del 2010 a esta parte y del curso que realicé como estudiante en la Maestría en Enseñanza Universitaria en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República (UdelaR). En particular, el trabajo se apoya en la lectura de los escritos de la pedagoga argentina Edith Litwin visitados para las *Exploraciones sobre las prácticas de enseñanza en Historia de la Arquitectura* que presenté en el seminario Prácticas de Enseñanza Universitaria, a cargo de Claudia Lombardo,¹ y en las lecturas de los textos científicos y de carácter ensayístico de Luis Ernesto Behares,² así como en el ejercicio de su discusión periódica con el docente y también maestrando Gonzalo Bustillo.

Tuve la posibilidad de poner en palabras las inquietudes que me fueron surgiendo en torno a las primeras lecturas de la obra de Jacques Lacan con el analista Alejandro Ojeda, que acompañó el proceso de elaboración de este artículo.

La presentación del proyecto de investigación «Pensamiento crítico y acontecimiento didáctico» a los llamados internos de la Facultad de Arquitectura de la UdelaR en 2014 ayudó a actualizar mi conocimiento sobre la temática y a dimensionar la magnitud del concepto «acontecimiento didáctico» acuñado por Behares. Del mismo modo, estos *Aportes para la enseñanza*

1. Claudia Lombardo es directora del Programa UBA XXI-Universidad de Buenos Aires y directora del Profesorado Universitario UCEL (Centro Educativo Latinoamericano).

2. Luis Ernesto Behares es profesor titular y director del Departamento de Enseñanza y Aprendizaje de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Coordinador del Instituto de Educación del mismo servicio universitario. Responsable de la Línea de Investigación «Estudio de lo didáctico como acontecimiento discursivo e intersubjetividad» (EDADI) y corresponsable de la Línea de Investigación «Enseñanza Universitaria» (EnUn). Coordinador del Programa de Políticas Educativas (Núcleo Educación para la Integración, Asociación de Universidades Grupo Montevideo).

del área histórico-teórico-crítica se inscriben en un proceso de reflexión sobre el campo de estudio de los procesos de la tríada chevallardiana enseñanza-saber-aprendizaje.

La continuidad y la superposición de estas búsquedas me han permitido ir actualizando las construcciones de una *outsider* en el campo epistemológico de lo didáctico, así como de una *newcomer* en el campo de la producción académica. Por lo anterior, la única manera de avanzar es riesgosa, gradiva.³

Agradezco a todos los implicados en esta incipiente aventura intelectual, autores y compañeros en la palabra.

Presentación

La publicación del nuevo Plan de Estudios de la Facultad de Arquitectura y el enfoque propuesto para el Área Histórica, devenida Área Histórica, Teórica y Crítica, es un espacio de interés en tanto resulta inevitable preguntarse por la instrumentación de los lineamientos que afectaron, afectarán o deberían afectar nuestras prácticas docentes. En ese sentido, el siguiente estudio sobre la enseñanza del área histórico-teórico-crítica pretende aportar a la discusión sobre teorías didácticas en la Facultad de Arquitectura.

La construcción del texto se apoya en tres zonas de reflexión y es incisivo en aquella donde se piensa la experiencia del aula en el cruce de los lineamientos de Litwin y el nuevo Plan de Estudios.

Las zonas de reflexión se definen entonces a partir de **las propias prácticas**, es decir, las observaciones realizadas y las inquietudes suscitadas; la cuestión de **la enseñanza crítica**, abordada desde los postulados del nuevo Plan de Estudios en diálogo con planteos de Litwin en *una nueva agenda para la educación superior*, y por último, una aproximación a los lineamientos teóricos sobre **lo didáctico** en torno a dichos de Lacan y escritos de Behares entre *Didáctica mínima*⁴ y *Saber y terror de la enseñanza*.⁵

3. Hago referencia al largamente citado bajorrelieve, por lo significativa que me resulta la imagen de la muchacha que se remanga el vestido para dar un paso a tientas hacia adelante. En Jensen implicaría la puerta de un misterio, y en Freud, la posibilidad de trasponer aquello que no se logra descifrar con la ilusión de alcanzarlo; algo que no se sabe aún, algo movido por el deseo. En este sentido, la imagen de Gradiva daría con la tónica del enfoque aquí propuesto en relación con el campo de estudios sobre el saber.

4. Luis E. Behares, dir., *Didáctica mínima. Los acontecimientos del saber* (Montevideo: Psicolibros Waslala, 2004).

5. Luis E. Behares, *Saber y terror de la enseñanza* (Montevideo: Psicolibros Waslala, 2010).



FIGURA 1. SEÑAS (WHIPLASH, DAMIEN CHAZELLE, 2014).

Las prácticas

«Este es el sentido etimológico de la palabra “en-señar”, poner en signos o en señas, marcar los límites para el otro».

Luis Ernesto Behares

Whiplash

En el minuto 96.57, el docente cierra el puño, termina *Caravan*, se apagan las luces del escenario y ante lo que parecía el fin, Andrew sigue tocando. «¿Qué hacés?», le dice el profesor, a lo que el alumno responde: «Yo te doy la entrada».

Es el último diálogo de *Whiplash*, las últimas palabras. Cuatro minutos y doce segundos después termina la película. No hay palabras. Solo gestos, transpiración, música y sangre. *Se invierte una relación de fuerzas, un poder se confisca, una dominación se debilita, se distiende, ella misma se envenena, y otra surge, disfrazada.* Es la puesta en imágenes del concepto de acontecimiento planteado por Michel Foucault en «Nietzsche, la genealogía, la historia». O eso me pareció, y pensé en Behares.

Decimos simplemente esto: la enseñanza, sea en el deseo del que va a ponerse bajo sus efectos, sea en el del que se coloca en el lugar de ese supuesto saber, no es convocada por un saber que allí ha de manifestarse espléndido, sino por una falta de algún saber que

se supone podrá hacerse presente. Convocatoria por la falta, desde un vacío, desde el terror, convocatoria de un saber que no se sabe, y que tal vez se sabe que no se sabe o, ¡oh, maravilla!, no se sabe que se sabe.⁶

La enseñanza puesta en prácticas

Existe una línea de estudio específica sobre enseñanza en el Instituto de Historia de la Arquitectura (IHA), a cargo de Jorge Nudelman, quien ha problematizado la estructura docente en función de un replanteo de su conformación a raíz de una discusión que, entre otros temas, aborda el de la profesión académica.⁷ Dicho análisis es enriquecido a su vez con el rastreo diacrónico de los roles docentes y el funcionamiento del IHA desde sus orígenes. Parece oportuna la posibilidad de trasladar la discusión a la espacialidad misma de la práctica docente; el aula, para observar, analizar y concluir sobre el alcance del pensamiento crítico en relación con la tríada docente-alumno-saber.

Si bien la problemática del desencuentro entre estudiantes y docentes no es una particularidad de la carrera de Arquitectura ni una especificidad del Área Histórica, sino que más bien se extiende a la Universidad toda, como plantea Bustillo,⁸ parecería pertinente *escuchar* los datos de nuestras propias prácticas para abrir un espacio de reflexión, en función de la oportunidad que nos da el hecho de repensarlas a la luz de un nuevo Plan de Estudios.

Tanto a nivel de investigación educativa como en el discurso de diversos referentes institucionales, se ha venido describiendo en el transcurso de los últimos años una transformación de las capacidades de los estudiantes que ingresan a la Universidad. Trabajos recientes plantean que los estudiantes de primer ciclo presentan dificultades en la interpretación de textos, en la escritura y en cálculos matemáticos (Stagnaro y Chosco Díaz, 2011).⁹ Según Boado (2010),¹⁰ estas dificultades se dan en la gran mayoría de facultades y otras instituciones de educación superior, y es uno de los principales causantes de la alta desvinculación de los estudiantes en el primer año universitario.¹¹

6. Behares, *Saber y terror de la enseñanza*.

7. Jorge Nudelman, Santiago Medero, Mary Méndez y Emilio Nisivoccia, *Espacio curricular y reestructura docente en el marco de la discusión de un nuevo Plan de Estudios*, en VI Encuentro de Docentes e Investigadores en Historia del Diseño, la Arquitectura y la Ciudad, La Plata, 2014.

8. Gonzalo Bustillo, *(Des) encuentros entre el deseo del docente y el deseo del estudiante frente al saber*, en VI Encuentro de Docentes e Investigadores en Historia del Diseño, la Arquitectura y la Ciudad, La Plata, 2014.

9. Daniela Stagnaro y Cecilia Chosco Díaz, «Tareas de escritura de evaluación: expectativas docentes y representaciones de los estudiantes» en Jornadas «La lectura y la escritura en la formación académica, docente y profesional», apud L. Laco, L. Natale, M. Ávila, comp. (Buenos Aires: Editorial de la Universidad Tecnológica Nacional, Facultad Regional General Pacheco, 2011).
Disponible en: http://www.edutecne.utn.edu.ar/lectura_escritura/lectura_escritura.pdf

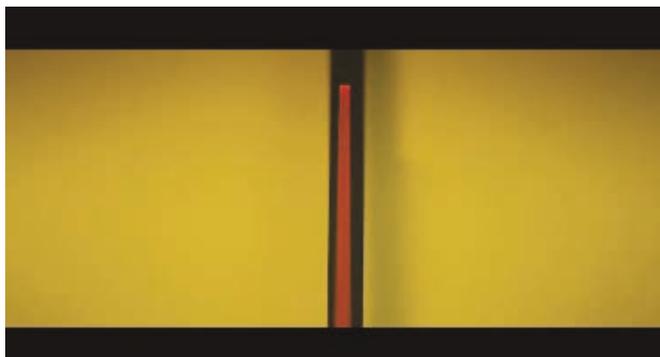


FIGURA 2. TIEMPO (WHIPLASH, DAMIEN CHAZELLE, 2014).

Consideremos la situación de la clase magistral en uno de los cursos de Historia: el de Historia de la Arquitectura Universal. Esta materia corresponde a segundo año y se estructura sobre la base de un dictado semanal, con una clase teórica de dos horas de duración y una instancia práctica de una hora y media.

La situación considerada es la de la clase teórica en la que el docente expone sus conocimientos durante un lapso de dos horas frente a una audiencia promedio de doscientos estudiantes.¹² Está previsto que asista la totalidad de la cátedra, integrada por siete docentes. El dispositivo espacial y la propia investidura de la clase magistral instalan una distancia entre el docente y el estudiante que se materializa en la dificultad que muchas veces se presenta para ver o escuchar a los estudiantes desde la mesa docente.

A las ocho de la mañana, una vez por semana, se debería producir un encuentro. Los jóvenes estudiantes deberán atender, tomar apuntes, consultar sus dudas y ser capaces de ir resolviendo el conjunto de lecturas de las que deberán muñirse para dar cuenta de lo aprendido, en tres ocasiones, durante el período comprendido entre mediados de marzo y mediados de julio, llamado *semestre*: una prueba (individual) y dos trabajos prácticos (en equipo).

El equipo docente se hace presente en la cita pautada. Su presencia en el aula mientras uno de los docentes da la clase tendría como objetivo aprender, por parte de los más novatos, y guiar o controlar lo que el novato expresa, a los efectos de indicar cómo mejorar la estrategia pedagógica, por parte de los grados más altos.

10. Marcelo Boado, Marisa Bucheli, Santiago Cardozo, Carlos Casacuberta, Lorena Custodio, Cecilia Pereda y Ana Verocai, «La desafiliación en la educación media y superior de Uruguay: conceptos, estudios y políticas», en Tabaré Fernández Aguerre, ed. y comp. *Colección Art. 2* (Montevideo: Comisión Sectorial de Investigación Científica, Universidad de la República, 2010). Disponible en: http://www.fcs.edu.uy/archivos/2010_FERNANDEZ_DESAFILIACION_C3%93N_EDUCATIVA.pdf

11. Bustillo, *(Des)encuentros entre el deseo del docente y el deseo del estudiante frente al saber*.

12. Hasta 2013, en el primer semestre Latinoamericana atendía 150 cupos y en el segundo Universal atendía 150 cupos. A partir de 2014, en el primer semestre Latinoamericana atiende 260 cupos y en el segundo Universal atiende 210. A la par que se aumentó el cupo de estudiantes, se disminuyó la carga horaria a la mitad a tres de los siete cargos del equipo docente. (Datos proporcionados por Bedelía de la Facultad de Arquitectura en marzo de 2015).

El primer día del curso, el docente titular de la cátedra dejará establecido en la clase inaugural el funcionamiento previsto, los nombres de los integrantes, y el material bibliográfico que deja a disposición.

En el mejor de los casos serán dieciséis clases. Dieciséis posibilidades de enseñanza-aprendizaje. Dieciséis veces, tres horas cada vez. Son cuarenta y ocho horas. Cuarenta y ocho horas para enseñarles la historia de la arquitectura universal.

Lo que se pretende que aprendan

El curso se plantea sobre la base de los constructos de la agenda de la didáctica clásica: hay un programa, una bibliografía, unos objetivos y un modo de aprobar de acuerdo con la capacidad de estudio que se logre demostrar en las pruebas.

Historia de la Arquitectura Universal es la «segunda historia» y se da en segundo año. Hay cinco *historias de la arquitectura* en la facultad: Arquitectura y Teoría, Historia de la Arquitectura Universal, Historia de la Arquitectura Latinoamericana, Historia de la Arquitectura Nacional e Historia de la Arquitectura Contemporánea.

Si bien los contenidos de uno y otro curso se superponen, no se trabaja con esos solapes o continuidades. Más bien se plantea un descarte explícito del conocimiento cuando proviene de otro curso, aun cuando podría corresponder incluirlos epistemológicamente entre los contenidos de la materia.



FIGURA 3. PROGRAMA (*WHIPLASH*, DAMIEN CHAZELLE, 2014).

No existen hasta el momento instancias de puesta a punto entre cátedras que transversalicen la construcción de programas en coordinación con los cursos previos y que potencien dichos solapes o puentes –rotos–.

El programa se presenta como la totalidad del conocimiento que debe ser aprendido. En el caso del curso de Historia de la Arquitectura Universal, se estructura de modo no necesariamente cronológico y hay en este hecho una vocación crítica por problematizar y por promover el abordaje historiográfico por sobre el histórico.

La clase magistral

La clase magistral o clase teórica implica el desarrollo de uno o varios puntos del programa por parte del docente a cargo. En general, los docentes que dictan la clase rotan y cada cual puede proponer un enfoque, una configuración. En esa diferencia y ese movimiento radica la riqueza de las diferentes aproximaciones a conceptos que necesariamente se reiteran.

Así, la clase discurre en un contrapunto de imágenes y palabras en el que se van zurciendo los contenidos a ir pensando con los estudiantes. El planteo de los temas se aborda, en general, desde el análisis del contexto histórico sociocultural, para pasar luego a analizar las obras de arquitectura y urbanismo de los distintos períodos de estudio, según los enfoques historiográficos de las bibliografías establecidas. Se abren una o dos instancias para preguntas, a mitad de la exposición y/o sobre el final.

Un movimiento

A partir de la incipiente instrumentación del nuevo Plan de Estudios, el funcionamiento de las cátedras de Historia se vio movilizadísimo sensiblemente por lo que comentábamos a pie de página unas líneas más arriba, lo que obligó a repensar la propuesta para amortiguar los desacomodos generados. Esto implicó un replanteo de la instancia «práctica», en la que, hasta ahora, cada docente tenía un grupo a cargo con el que analizaba ejemplos sobre

los que los estudiantes trabajaban para entregar finalmente una monografía elaborada en grupo.

En 2014 se introdujeron variantes que atienden a la nueva situación de disposición horaria, así como a la búsqueda de hacer dialogar los enunciados teóricos del nuevo Plan de Estudios con las posibilidades de las prácticas docentes.

Así, la instancia práctica que se realizaba *a posteriori* de la teórica fue sustituida por un espacio de debate/confrontación. Este nuevo espacio anexo a la instancia teórica se propone como una instancia en la que se solicita a los estudiantes que preparen un texto que también prepararán los docentes, para polemizar sobre sus contenidos. A su vez, se invita a un docente del área histórica o de otra cátedra de la facultad a realizar el mismo ejercicio de lectura y análisis de un texto y exponer su punto de vista.

En su libro *Carne y piedra*,¹³ Richard Sennet describe los orígenes de la Academia como el gimnasio en donde, además de la musculatura física, se ejercita el cuerpo desde el intercambio (el calor en el cuerpo) que produce el debate. Es en la Academia de la Grecia clásica donde el ejercicio del debate de ideas le saca ventaja a la memorización de contenidos, a la acumulación de conocimiento. Así, parece pertinente continuar ensayando modos que fortalezcan las musculaturas del intercambio de ideas, en el contexto de la búsqueda de una enseñanza reflexiva y crítica.

La crítica

El plan y el pensamiento

En los conceptos generales del nuevo Plan de Estudios se propone: «favorecer el desarrollo de una conciencia crítica, alejada de dogmatismos y pretendidas verdades absolutas». En el párrafo correspondiente al área devenida Historia, Teoría y Crítica, establece: «Debe asegurar la elaboración de un pensamiento crítico con relación a los aspectos históricos, teóricos y contextuales de la arquitectura».

Conciencia y pensamiento crítico. ¿Es posible traducir este enunciado a las prácticas docentes? ¿Es sensato esperar que los cursos de Historia de la Arquitectura trasladen dicha intención al espacio del aula tal como están planteados? Por último, ¿qué relación hay entre la crítica y las posibilidades de lo didáctico? ¿Qué

13. Richard Sennet, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, trad. César Vidal (Madrid: Alianza Editorial, 2010), 48.

abordaje de lo didáctico nos permitirá trabajar hacia las materialidades de estos enunciados?

Un nuevo Plan, ¿una nueva agenda para la enseñanza del área? (diálogos con Litwin)

Trasladar a prácticas de enseñanza los enunciados explicitados en el nuevo Plan de Estudios amerita un espacio para la construcción de una nueva configuración didáctica. Intentaré puntualizar y contextualizar aquellas pautas planteadas por Litwin¹⁴ en el marco de su trabajo sobre una nueva agenda para la enseñanza superior y una nueva agenda para la didáctica, que puedan devenir en aportes para el área en tanto reflexión sobre nuestras prácticas de enseñanza.

• *Conocer algo implica una acción situada y distribuida. Esto es así por la naturaleza social y cultural del conocimiento y de la adquisición de ese conocimiento. El conocimiento de una persona no se encuentra en la información que almacena o en sus habilidades o actuaciones concretas.*

Esta afirmación problematiza las instancias tales como las pruebas individuales para la verificación del conocimiento adquirido, en tanto la restringe a un momento y un dispositivo para la evaluación de lo aprendido, descartando el resto de las instancias en las que también se construyen aprendizajes (*como los apuntes que toma en clase, los libros que elige para consultar, incluso los amigos que son sus referentes*). Las ideas de conocimiento distribuido e inteligencia situada van a contrapelo del sistema clásico de evaluación por prueba. Si *la inteligencia se logra más que se posee y cobra vida en los actos cotidianos*, nos urge pensar en circunstancias que promuevan estos logros. Esta afirmación también nos lleva a trabajar desde el reconocimiento operativo de los marcos que se plantea la disciplina: en la medida en que hagamos explícito «el recorte» epistemológico estaremos significando la instancia de aprendizaje de los contenidos que pretendemos enseñar.

• *La actividad cognitiva –el pensar– implica un conjunto de representaciones o conocimientos, afectos, motivaciones, acerca de algo que relaciona al ser humano con el mundo. Pensar críticamente implica*

14. Edith Litwin, «El campo de la didáctica: La búsqueda de una nueva agenda», en Alicia W. de Camilloni, comp. *Corrientes didácticas contemporáneas* (Buenos Aires: Paidós, 2001).

enjuiciar las opciones o respuestas en un contexto dado, basándose en criterios y sometiendo a crítica los criterios.

Pensar críticamente requiere, además, tolerancia para comprender posiciones disímiles y creatividad para encontrarlas. Desde lo personal implica el desarrollo de la capacidad de dialogar, cuestionar y autocuestionarse.

La enseñanza para la crítica es aquella que crea en los contextos de práctica las condiciones para el pensamiento crítico. No es posible pensar que se pueden favorecer estas formas de pensamiento sin contar con un docente que genere para sus propias comprensiones estas maneras de pensar.

La posibilidad de trasladar a la exposición docente un discurso que dé cuenta de sus propias tensiones, en tanto jalones de la construcción de su propio conocimiento, habla de un docente implicado, que abre la posibilidad de una construcción colectiva, en tanto *los alcances del pensamiento reflexivo y crítico se generan en el salón de clase con los sujetos implicados.*

- *La enseñanza es un proceso de construcción cooperativo. La enseñanza es algo que se hace con alguien* (Contreras).¹⁵ Una nueva configuración didáctica debería generar instancias para la desmitificación del plusvalor de la producción individual y alentar la producción de conocimientos desde el trabajo en colaboración.

- *Apostar al reconocimiento de analogías y contradicciones, y permanentemente recurrir al análisis epistemológico para favorecer el desarrollo de procesos reflexivos.* En un curso de Historia es accesible trabajar con historias comparadas, establecer las diferencias entre las producciones arquitectónicas de una cultura y de otra del otro lado del planeta o de al lado, en el mismo momento, como modo de recuperar la disciplina, sus problemas, sus limitaciones. El cuestionamiento sobre el recorte del campo disciplinar y la problematización de los contenidos del programa podría ser una forma de contextualizar la disciplina, lo que planteamos desde el primer punto. De la misma manera trabaja el énfasis puesto en los contrastes entre las distintas posiciones de los distintos autores: *Cualquiera que sea la dimensión explicativa que se destaque al observar una clase, se convierte en «persistente» en la medida en que aparece reiteradamente en las diferentes unidades con sentido didáctico, como es el caso de la referencia explícita*

15. José Contreras, «La investigación del profesorado en situaciones críticas de enseñanza: hacia una autonomía intelectual», en *Actas del primer seminario de Pensamiento Crítico y Educación*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 21 al 23 de setiembre de 1994.

a las fuentes, en las clases de historia, y el enfoque realizado desde los procedimientos propios del científico, en el campo de otras disciplinas. Así, por ejemplo, un docente preocupado por brindar explicaciones que dieran cuenta de la complejidad del tema abordado construyó toda su clase en una suerte de análisis de contradicciones, ejemplos y contraejemplos. Esta clase, que desde lo metódico podría entenderse como el desarrollo de situaciones contradictorias, sostuvo un fuerte dinamismo en la narrativa y favoreció la comprensión del tema tratado.¹⁶

- **La pregunta.** Abandonar el recurso de la pregunta burocratizada, del docente que no arriesga porque (se) pregunta lo que ya sabe, para instalar cuestionamientos que den cuenta del riesgo que asume al enfrentarse a sus propias incertidumbres, a nuevas preguntas. Al analizar las prácticas de la enseñanza, uno de los problemas que distinguimos con más frecuencia es el del carácter no auténtico del discurso pedagógico. La pregunta socrática tenía como propósito enseñar a pensar; la pregunta freireana favorece los procesos de emancipación del hombre.

La pregunta que esperamos del docente refiere, pues, a la epistemología social de la disciplina, permite reconstruir conceptos, genera contradicciones tratando de recuperar las concepciones erróneas sobre un concepto para reconstruirlas, etcétera.

- **Las explicaciones.** El tipo de explicaciones que genera un docente también puede diferenciarse en el análisis didáctico: Litwin plantea por lo menos tres tipos de explicaciones: las basadas en los campos disciplinarios, las autoexplicaciones y las explicaciones para la clase que pueden entrelazarse y pensarse desde sus contradicciones y la posibilidad de analizar las creencias que las subyacen.

Una clase comprometida con procesos que encierran la visualización de las contradicciones no puede ser entendida como una conferencia, aun cuando no haya participación de los alumnos. El docente debe exponer las tensiones en la elaboración de su propio conocimiento, más allá de las certezas que sostiene para elaborarlas. Un docente que hace explícitas las contradicciones de un abordaje conceptual múltiple transita el camino de la implicación, en tanto desmonta el saber puesto en él y hace el espacio para abrir la tríada docente-alumno-saber. Pone en movimiento lo que estaba quieto. Acaso la quietud del salón de la clase magistral.

16. Edith Litwin, *Las configuraciones didácticas. Una nueva agenda para la enseñanza superior* (Buenos Aires: Paidós Educador, 1997).

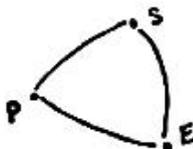


FIGURA 4. CHEVALLARD, 1991.
PEQUEÑO ESQUEMA TEÓRICO.

• **El error.** Pensar estrategias para incorporar el error como parte de la construcción de conocimiento, en lugar de condenarlo y descartarlo. Tratar de aprender de ello podría ser un camino para el ejercicio de construcción-deconstrucción de conceptos. *Para que se produzcan los procesos de negociación de significados el docente tendrá que reconocer por qué el alumno plantea lo que plantea, cuál es el origen de su afirmación, hacia dónde se dirige su pensamiento; esto es un proceso de aprender.* Si no se produce este proceso de aprendizaje por parte del docente, no se puede generar una negociación con sentido pedagógico. En este punto la pregunta toma otro rumbo. La pregunta del docente –se verbalice o no en el aula– se dirige a la singularidad de un estudiante.

• **Les faux-amis.** Enseñar es aprender. *Aprender antes, aprender después y aprender con el otro*, dice Litwin. De entre las definiciones y traducciones que encontré en el estudio que aún inicio sobre la enseñanza, me inquieta esta especie de enroque lingüístico. En Francia hablan de «falsos amigos» cuando dos palabras son aparentemente diferentes pero pueden llegar a significar lo mismo. O a la inversa. Aprender y enseñar no escapan a esta clasificación. Mientras que *enseigner* se traduce al castellano como «enseñar», *apprendre* se traduce como «aprender» pero también como «enseñar». Según el diccionario Espasa Grand,¹⁷ *apprendre* es «enseñar, cuando de educar se trata». Esta traducción por momentos violenta, más que cuestionar lo que estamos enseñando como docentes, instala la pregunta sobre qué estamos aprendiendo. ¿Qué hemos aprendido?

17. Diccionario Espasa Grand: *español-francés français-espagnol* (Espasa-Calpe, 2000): «*apprendre* [ap̄rãdr] vtr Elle apprend l'histoire de l'art aux enfants. 1 (adquirir un conocimiento) aprender; a. *par cœur* aprender de memoria. [...] 3 (educar) enseñar; a. *à compter à un élève* enseñar a contar a un alumno; a. *à vivre* dar una lección; *cela vous apprendra à 'esto le servira de lección para'.*».

• **El meta-análisis.** Las prácticas de enseñanza, al decir de Litwin, son una totalidad que permite distinguir y reconocer el campo en que se inscriben, tanto en sus consideraciones epistemológicas como en su interpretación sociohistórica. Presuponen una identificación ideológica que hace que los docentes estructuren ese campo de una manera particular y realicen un recorte disciplinario personal.

Es desde el ejercicio de reflexión y el cuestionamiento sobre las implicancias de las prácticas docentes, el *meta-análisis de la clase*, que parece posible recrear, redimensionar e imaginar escenarios en los que acontezcan posibles encuentros.

Lo didáctico

¿Acontece?

«La pulsión de muerte, la tenemos aquí. La tenemos cuando se produce algo entre ustedes y lo que yo digo».

Jacques Lacan

En el seminario XVII, Lacan menciona ese algo entre ustedes y lo que yo digo frente a su audiencia.

¿Qué es ese algo? ¿Acaso es el que hace posible que el alumno se apropie traduzca traicione¹⁸ ese saber que se pretende que aprenda? ¿Cómo reconocer la existencia de esa instancia probablemente inconsciente, difícilmente inasible? ¿Qué la convoca? ¿Qué la habilita?

Los resultados de las pruebas, la desmotivación frente al estudio que manifiestan nuestros estudiantes en las bajas notas y en la falta de participación constatan un desencuentro frente a la expectativa docente, que, a su vez, se resiente con estos hechos.

En su trabajo *(Des)encuentros...* Bustillo propone «escuchar el fracaso» pedagógico y arriesga un posible nexo entre este y el lugar en relación con el saber desde el que se posiciona el docente:

¿Esas dificultades y efectos podrían estar reflejando un problema en cuanto al modo en que los «enseñantes» nos estamos ubicando en relación con el saber? ¿El lugar desde el que estamos ofreciendo los «objetos de conocimiento» podría no estar convocando en los estudiantes una apertura de su «deseo de saber»?¹⁹

Si la implicación es un fenómeno que se padece,²⁰ ¿cuánto lugar estamos dispuestos a hacerle a la implicación docente para repensar la cuestión sobre el problema de la transmisión del saber del profesor y sobre el potencial de la apropiación que el alumno puede alcanzar con aquel saber enseñado?

Los citados trabajos de Behares, como los aportes teóricos de Lacan, indican a la falta en el deseo de saber del enseñante, un rol central para convocar en los estudiantes el desenvolvimiento de su propio deseo de saber.²¹

[...] se trata de la dimensión transferencial del deseo de saber que instituye la enseñanza, debe haberla, no es posible que no la

18. Jacques Ardoino, *La implicación. Noción y concepto*, trad. Patricia Ducoing (Conferencia dictada en Centro de Estudios de la Universidad. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 4 de noviembre de 1997). Disponible en: <http://fr.scribd.com/doc/152529599/Ardoino-Implicacion>.

haya, porque algo no se sabe, ya que si todo se supiera, no sería necesaria ni posible.²²

O, de nuevo:

la enseñanza, sea en el deseo del que va a ponerse bajo sus efectos, sea en el del que se coloca en el lugar de ese supuesto saber, no es convocada por un saber que allí ha de manifestarse espléndido, sino por una falta de algún saber que se supone podrá hacerse presente. Convocatoria por la falta, desde un vacío, desde el terror, convocatoria de un saber que no se sabe, y que tal vez se sabe que no se sabe o, ¡oh, maravilla!, no se sabe que se sabe.²³



FIGURA 5. DESEO (*WHIPLASH*, DAMIEN CHAZELLE, 2014).

19. Bustillo, *(Des)*
encuentros entre el deseo
del docente y el deseo del
estudiante frente al saber.

20. Ardoino, *La implicación*.
Noción y concepto.

21. Bustillo, *(Des)*
encuentros entre el deseo
del docente y el deseo del
estudiante frente al saber.

22. Behares, *Saber*
y terror de la enseñanza.

23. Behares, *Saber*
y terror de la enseñanza.

Lo imposible sucede

Una lectura de *Whiplash* podría ser la del docente que encarna el profesor y el saber superpuestos. Él es el tiempo, la ausencia de falta encarnada. La antítesis de enseñar desde lo que no se sabe.

A pesar de ello —de la falta de falta de su enseñante— sobre el final de la película el alumno despliega su deseo de saber y el profesor se ve obligado a callar. En ese momento acontece la enseñanza como imposible en términos de Lacan. O eso me pregunté y recordé a Slavoj Žižek:

—Por último, ¿cuál consideras que es la cuestión teórica más urgente de nuestros tiempos?²⁴

SZ: —Lo imposible sucede: no lo imposible en el sentido de milagros religiosos, sino en el sentido de algo que no consideramos posible dentro de nuestras coordenadas. [...] Un acto es más que una intervención en el dominio de lo posible; un acto cambia las mismas coordenadas de lo que es posible y así, retroactivamente, crea sus propias condiciones de posibilidad. [...] La única opción realista es hacer lo que parece imposible dentro de este sistema. Así es como lo imposible se vuelve posible.

Aix-en-Provence, Agosto de 2014.

Laguna del Sauce, Mayo de 2015.

24. Slavoj Žižek, *Pedir lo imposible*, trad. José María Amoroto Salido (Buenos Aires: Akal/Pensamiento crítico. Edición de Young-June Park, 2014), 147.

EL VÉRTICE DEL *BOULEVARD*

El Monumento a Luis Batlle Berres y su entorno

MIRIAM HOJMAN

La Ciudad Novísima y el bulevar de circunvalación: una introducción necesaria¹

En el entorno del último cuarto del siglo XIX, el esquema de una Montevideo constituida por la antigua ciudad colonial y por la ciudad nueva había sido sustituido por una compleja y desorganizada estructura urbana que las incluía pero desbordaba los límites proyectados. El contexto político y económico basado en principios liberales –un mercado regido por la ley de la oferta y la demanda– favoreció la generación de una extensión urbana por yuxtaposición de fraccionamientos, que concluyó en una ciudad con un crecimiento caótico y desordenado.

En respuesta a este desarrollo desorganizado se tomaron medidas como el establecimiento de una serie de disposiciones legales para mejorar la higiene y la localización industrial y otras leyes destinadas a la fijación de límites urbanos. En relación con estos últimos, surgió como proyecto en el gobierno del general Venancio Flores, aunque se decretó en la administración del coronel Lorenzo Latorre, una década después, la creación de un bulevar de circunvalación de la ciudad de Montevideo, de 50 metros de ancho, que partiría desde Punta Carretas, en dirección norte, hasta el camino Larrañaga y doblaría hacia el oeste, para terminar en la playa Capurro.

El decreto del 31 de agosto de 1878 tenía como objetivo delimitar un territorio –denominado Ciudad Novísima– que se consolidaría a partir de los límites de la Ciudad Nueva (aproximadamente la actual calle Javier Barrios Amorín) hasta el proyectado *boulevard*.

1. Sobre el tema ver: Laura Alemán, *Hilos rotos. Ideas de ciudad en el Uruguay del siglo veinte* (Montevideo: Hum, 2012); Carlos Altezo y Hugo Baracchini, *Historia urbanística y edilicia de la ciudad de Montevideo* (Montevideo: 1971); Liliana Carmona y María Julia Gómez, *Montevideo. Proceso planificador y crecimientos* (Montevideo: UCPC, FARQ-SAU, 1999); Andrés Mazzini, «XII-Bulevar Artigas», en *Guía arquitectónica y urbanística de Montevideo*, eds. Intendencia de Montevideo, Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transporte, Agencia Española de Cooperación Internacional (Montevideo: Intendencia de Montevideo, 2008).

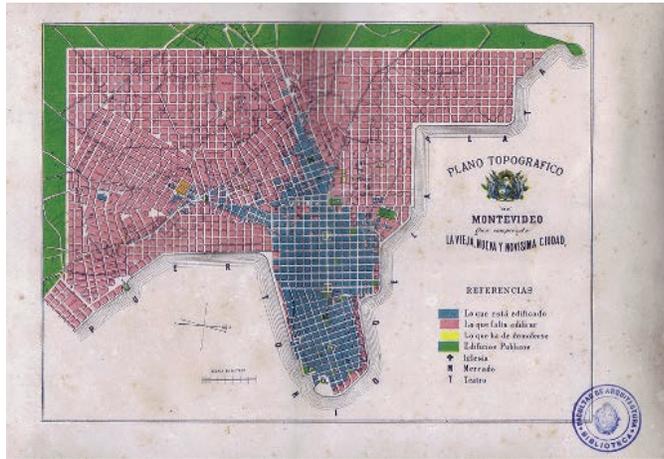


FIGURA 1. PLANO TOPOGRÁFICO DE MONTEVIDEO (1875).

Este singular bulevar de circunvalación que recorrería en ángulo de 90 grados el contorno de la Ciudad Novísima fue denominado en 1886, a pedido de la Municipalidad de Montevideo, «Bulevar Artigas» y constituyó una de las obras urbanísticas más importantes de su tiempo. Demoró décadas en comenzar a construirse (en 1908 y con un ancho de cuarenta metros)² y debido a problemas de financiación, demoras en las expropiaciones y algunas etapas de inactividad tardó varias más en completarse, aproximadamente siete décadas después de legislado y proyectado.

Si bien la propuesta de la creación del bulevar de circunvalación como manera de contener la expansión indiscriminada de la ciudad denota un modelo ordenador y abstracto, su posterior ornamentación, jardinería y arbolado, la edificación que identifica alguno de sus tramos y los posteriores edificios públicos y plazas que encontramos en su trayecto resuenan a los *grands boulevards* parisinos diseñados por el barón Georges-Eugène Haussmann, cuyo proyecto para París durante el régimen de Napoleón III se transformó en modélico para las ciudades occidentales. Es así que, en el marco de la denominada «política de parques, plazas y jardines», se encarga al francés Carlos Thays, arquitecto paisajista, discípulo de Édouard André y de Jean-Charles Adolphe Alphand (quien fuera colaborador de Haussmann), el diseño ornamental del equipamiento y el enjardinado del Bulevar Artigas que fue concretado por su compatriota Carlos Racine.

2. El ancho del bulevar se construyó de 40 metros, con dos retiros laterales de cuatro metros cada uno. El decreto del 31 de agosto de 1878 preveía un ancho de 50 metros.



FIGURA 2. AVENIDA BULEVAR GENERAL ARTIGAS. BARRIOS PARQUE RODÓ Y POCITOS (C. 1916).

Hoy el bulevar es una de las vías de conexión más importantes de la ciudad; se entronca a los accesos de Montevideo vinculándose a distintas rutas del país, está en continua transformación, ha variado su equipamiento, así como los edificios que lo enmarcan, los espacios públicos y plazas que se generaron en su recorrido y la relación acera-calzada en algunos tramos.³

También es una de las vías con mayor valor edilicio y paisajístico; principalmente en el tramo de su recorrido desde la rambla de Punta Carretas hasta Luis Alberto de Herrera se encuentran algunos de los principales parques, plazas y monumentos de la ciudad. Al Parque de las Instrucciones del año XIII «Club de Golf» (1934),⁴ la plaza y monumento a José Pedro Varela (1918),⁵ el Parque José Batlle y Ordóñez (1881-1911),⁶ el Parque de las Esculturas (1996), esculturas de alto valor artístico como la réplica del monumento a Bartolomé Colleoni (1958),⁷ el Obelisco a los Constituyentes (1938)⁸ y el Monumento a Luis Batlle Berres, situado en la inflexión del bulevar (1967), se suman edificios de valor patrimonial como la Facultad de Arquitectura (1946),⁹ la casa Souto (1928),¹⁰ la casa Barreira (1941),¹¹ el Palacio Pietracaprina (1913),¹² el Hospital Pereira Rossell (c. 1936),¹³ el Hospital Italiano Umberto I (1890)¹⁴ y el edificio Libertad (1985),¹⁵ entre otros. También se observan tramos de interesante arquitectura residencial, perteneciente a distintas afiliaciones arquitectónicas.

3. El último ensanche de calzada comenzó en enero de 2014 y abarca el trayecto comprendido entre las calles Martín Fierro y Luis Alberto de Herrera.

4. En 1911, a partir de un decreto, los terrenos se convirtieron en parque municipal. En 1922 se otorgó la concesión de los terrenos al Club de Golf del Uruguay y en 1934 se inauguró el campo de golf diseñado por el inglés Allister Mackenzie.

5. Se encuentra en Bulevar Artigas entre Avenida Brasil y Canelones. El autor del monumento es Miguel Blay.

6. En 1891 el paisajista Édouard André se encargó de la concepción del parque. En 1907 se creó el espacio público por donación y adquisición de terrenos por la Junta Económica Administrativa de Montevideo, y en 1911 el paisajista Carlos Thays realizó el proyecto y las plantaciones.

7. El original fue realizado en el siglo XV por el escultor Andrea Di Cioni «Verocchio». La réplica inicialmente se ubicó en el costado Este de la explanada del Palacio Municipal y en 1972 fue trasladada al cantero central de Bulevar Artigas y Bulevar España, frente a la Facultad de Arquitectura.

8. Se encuentra en el cruce de Bulevar Artigas y las avenidas 18 de Julio y Dr. Luis Morquio. Su autor es el escultor José Luis Zorrilla de San Martín.

9. Se encuentra en Bulevar Artigas 1031 y Bulevar España. Proyecto de los arquitectos Román Fresnedo Siri y Mario Muccinelli, ganador de un concurso en 1938, se inauguró en 1946.

10. En Bulevar Artigas 541 esq. García de Zúñiga. Proyecto de los arquitectos Carlos Gómez Gavazzo y Carlos Molins.

11. En Bulevar Artigas 1257 esq. Guaná. Proyecto del arquitecto Román Fresnedo Siri.

12. En Bulevar Artigas 1410 esq. Av. General Rivera. Proyecto del arquitecto Camilo Gardelle.

13. Los consultorios externos del Hospital Pereira Rossell se encuentran en Bulevar Artigas 1550 esq. Lord Ponsonby. Proyecto de los arquitectos Carlos Surraco y Óscar Brugnini.

14. En Bulevar Artigas entre Avenida Italia y Jorge Canning. Proyecto del ingeniero Luigi Andreoni.

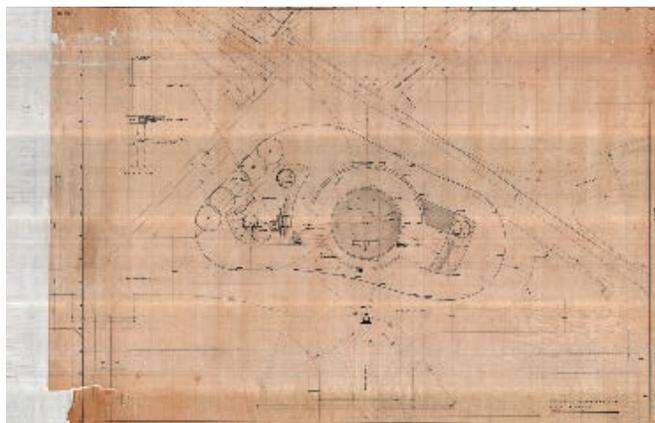


FIGURA 3. MONUMENTO A LUIS BATLLE BERRES. R. FRESNEO SIRI. PLANTA GENERAL (1966).

Por otra parte, el diseño de la jardinería del cantero central, proyectado por Racine, contribuye a otorgarle una identidad y un valor paisajístico destacado.

Indudablemente, el diseño del bulevar en ángulo recto es un hecho singular, y, aunque su concreción fue el resultado del esquematismo característico del urbanismo de la época, resulta inconcebible, desde una perspectiva actual, que su punto de inflexión no haya recibido un tratamiento especial desde el proyecto ni durante su largo proceso de construcción. No fue hasta mediados de los años sesenta que la Dirección Nacional de Vialidad comenzó a trazar el espacio libre, el *round point* que se conforma en el cruce, en el que posteriormente el arquitecto Román Fresnedo Siri implantó su proyecto para el Monumento a Luis Batlle Berres.¹⁶

Monumento a Luis Batlle Berres Hito urbano: entre la arquitectura y el arte

El Monumento a Luis Batlle Berres¹⁷ se inauguró el 15 de julio de 1967, exactamente tres años después de su fallecimiento, y fue proyectado por el arquitecto Román Fresnedo Siri.¹⁸ Se encuentra en un punto significativo de Bulevar Artigas, en su vértice, en el espacio que se genera cuando gira 90 grados. El monumento y su espacio de emplazamiento conforman la articulación de los dos

tramos del bulevar y de las otras vías que llegan hasta allí. Debido a sus características formales y a su escala, constituye un mojón en la ciudad y un remate que ofrece distintas y amplias visuales. Se trata de una obra que marcó una inflexión en la tradición monumental vigente hasta entonces.

En primer lugar, el carácter abstracto del monumento lo distinguía de la mayoría de las esculturas en el espacio público montevideano, que se caracterizaban por conservar formas y lenguajes academicistas y figurativos. Entre 1950 y 1960, las esculturas e intervenciones artísticas que se realizaban en Montevideo reflejaban la oposición entre *abstracción* y *figuración*, en simultáneo a lo que ocurría en salones y exposiciones, aunque con menos fuerza. En el espacio público paulatinamente comenzaron a aparecer obras vinculadas con las nuevas tendencias, que ya habían empezado a manifestarse con brío en el ámbito de las artes plásticas desde los años cuarenta. Por ejemplo, el informalismo en los murales de Leopoldo Nóvoa en el Estadio Luis Tróccoli, en el Cerro (1962-1964), y la abstracción y el organicismo en el Monumento a los Caídos de la Armada, en la Plaza Virgilio, obra del escultor Eduardo Díaz Yepes (1960). También, el arte constructivo y el cinético en varias de las esculturas de la Bienal Internacional de Escultura al Aire Libre en el Parque Roosevelt (1969), la abstracción de las esculturas en chatarra de Germán Cabrera, varias integradas a la arquitectura, como la del edificio El Positano (1962) o el constructivismo del mural de Edwin Studer en el Urnario Municipal del Cementerio del Norte (1959),¹⁹ entre otras obras y murales abstractos incorporados a edificios públicos y privados. Pero al mismo tiempo continuaron implantándose en la ciudad esculturas de carácter academicista y figurativo: el Monumento a Rivera, del artista argentino José Fioravanti y el arquitecto Carlos de la Cárcova, en Tres Cruces (1974); el Monumento a Luis Alberto de Herrera en la calle General Flores (1970) y el Monumento al general José de San Martín en la plaza delimitada por Av. Agraciada, Asencio y Uruguayana (1963), ambos de Edmundo Prati; y el *Entrevero*, de José Belloni, en la Plaza Fabini (1967), aunque en este último se observan insinuaciones modernas en su homenaje a los hombres comunes y anónimos que lucharon en las guerras civiles de la patria y en la introducción de una idea diferente de movimiento.

15. En Av. Luis Alberto de Herrera 3350 esq. Bulevar Artigas. Proyecto de los arquitectos Uruguay Herrán, Francisco Villegas Berro, Américo Medici, Álvaro Puentes y Enrique Trucco.

16. La planimetría del «Proyecto de Remodelamiento de Bulevar Artigas y Av. Larrañaga» data de 1965. El arquitecto Fresnedo Siri se basa en ese plano para la implantación del proyecto en su versión definitiva. El plano se encuentra en el Archivo del IHA.

17. Luis Batlle Berres (1897-1964) fue presidente de la República en el período 1947-1951 y presidente del Consejo Nacional de Gobierno (régimen colegiado) en el período comprendido entre marzo de 1955 y marzo de 1956.

18. Román Fresnedo Siri (1903-1975) fue un arquitecto uruguayo de destacada trayectoria. El edificio de la Facultad de Arquitectura, el Palacio de la Luz, el Sanatorio Americano, y la Organización Panamericana de la Salud en Washington son algunos de sus proyectos más conocidos.

19. Además de los artistas ya mencionados, Germán Cabrera, Eduardo Díaz Yepes, Leopoldo Nóvoa, Edwin Studer, también María Freire, Pedro César Costa, Octavio Podestá, Mabel Rabellino y Nerses Ounian comenzaban a incursionar en el campo de la escultura abstracta.



FIGURA 4. MONUMENTO A LUIS BATLLE BERRES RECIÉN INAUGURADO (1967).

Por otra parte, el Monumento a Batlle Berres transgrede estilos y lenguajes habitualmente aceptados para las obras representativas en homenaje a figuras públicas. José Pedro Argul expresaba en 1966, un año antes de la inauguración del monumento:

[...] En los días que escribimos este estudio de la historia de la escultura uruguaya, mientras se llama a los artistas que ensayan un arte viviente, incluso el que totalmente rompe con la tradición figurativa para integrar los envíos a las justas internacionales de arte y representar honrosamente al país, señalando el grado avanzado de su cultura, los encargos directos a los escultores –especialmente monumentos– se dirigen y los concursos se integran, con un arte

de figuración en decadencia que sólo los mediocres pueden ejecutar, es decir, los cumplidores de encargos que satisfacen los gustos patrocinadores y no se inquietan por lo que es verdadera creación [...]»²⁰

Sin embargo, el Monumento a Batlle Berres, que fue un encargo directo a Fresnedo Siri, escapa a esta visión. El arquitecto era amigo de la familia Batlle y compartía con el político el gusto por la música y por la navegación: ambos eran socios del Rowing Club y solían frecuentarse en el trato familiar. Además del reconocimiento de la calidad profesional de Fresnedo Siri, seguramente el vínculo personal haya reforzado la confianza en el arquitecto —quien ya había proyectado la tumba de Batlle Berres en el Cementerio Central— y la aceptación sin reparos de un proyecto muy arriesgado para la época desde el punto de vista artístico, estructural²¹ y de implantación urbana.

Conceptualmente, el monumento se encuentra en la frontera entre la arquitectura y el arte. Se inscribe en lo que Leopoldo Artucio describía en su texto de 1971 acerca de la consideración de las obras artísticas en el espacio público como parte indisoluble de la arquitectura y de la ciudad:

Se han esfumado las fronteras entre las artes [...] La escultura por cuyo interior se puede andar (arte «*Walking*») llega a ser arquitectura cuando se transforma en habitable como en la estructura espacial para verano que construyera Bloc en Almería.²² Blanca y compleja en sus formas interiores y exteriores, significa la movilidad del hombre mismo y la anulación de límites entre escultura y arquitectura, tan diferenciadas en las estéticas tradicionales.²³

Varios arquitectos uruguayos, a partir de la década del 30, se habían interesado en el vínculo con las artes plásticas, ya sea por la influencia de la figura de Joaquín Torres García, que regresó a Uruguay en 1934, o por la intención de estar a tono con el debate en torno a la «síntesis de las artes» que se desarrollaba a nivel internacional. Fresnedo Siri ya había integrado las artes plásticas en varias de sus obras. En el edificio de la Facultad de Arquitectura (proyectado junto con el arquitecto Mario Muccinelli en 1938) creó espacios dedicados especialmente a ser soporte de distintas manifestaciones artísticas; en el Palacio de la Luz (1946) proyectó

20. José Pedro Argul, *Las artes plásticas del Uruguay. Desde la época indígena al momento contemporáneo* (Montevideo: Barreiro y Ramos, 1966), 251.

21. Su hijo Jorge Batlle recuerda conversaciones con Fresnedo Siri en las que se mencionaba «la dificultad para realizar esas formas que asemejaban los brazos en alto de Luis Batlle». Conversación telefónica con Jorge Batlle, 7 de mayo de 2015.

22. Se trata de la casa que el arquitecto belga André Bloc construyó en Almería en 1964 para utilizarla como su lugar de residencia.

23. Leopoldo C. Artucio, *Montevideo y la arquitectura moderna* (Montevideo: Nuestra Tierra, 1971), 41.

espacios específicos para la ubicación de obras de arte, la mayoría definidas mediante un llamado a concurso público; y en el Sanatorio Americano (1946-1948) realizó un gran mural en una pared curva de ladrillo visto, a la entrada del edificio. Sin embargo, en el Monumento a Luis Batlle Berres dio un paso más en esa relación. Si bien en las otras obras mencionadas se revela una postura de «integración de las artes» en la que las «artes menores» se subordinaban al «arte mayor», la arquitectura, en el monumento logra una perfecta «síntesis de las artes»²⁴ en una obra que caracteriza un sector de la ciudad y se convierte en un ejemplo de disolución de límites entre arte, arquitectura y paisaje.

24. Sobre la distinción entre «síntesis de las artes» e «integración de las artes» ver: Francisco Liernur, *Trazas de futuro. Episodios de cultura arquitectónica de la modernidad de América Latina* (Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2008).

Liernur lo explica en el capítulo «Abstracción, arquitectura y los debates acerca de la síntesis de las artes en el Río de la Plata (1936-1956)» al tratar la obra de Mario Payssé Reyes, pero puede trasladarse al caso de Fresnedo Siri.

25. Laura Alemán, «Monumento a Luis Batlle Berres», *Dossier*, n° 11 (noviembre-diciembre 2008): 109.

26. Sobre las «constantes formales» en la obra de Fresnedo Siri, ver: Juan Artcardi, «Propuestas urbanas de Román Fresnedo Siri». Tesina para el Programa de Doctorado Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid y Facultad de Arquitectura, Universidad de la República: 2004 (inédito). En el Archivo del IHA.

Formalmente el Monumento a Batlle Berres es una parábola de hormigón armado que se apoya en forma descentrada en una fuente circular de 30 metros de diámetro interior. Alrededor, dos muretes bajos en forma de semicírculos concéntricos y una placa con una frase del ex presidente completan el conjunto.

La parábola, de treinta y tres metros de alto en hormigón armado revestido en fulget, se eleva vertical, rotunda, enfática. En su base yace, horizontal, otra parábola: la que dibujan en el estanque circular los surtidores de agua. Una es sólida, real, evidente; la otra es líquida, virtual, ilusoria. Así dialogan, en falsa homotecia, como si una fuera la proyección abatida de la otra.²⁵

El arco parabólico es una forma que ya había sido ensayada por Fresnedo Siri en proyectos anteriores —aunque no construidos—, como la estructura del puente ferroviario de la ciudad industrial del Rincón del Bonete (1938) y la primera propuesta de la tribuna de socios del concurso del Hipódromo Centauro de Porto Alegre (1951). En ambos casos la parábola se proponía con una disposición invertida con respecto a la que se usó en el Monumento a Luis Batlle Berres. También aparece la parábola en la estructura de las sillas presentada al concurso Organic Design in Home Furnishings (Museum of Modern Art, Nueva York, 1940), en la planta en varios anfiteatros y en el mausoleo de la familia Martirena. En su polifacética actividad, Fresnedo Siri también diseñó barcos en los que la forma parabólica se encuentra en la base de las costillas de los cascos navales. En el mural del Sanatorio Americano también se observa la recurrencia a dicha forma.²⁶



FIGURA 5. URBANIZACIÓN RINCÓN DEL BONETE. R. FRESNEO SIRI. CROQUIS (1938).

Una gran invisibilidad

Resulta sorprendente que la inauguración de un monumento de semejante escala, proyectado por tan destacado arquitecto y localizado en un lugar clave de la ciudad no haya tenido relevancia en el ámbito artístico ni en el arquitectónico; por el contrario, más bien se lo trató como un hecho político. Por ejemplo, en la sección de arte del semanario *Marcha* no se le dedicó una crítica ni una mención y solamente aparece en la sección «Agenda», el día de su inauguración, la siguiente reseña:

«Dos brazos levantados hacia el infinito», fue lo que el arquitecto y escultor R. Fresnedo Siri concibió como idea para el monumento en memoria de Luis Batlle Berres, inaugurado hoy, al cumplirse tres años de su fallecimiento, en Br. Artigas y Larrañaga. Los brazos son de granito y miden 33 metros de altura. En la inauguración hablaron Carlos Fischer, por la lista 15, el presidente de la Junta Departamental de Montevideo, edil Luis Machado, y el intendente Glauco Segovia. Otros actos recordatorios se celebraron en el mismo día en el Cementerio Central, el parlamento y diversos baluartes partidarios.²⁷

27. *Marcha*, 22 de julio de 1967.

Tampoco se han encontrado referencias al monumento en publicaciones sobre arquitectura de la época, por lo que no es posible apreciar su valoración en el ámbito de la crítica arquitectónica o la academia en aquel entonces, más allá de que las obras anteriores del autor eran reconocidas y valoradas.

Además, la gran huelga de la prensa que se inició a principios de julio de 1967 y que se extendió por 114 días también fue un obstáculo para la difusión del evento, por lo que no hay notas, crónicas, fotografías ni críticas en los medios de prensa, excepto la breve reseña transcrita del semanario *Marcha*, cuyos trabajadores no estaban adheridos a la huelga. Es así que tampoco se puede tener una impresión certera sobre el impacto que causó la obra en ese entonces a nivel nacional.

Una vez finalizada la huelga, el diario *Acción*, fundado por Luis Batlle Berres en 1948 y dirigido, después de su fallecimiento, por su hijo Jorge Batlle, solamente publicó una fotografía del monumento con una muy breve nota al pie:

Inaugurado durante el silencio de la prensa, el Monumento con que la Ciudad de Montevideo honra a la memoria de Luis Batlle, se ha integrado ya desde Bulevar y Larrañaga a la fisonomía urbana, a la que presta la dinámica espacial de su parábola, en un símbolo audazmente pensado por Fresnedo Siri, de la mentalidad y acción avizora de futuro que caracterizó al gobernante y líder desaparecido.²⁸

Dimensión significativa

Su abstracción ha dado lugar a varias interpretaciones, a diversas lecturas sobre su significado, aunque el autor no dejó lugar a dudas sobre su intención:

28. «Monumento a Luis Batlle», *Acción*, Montevideo, 26 de octubre de 1967.

29. Texto de Román Fresnedo Siri que se incluye en los planos del proyecto. IHA, donación de la familia Fresnedo.

El monumento expresa la aspiración de Batlle hacia un mejoramiento de las condiciones espirituales y materiales del pueblo uruguayo. Plasma esa aspiración de una manera permanente en una figura simbólica que abre sus brazos al infinito para recordar que esta aspiración es una meta en evolución y constante superación.²⁹

Es interesante lo que expresa María del Carmen Magaz en relación con la variación de la dimensión significativa de los monumentos conmemorativos:

En cuanto a la función y el mensaje que tienen los monumentos conmemorativos para transmitirnos, se generan variadas interpretaciones. Por supuesto el mensaje para la posteridad se asocia a los ideales y mentalidades de quienes los erigieron. Pero, nos preguntamos, cómo sobreviven y mantienen un diálogo con el habitante contemporáneo: ¿Queremos que sus ideales sigan siendo los nuestros? ¿Reafirmamos esos valores en el presente?...³⁰

En la actualidad nos preguntamos si aquella intención de homenaje que impulsó la erección del monumento a Batlle Berres sigue teniendo andamiaje. Debido a la incompreensión de su forma –¿dónde estaba Luis Batlle en la escultura?– y dada la necesidad de descubrirle un sentido, popularmente se lo comenzó a llamar «los cuernos de Batlle», apelativo que quizá al principio respondía a una intención burlona o despectiva, seguramente impulsada por sus adversarios políticos, pero que luego se instaló como algo natural.³¹ Hoy en día, ¿la mayoría sabe a qué Batlle rinde homenaje? Quizá se piense en «otros Batlle», más conocidos por las nuevas generaciones. Es probable que en la actualidad haya perdido su valor simbólico original.

Espacio público/poder político y económico: reflexión final ineludible

El espacio que se conforma a partir de la construcción del Monumento a Luis Batlle Berres es un lugar clave no solamente por su emplazamiento, en la desviación del bulevar, sino por el contexto que lo rodea. Años después de su inauguración, en 1985 se inauguró el Edificio Libertad³² en la esquina de José Pedro Varela y Luis Alberto de Herrera, sede del Poder Ejecutivo hasta 2009, obra de los arquitectos Herrán, Villegas Berro, Medici, Puente y Trucco, y, poco más de una década después, el Parque de Esculturas, en 1996.

El Parque de Esculturas se creó por iniciativa de la Presidencia de la República, durante el segundo gobierno de Julio María Sanguinetti, y fue proyectado por los arquitectos Enrique Benech

30. María del Carmen Magaz, *Escultura y poder en el espacio público* (Buenos Aires: Acervo Editorial Argentina, 2007), 10.

31. Por ejemplo, el cantante uruguayo Martín Buscaglia menciona a los cuernos de Batlle en su canción «Oda a mi bicicleta».

32. El proyecto del edificio fue realizado en la década del setenta y estaba destinado a ser la sede del Ministerio de Defensa Nacional. Cuando se reinstauró la democracia, en 1985, año que culminaron las obras, el entonces presidente de la República Julio María Sanguinetti destinó el edificio a la sede del Poder Ejecutivo y Presidencia de la República, con el nombre de «Libertad».

33. En 1989 se habían implantado en el lugar la obra de Salustiano Pintos y la de Manuel Pailós. En 1996 se les encarga especialmente esculturas para este proyecto a los artistas Pablo Atchugarry, Gonzalo Fonseca, Mario Lorieto, Francisco Matto, Octavio Podestá, Guillermo Riva-Zucchelli, Enrique Silveira y Jorge Abbondanza. Se implanta la de Germán Cabrera, realizada en 1948. En 1998 se instala una escultura de Ricardo Pascale; en el 2000, obras de María Freire y Nelson Ramos, y en 2002, una de Alfredo Halegua.

34. El carácter contemporáneo del proyecto lumínico *Evanescencias*, ideado por Benech y Danza, es irrefutable. Años después se utilizó el mismo efecto en *Tributo a la luz*, que se realiza cada año para recordar a las personas que murieron en los atentados del 11 de setiembre de 2001. (Agradezco al arquitecto Enrique Benech por la entrevista concedida y los datos aportados).

35. Se han publicado diversos artículos sobre el estado de deterioro del Parque de las Esculturas. El más reciente: «Parque de las Esculturas. El arte al descuido», *Espectador.com* (8 de mayo de 2015; citado el 18 de mayo de 2015), disponible en <http://www.espectador.com/sociedad/315143/parque-de-las-esculturas-el-arte-al-descuido>.



FIGURA 6. EL DEDO. NELSON RAMOS (1999).

y Marcelo Danza. Allí se reúnen las esculturas de catorce artistas plásticos uruguayos,³³ que conforman, junto con el monumento, un espacio urbano donde dialogan el arte, la naturaleza y la arquitectura. Es de destacar también el proyecto lumínico, que constaba de ciento cincuenta luminarias embutidas en el césped y un haz de luz azul de xenón que surgía del parque, atravesaba la parábola de hormigón y recorría el bulevar de norte a sur, vinculando el conjunto con el resto de la ciudad, en el marco de una resolución puramente contemporánea.³⁴

Desde el traslado del Poder Ejecutivo a su nuevo edificio, en la Plaza Independencia, el entorno del monumento, sobre todo las esculturas del parque, ha sufrido un proceso de deterioro, debido a que nadie se ha responsabilizado por su mantenimiento.³⁵ La situación ha comenzado a mejorar, ya que el cuidado del césped, el arbolado y las luminarias, así como la vigilancia de las inmediaciones y el cuidado del monumento a Luis Batlle Berres, están a cargo del Nuevocentro Shopping –inaugurado en octubre de 2013– a raíz de un convenio con la Intendencia de Montevideo. No obstante, el acuerdo no incluye el mantenimiento de las esculturas que han sido vandalizadas.

La reforma del Edificio Libertad, que albergará al nuevo Centro Hospitalario Libertad, y la construcción de un *shopping center*,



FIGURA 7. EURITMIA. OCTAVIO PODESTÁ (1996).

primer centro comercial alejado de la zona costera de la ciudad, seguramente generarán una nueva centralidad urbana, tal como ha pasado con las zonas en las que se encuentran los otros grandes centros comerciales de la ciudad, en Carrasco, Pocitos, Punta Carretas y Tres Cruces. Su propio nombre, «Nuevocentro», expresa esa intencionalidad.

Debido a la proximidad temporal del fenómeno, no se conoce aún la dimensión de su impacto, aunque ya puede apreciarse que se ha deteriorado la calidad territorial y paisajística, fundamentalmente por la escala y el diseño arquitectónico del centro comercial y de sus torres (en construcción). Sin embargo, no puede negarse que la zona se está transformando y adquiriendo un nuevo dinamismo. A propósito de este tipo de fenómenos, la argentina Beatriz Sarlo expresa:

El shopping es todo futuro: construye nuevos hábitos, se convierte en punto de referencia, acomoda la ciudad a su presencia, acostumbra a la gente a funcionar en el shopping. [...] la ciudadanía se constituye en el mercado y, en consecuencia, los shoppings pueden ser vistos como los monumentos del nuevo civismo: ágora, templo y mercado como en los foros de la vieja Italia romana...³⁶

36. Beatriz Sarlo, «Ciudad», en *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en Argentina* (Buenos Aires: Seix Barral, 2004), 16.

Así como el proyecto urbano mediante el que se creó Bulevar Artigas constituyó una acción política, el Monumento a Luis Batlle Berres también lo ha sido. No es de extrañar, ya que el arte público y el poder en los espacios simbólicos de la ciudad han sido una constante a lo largo de la historia. El poder de turno ha jugado un rol determinante en los elementos representativos y conmemorativos de los espacios públicos de la ciudad. En este caso también entra en juego el poder económico con la instalación del nuevo centro comercial.

La cuestión radica en qué pasará en este lugar que tiene memoria urbana. Ya se han generado alteraciones a consecuencia del impacto del centro comercial. Esto obligó a concretar obras viales en la zona. Además del importante impacto vial, posiblemente el barrio se transforme debido a otros tipos de impacto territorial: ambiental, económico y social. El incremento del tránsito vehicular está alejando aun más el espacio público del monumento de la escala barrial, pero también se está desdibujando su función como nodo urbano; el *shopping* está asumiendo ese rol. Nuevamente recurrimos a Sarlo:

La ciudad no existe para el shopping, que ha sido construido para reemplazar a la ciudad. Por eso el shopping olvida lo que lo rodea: no sólo cierra su recinto a las visitas de afuera, sino que irrumpe, como caído del cielo, en una manzana de la ciudad a la que ignora; o es depositado en medio de un baldío al lado de una autopista, donde no hay pasado urbano. Cuando el shopping ocupa un espacio marcado por la historia (reciclaje de mercados, docks, barracas portuarias, incluso reciclaje en segunda potencia: galerías comerciales que pasan a ser shoppings-galería) lo usa como decoración y no como arquitectura...³⁷

En este caso el poder económico está transformando esta parte de la ciudad, que está urdiéndose por las lógicas más elementales del mercado. Se espera que la administración pública pueda atenuar la banalización del espacio a la que están sometidos casi todos los lugares en los que poderosos inversores han instalado los grandes centros comerciales como este. Aunque el monumento haya perdido su valor simbólico original, no caben dudas acerca de su valor urbanístico. Con el paso del tiempo, se



FIGURA 8. VISTA ACTUAL DEL MONUMENTO A LUIS BATLLE BERRES Y DEL NUEVOCENTRO SHOPPING. (2015).

ha logrado que el colectivo de la población identifique a esta zona de la ciudad con el Monumento a Luis Batlle Berres. Será lamentable, aunque es muy probable que ocurra, que la gente comience a identificar este sector de la ciudad con el Nuevocentro Shopping y deje de referirse a él como la zona de «los cuernos de Batlle».

Fuente de las imágenes

1. *Recuerdo de Montevideo* (Montevideo: Galli y C^a editores, 1875).
2. Foto: Centro Fotográfico Municipal. Autor: Sd/IM.
3. Archivo IHA, donación Fresnedo. (Farq-Udelar).
4. Archivo IHA, donación Fresnedo. (Farq-Udelar).
5. Archivo IHA, donación Fresnedo. (Farq-Udelar).
- 6 y 7. Fotos: Federico Goldwasser.
8. Foto: Miriam Hojman.

DE LA INTUICIÓN

Eugen Steinhof en Montevideo

LAURA ALEMÁN

«Toda creación que arranca de las intuiciones del alma cósmica, conserva eternamente su valor y habiéndose cumplido así el ideal inalterable, perdura comprensible. Semejante categoría de belleza sólo puede compararse con la Verdad y la Virtud.»¹

En 1929 Eugen Steinhof llega al Río de la Plata.² Al año siguiente visita San Pablo y asiste al IV Congreso Panamericano de Arquitectos celebrado entonces en Río de Janeiro.³ De origen vienés y formación múltiple –es arquitecto, ingeniero estructural, pintor y escultor–, trae consigo el legado de Otto Wagner, Josef Hoffmann y Henri Matisse –sus maestros–, y una trama de relaciones que lo vincula a Le Corbusier, Walter Gropius, Eric Mendelsohn, Frank Lloyd Wright, Ludwig Mies van der Rohe y Henri van de Velde, entre otras figuras de su tiempo.⁴ En su tránsito por el sur difunde el eco de la Viena Roja y despliega su mirada sobre la arquitectura, las artes plásticas, la escenografía moderna y los retos de la enseñanza en esos dominios.

Steinhof viene a Montevideo por invitación de la Facultad de Arquitectura. Aquí toma contacto con el cuerpo académico y dicta una serie de conferencias muy aplaudidas. Un suceso que ha sido apenas rozado por la historiografía y cuyo espesor conceptual resulta aún algo esquivo.

Me propongo entonces reconstruir este evento histórico, explorar los postulados teóricos que involucra y evaluar su impacto en un medio que no es ajeno al influjo austro-germánico en esos días.⁵ Una apuesta orientada a apresar las claves de un episodio fugaz que no ha sido aún abordado en sus rincones oscuros.

1. Eugen Steinhof, «La forma en las artes plásticas», *Anales de la Facultad de Arquitectura*, n° 5 (diciembre 1942): 149.

2. Eugen Gustav Steinhof (Viena, 1880; Los Ángeles, 1952).

3. En San Pablo coincide con Le Corbusier en el ciclo de conferencias que organiza el Instituto de Ingeniería.

4. También a Arnold Schönberg, André Lurçat, Sigmund Freud, Maurice Ravel, Manuel de Falla y Albert Einstein, entre otros.

5. En 1931 llega a Montevideo Werner Hegemann. A esto se agrega el contacto que entablan Juan A. Scasso y Fritz Schumacher, Mauricio Cravotto y Karl Brunner, Rodolfo Amargós y Peter Behrens, así como la estadía de Antonio Pena y Severino Pose en el taller de Antón Hanak, escultor vinculado a la Secesión Vienesa.

Sur o no sur

Entre el calor y el frío

Eugen G. Steinhof es un personaje plural, un espíritu inquieto que reúne «gravidad nórdica y gracia latina».⁶ A su formación en arquitectura e ingeniería, consumada en la Technische Universität Wien (Universidad Tecnológica de Viena), se suman clases de escultura –Akademie der Bildenden Künste (Academia de Bellas Artes)– y estudios de filosofía, ciencias naturales y medicina en la Universität Wien (Universidad de Viena).⁷ Dotado de curiosidad y empuje, cambia a menudo de radicación geográfica y oscila entre Austria, Francia, Brasil y Estados Unidos. A los veintisiete años se instala en París para dedicarse de lleno a las artes plásticas, bajo la égida de Matisse y en el ámbito académico de la Sorbonne, y expone su producción en Zúrich, Berna, Ginebra, Lugano, Múnich y Praga. En 1923 vuelve a su ciudad natal y se integra a la Kungstgewerbeschule (Escuela Nacional de Artes Decorativas), donde pone a prueba su nuevo método educativo.

Sin embargo, su vínculo con Francia prosigue y se amplía. En 1925 asiste como delegado oficial a la Exposición de Artes Decorativas celebrada en París e integra el jurado actuante en el concurso asociado a la muestra. Al año siguiente organiza en Viena la Exposición de Arte Moderno Francés, promovida por la Association Française d'Expansion et d'Echanges Artistiques, y en 1928 la Société Universelle de Théâtre le encomienda la escenografía del *Cycle Mozart* en el teatro de Champs Elysées.⁸ Es nombrado Caballero de la Legión de Honor de Francia y asignado por el gobierno galo a propagar la cultura francesa en Austria. Entretanto, en 1926 integra el jurado internacional del Palacio de las Naciones en Ginebra.

Este primer ciclo europeo se cierra luego de su paso por el sur de América: en 1931 viaja a Estados Unidos invitado por el Carnegie Institute de Nueva York y se radica en California. Instalado allí dicta algunas conferencias y enseña arte y arquitectura en varias instituciones educativas,⁹ abocado a difundir su método de enseñanza: en 1933 el Beaux Arts Institute of Design de Nueva York crea un taller bajo su dirección y el Carnegie Institute le encomienda, con el apoyo del American Institute of Architects, el dictado de un curso de seis años en la Universidad de Oregon. Una experiencia que

6. Aldo Obino. En Roberto de Azevedo e Souza, «Steinhof, o arquiteto educador», *Jornal IAB-RS*, año II, n° 7 (mayo-junio 2001): 6-7. IHA. Carpeta n° 2330, f 28-33.

7. Eugen Steinhof, «Notas biográficas». IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Sección E-h. Carpeta 22.

8. Eugen Steinhof, carta a L. C. Agorio. París, s/f (c. junio 1929). Allí propone una fecha posible para su visita (5 de julio a 30 de setiembre) y anuncia que viajará con su esposa Ninon, licenciada en Letras por la Universidad de París. IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Sección E-h. Carpeta 22.

9. Yale University, Columbia University, Harvard University; universidades de Wisconsin, Oregon, Iowa, California; Massachusetts Institute of Technology, Rhode Island School of Design; museos de Nueva York, Cleveland, Pennsylvania, Worcester, Portland; American Institute of Architects en Boston, Santa Bárbara y Nueva York. «Actividades docentes del profesor Steinhof en los Estados Unidos de Norteamérica». IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Carpeta 50.

entonces valora como «oportunidad de demostrar prácticamente todas las fases de la educación moderna, en arquitectura y en las otras artes», según escribe a Leopoldo Carlos Agorio.¹⁰ En esos años logra una buena posición y trabaja sin obstáculos:¹¹ «gozando de la confianza del grupo de arquitectos conservativos», conduce a sus alumnos «hacia la realización moderna».¹² Su estadía en el norte es muy exitosa pero –aun así– no le colma: «todo esto suena muy bien pero a pesar del trabajo, no se tiene nada para el alma», confiesa a Cravotto en una de sus cartas.¹³

En 1947 Steinhof vuelve al sur y se instala en Porto Alegre, con «regocijo de vivir tan cerca de Montevideo y respirar el aire latino».¹⁴ La invitación proviene en este caso de Luiz Leseigneur Faria, director de la Escola de Engenharia. Allí organiza y dicta el curso de Arquitectura hasta su regreso a Los Ángeles en 1951 –donde muere al año siguiente–, lo que deja sin efecto su intención de crear una «Bauhaus latinoamericana» en la capital de Rio Grande do Sul.¹⁵

Se cierra así el periplo de una figura incansable cuya obra escrita incluye un poemario inédito, un guión cinematográfico de tono jocoso –«Un hombre y seis mujeres»– y un estudio sobre el color en el cine, además de una apreciable producción académica. Esta incluye un «libro sobre los problemas de la creación plástica»,¹⁶ varios ensayos sobre «arquitectura estructural» y otros textos importantes –«Las herramientas y las formas en su relación creadora», «Expresión espacial en la música y la arquitectura», «La historia del arte y de la decoración a la luz de la psicología»–, además de «La educación del arquitecto» y «Las artes industriales», que deja inconclusos. Su legado es difundido en *Pencil Points* (Nueva York, 1933), *Revista de Arquitectura* (Buenos Aires, 1934), *Yearbook* (Columbia, 1935), *Parnassus* (Nueva York, 1937)¹⁷ y *Anales de la Facultad de Arquitectura* (Montevideo, 1942).

Montevideo

Avatares de la visita

La presencia de Steinhof en Montevideo se concreta en julio de 1929 pero se perfila ya a fines de 1927: así se aprecia en el fluido contacto que mantiene con las autoridades locales durante un año

10. Eugen Steinhof, carta a L. C. Agorio. Hollywood, 9 de febrero de 1946. IHA. Archivo Administrativo FARQ–UdelaR. Carpeta 50.

11. Eugen Steinhof, carta a M. Cravotto. Nueva York, 4 de marzo de 1934. Archivo Cravotto. Carpeta 1, n° 41.

12. Steinhof, carta a L. C. Agorio. Hollywood, 9 de febrero de 1946.

13. Steinhof, carta a M. Cravotto. Nueva York, 4 de marzo de 1934.

14. Eugen Steinhof, carta a L. C. Agorio. Porto Alegre, 30 de marzo de 1947. IHA. Archivo Administrativo FARQ–UdelaR. Carpeta 50.

15. De Azevedo e Souza, «Steinhof», 6–7.

16. Así alude el autor a su trabajo de 1918, titulado *Obra primera de observaciones sobre arte, arquitectura, pintura y escultura* según datos de María Steinhof, su tercera esposa. Steinhof, «Notas biográficas». De Azevedo e Souza, «Steinhof», 6.

17. «Actividades docentes del profesor Steinhof en los Estados Unidos de Norteamérica».

18. Eugen Steinhof, carta al ministro de Instrucción Pública por indicación de Eliseo R. Gómez (cónsul uruguayo en Viena). Viena, 16 de diciembre de 1927. IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Sección E-h. Carpeta 22.
19. Eugen Steinhof, carta a M. Cravotto. Porto Alegre, 1 de marzo de 1944. Archivo Cravotto. Carpeta 1, n° 108.
20. Leopoldo C. Agorio, carta al ministro de Instrucción Pública. Montevideo, 10 de abril de 1928. IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Sección E-h. Carpeta 22.
21. Leopoldo C. Agorio, carta a E. Steinhof. Montevideo, 27 de julio de 1928. IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Sección E-h. Carpeta 22.
22. Eugen Steinhof, carta a L. C. Agorio. Viena, 19 de noviembre de 1928. IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Sección E-h. Carpeta 22.
23. Eugen Steinhof, telegrama a L. C. Agorio. Santos, 14 de julio de 1929. Un mensaje emitido en Viena el 31 de mayo indicaba que el arribo se produciría el 19 de julio. El 25 de agosto, aún en Montevideo, agradece por escrito a Agorio su buena acogida. IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Sección E-h. Carpeta 22.

y medio. Todo se inicia con la misiva que él mismo envía a Enrique Rodríguez Fabregat, entonces ministro de Instrucción Pública, donde expresa el deseo de «ir el próximo verano al Uruguay, a fin de exponer los métodos sobre la enseñanza y las orientaciones de las artes decorativas, de las que soy profesor en la Escuela Federal de las Artes Decorativas en Viena», y tener «ocasión de realizar este proyecto de dar un ciclo de conferencias en vuestro hermoso país, que me permitiría establecer una relación intelectual con vuestros compatriotas». Dice que sus «métodos, cuyos resultados han podido ser apreciados en Europa, son enteramente nuevos», que dispone «del material oportuno (diapositivas para proyectar, etcétera)» y que le es fácil expresarse «en español, francés, italiano y alemán»¹⁸ —con el portugués armará, como escribe más tarde a Cravotto, «*uma feijoada pan-latina*»—.¹⁹

La solicitud llega en marzo de 1928 al decano Agorio, quien se muestra favorable al proyecto y comienza a tramitarlo.²⁰ Sin embargo, la iniciativa se frustra por problemas presupuestales y su concreción se traslada al año siguiente.²¹ Consultado sobre esta dilación, Steinhof propone llegar a Montevideo a fines de julio de 1929 y dedicar un mes y medio al dictado de «conferencias, intercambio de ideas y trabajos prácticos para y con el personal docente y alumnos».²²

La visita se concreta el 17 de julio y se extiende durante el mes de agosto.²³ En esos días el profesor visita también Buenos Aires y expone sus ideas en el salón de Actos Públicos de la Universidad de Buenos Aires. La temática tratada —que él mismo indica— refiere a «las tendencias de la escena moderna» y las «nuevas ideas sobre arquitectura».²⁴

En Montevideo Steinhof dicta, bajo el auspicio de la Facultad de Arquitectura, dos series de conferencias que abordan los conceptos de forma y espacio en las artes plásticas, la enseñanza de las artes decorativas, la escenografía moderna y la vivienda obrera construida en la Viena socialista.²⁵ A esto se agrega una exposición sobre artes aplicadas realizada en la Escuela Industrial n° 1.²⁶ Pero el profesor no se contenta con esto y requiere el contacto directo con docentes y alumnos. Así lo transmite al decano Agorio, a quien sugiere «no limitar ese cambio intelectual a una sola serie de conferencias, sino [...] ponerse en relaciones, no únicamente con los docentes, sino también con los alumnos

y esto en las horas que ellos dediquen a sus trabajos».²⁷ Esto le permite ensayar el «nuevo camino» que asigna a la enseñanza de la arquitectura, fundado en la prioridad del espacio como factor de proyecto.²⁸

No se conoce la fecha precisa en que Steinhof –designado *Profesor ad Honorem* de la Facultad de Arquitectura– deja Montevideo, aunque se sabe que luego visita Brasil y que en noviembre ya está de vuelta en Europa. Desde entonces mantiene una asidua correspondencia con Agorio, a quien transmite sus novedades y evocaciones: la exuberancia brasileña, el recuerdo idealizado de América –«donde todo es futuro, optimismo, trabajo»–, la muerte de José Batlle y Ordóñez –«el gran iniciador de Uruguay»– y el cálido saludo a «Cravotto, Sierra Morató, Scasso, Amargós, Pérez Montero y todos nuestros amigos comunes» marcan el tono fraterno de estas cartas.²⁹ Una comunicación que perdura por años y que más tarde se cifra en el intento de viabilizar su segunda visita a Montevideo: la propuesta es descartada en 1941 por falta de rubros y se reaviva tres años más tarde con el regreso de Agorio al decanato, pero nunca se concreta.³⁰ Esto crea un renovado intercambio entre el vienés y su «querido amigo y decano», a quien escribe desde Hollywood y luego desde Porto Alegre. En una de estas misivas el vienés reafirma su «deseo ardiente de volver a Montevideo para abrazar a los amigos, ver a Montevideo moderna y visitar la Facultad y su edificio», atento a los cambios que han ocurrido en su ausencia.³¹ Como confiesa en 1931 a Cravotto, su «nostalgia mira hacia el Sur»:³² un rumbo que se mantiene invariable hasta su muerte en el norte.

La voz Detrás de las palabras

Las conferencias que Steinhof dicta en Montevideo se titulan como sigue: «La forma en las artes plásticas», «El concepto espacial en las artes plásticas», «Mi método de enseñanza de las artes decorativas en la Escuela Nacional de Artes Decorativas de Viena» –expuesta en tres capítulos: «La personalidad del alumno», «Las etapas de la enseñanza» y «Principios generales de la escuela

24. La estadía en Buenos Aires es propiciada por el contacto entre Agorio y Enrique Butty, decano de la Facultad de Ciencias Exactas de la UBA. Leopoldo C. Agorio, carta a Enrique Butty. Montevideo, 1 de agosto de 1929. Ver también notas enviadas a Alfredo Navarro, rector de la UBA. Montevideo, 5 y 6 de agosto de 1929. IHA. Archivo Administrativo FARQ–UdelaR. Sección E–h. Carpeta 22.

25. El primer ciclo se dicta en la Facultad de Arquitectura, el segundo en la sede central de la UdelaR.

26. «Actividades desarrolladas en el año 1929», *Revista Arquitectura*, n° 151 (junio 1930): 254–256.

27. Steinhof, carta a L. C. Agorio. París, s/f (c. junio 1929).

28. Eugen Steinhof, «El nuevo camino en la enseñanza de la arquitectura», *Revista Arquitectura*, n° 177 (octubre–noviembre 1932): 174–177.

29. Eugen Steinhof, carta a L. C. Agorio. Viena, 4 de noviembre de 1929. IHA. Archivo Administrativo FARQ–UdelaR. Carpeta 50.

30. La gestión inicial está a cargo del decano Daniel Rocco. Daniel Rocco, carta a C. Giambruno, ministro de Instrucción Pública. Montevideo, 1 de setiembre de 1941. IHA. Archivo Administrativo FARQ–UdelaR. Carpeta 50. En 1945 es retomada por Agorio pero se frustra por la exigencia de contar con recursos de Enseñanza Industrial y Secundaria.

modelo»–, «La escena moderna y sus posibilidades» y «La arquitectura moderna en Viena y sus aspectos sociales y estéticos».³³ Este espectro temático condensa sus dilemas teóricos, el nervio que da impulso a su viaje y lo trae a Montevideo: Steinhof tiene algo que decir, y lo vuelca también en su trato directo con el cuerpo académico. Expone así un ideario de base intuicionista que reúne el aporte de varias vertientes.

El discurso recoge el intuicionismo en su versión límpida y primaria: la *nóesis* platónica se impone como única vía de acceso a *lo real*, en tanto permite apresar de modo directo y certero las ideas eternas. Bajo esta lupa, la apuesta es eludir la turbia ilusión derivada de los sentidos y captar sin mediación la unidad –lo bueno, lo bello y lo verdadero– que late bajo el engañoso velo fenoménico.

Steinhof retoma claves centrales del platonismo –la intuición de un mundo eidético, el desprecio por el mundo sensible–, pero imprime a esto un desvío tardío: asume un encendido rechazo al *logos* entronizado por el racionalismo positivista. En un claro eco bergsonian, la razón aparece aquí como un mecanismo espurio que congela lo que toca e impide apresar el flujo de lo absoluto. Una postura que, aplicada al dominio del arte, invoca el idealismo kantiano en su concepción del espacio: una hipótesis que brota a menudo del discurso pero se diluye en algunos pasajes esquivos.

En cualquier caso, queda claro que en este elogio de la intuición como fuerza cognitiva se articulan todos estos hilos, aunque sólo la huella de Platón se haga explícita en tal sentido. Es muy probable que Steinhof –como se dijo, formado en filosofía– leyera también a Kant y a Bergson, que escribía y enseñaba en esos días. Con estos insumos el austriaco teje su propia trama, cifrada en la clásica dicotomía: la jerárquica oposición entre esencia y apariencia. Y confía al *élan* intuitivo el pleno acceso a la primera: un orden superior que se sustrae por igual al entendimiento y a los sentidos.

Pero este enfoque se pone aquí al servicio del arte, procura apresar los resortes del acto creativo: un «relámpago» que se manifiesta como acontecimiento anímico.³⁴ Es el encuadre capaz de explicar el misterio de la creación y sus cimientos, en medio de un discurso estético erigido sobre algunos pilares precisos.

31. Steinhof, carta a L. C. Agorio. Porto Alegre, 30 de marzo de 1947.

32. Eugen Steinhof, carta a M. Cravotto. París, 28 de marzo de 1931. Archivo Cravotto. Sección A 4d. Carpeta 1, n° 27.

33. «Ciclo de Conferencias del Prof. Steinhof», *Revista Arquitectura*, n° 142 (setiembre 1929): 169. Versión escrita en IHA. Carpeta n° 316. *Anales de la Facultad de Arquitectura*, n° 5 y 6 (diciembre 1942, julio 1943).

34. La metáfora aparece también como «rayo luminoso». Steinhof, «La forma», 150.

El arte

Un rayo luminoso

«El arte está más allá de la razón y de la ciencia», dice Steinhof en su primera exposición; «su objeto es simbolizar por medio de la realidad la esencia de nuestro espíritu», agrega. Y en este doble enunciado resume su postura teórica: una mirada que «ve en el alma lo que existe en sí, en el instinto, la fuente de todo profundo conocimiento y en la razón, el peligro de ampararse en combinaciones abstractas». ³⁵

La fórmula es cristalina: traslada el enfoque intuicionista al terreno de lo artístico. Así, el arte se define *a priori* como algo que nace del fuero anímico y escapa a la maquinaria lógica: el alma es su oscuro reducto, la intuición —que aparece aquí como instinto— es la fuerza que lo activa. El arte es aquí una suerte de irradiación, el fulgor que emana de un centro inefable y oculto: una tesis que confirma una vez más el rechazo a la razón teórica —a la inteligencia, diría Bergson—, ese torpe dispositivo que todo lo petrifica.

Pero la negación es doble, como se dijo. El arte no proviene de la pura intelección pero tampoco de la mera afección sensible; pertenece a un orden elevado, no es hijo de la excitación nerviosa. La irritación de la materia produce «el placer y el dolor, la alegría, la mordedura del deseo», explica el orador, «y hasta los elementos del sentido ético», arriesga en un sorpresivo planteo de base humeana. Pero «el arte plástico verdadero» trasciende este plano elemental, afirma en un pasaje pleno de resonancias platónicas. ³⁶

Se recorta así de modo preciso el dominio de lo artístico: un flujo que brota del alma por obra del pulso intuitivo y sin imposiciones ajenas a su órbita. El arte aparece como una instancia libre de determinaciones conceptuales y sensuales, bajo una lupa que condena el yugo arrogante de la razón —«ciegos como estamos por un torbellino de cuestiones teóricas y de complicaciones»— ³⁷ y la rastrera tiranía de los sentidos.

Esto tiene un correlato directo en el plano educativo, que Steinhof aborda con su nuevo método: un esquema ya ensayado en la Kungstgewerbeschule vienesa, que luego expone en Montevideo y aplica en las universidades norteamericanas.

En este marco, el modelo supone la prioridad absoluta del alumno y su fuero interno: dado que el arte es irradiación del

35. Steinhof, «La forma», 148.

36. Steinhof, «El concepto espacial», 156.

37. Steinhof, «La forma», 151.



FIGURA 1. IZQ.: DECORACIÓN, SERLIO. DER.: TEATRO OLÍMPICO, PALLADIO. CONFERENCIA N° 4.

alma, es allí donde el foco se instala. La didáctica apela al centro subjetivo y alienta el libre ejercicio de la «voluntad interior», la pura observancia del mandato instintivo. Y el instinto es aquí asimilado a la intuición, en un giro que anula el trecho entre el nivel animal y el cognitivo: un hiato que Steinhof reafirma, empero, en otro tramo de su discurso —el artista debe «renunciar al empeño animal de los cinco sentidos del ser a favor de la esencia de su ser, que es su alma»—,³⁸ en medio de una paradoja que resta claridad al conjunto.

Al margen de tales falencias, la retórica permanece intacta. Y la apuesta es palmaria: apelar al talento ingénito y sus «regocijos ocultos», alentar «la dulzura de la soledad interior», conjurar «banderas y rutinas doctrinarias». Steinhof procura desnudar y hacer hablar al instinto —«cubierto por estratos de prejuicios y timideces»—,³⁹ darle la palabra, porque sólo así podrá brotar «el rayo luminoso» del arte genuino. Recoge el reclamo de su maestro, que pide «considerar la aptitud personal y encaminar a los alumnos hacia la trayectoria de formación más apropiada».⁴⁰

Esto implica guiar al alumno y respetar sus ideas innatas, «descubrir los rudimentos de su instinto natural, la fuente de la que surge [...] la fuerza creadora».⁴¹ Una tarea confiada a la figura solitaria del profesor y a su trato directo con el alumno, sin recurrir a la lectura errática de textos canónicos —que sólo crea vacilación en el estudiante— y en ausencia de un programa único y fijo.

38. Steinhof, «La forma», 149.

39. Eugen Steinhof, «Mi método de enseñanza de las artes decorativas en la Escuela Nacional de Artes Decorativas de Viena», *Anales de la Facultad de Arquitectura*, n° 6 (julio 1943): 69.

40. Otto Wagner, *La arquitectura de nuestro tiempo* (Barcelona: El Croquis, 1993), 41.

41. Steinhof, «Mi método de enseñanza», 70.

Así planteada, esta postura tiene otro efecto importantísimo: el rechazo de la mimesis como criterio de ejecución y evaluación artística. Porque la apuesta al fuego interior supone el repudio a «la copia servil de la naturaleza», que se condena de modo explícito.⁴² El artista debe escuchar su propia voz, dejar que fluya por sí misma, y en ese movimiento la imitación muere como fundamento. La naturaleza debe ser *continuada* –y no imitada– en su orden estable y profundo: un precepto que libera al arte de toda sujeción narrativa.

Y hay aquí una velada indecisión teórica: la que refiere a la existencia efectiva del mundo. En su rechazo a la mimesis, Steinhof cuestiona no sólo a sus cultores sino a quienes han creído en la realidad de su objeto: por obra de un salto arbitrario, su condena del realismo pictórico se extiende al realismo filosófico. Así, su prédica se debate a menudo entre realismo e idealismo: un clásico dilema que se transfiere a su concepción del espacio.



FIGURA 2. IZQ.: MACBETH, A. ROLLER. DER.: DIE WALKÜRE, A. APPIA. CONFERENCIA N° 4.

La ley

El orden supremo

Ahora bien: la creación es un acto espiritual que surge del alma recóndita, pero no por ello es caprichosa: el arte suscribe la ley natural –«que actúa con exactitud, precisión y economía»–,⁴³ se adscribe a ella. Responde a un orden eterno: como la verdad y la virtud, la belleza es perpetua. Por eso trasciende la mera imitación, bucea bajo el manto fenoménico: porque es aprehensión de una esencia

42. Steinhof, «Mi método de enseñanza», 79.

43. Steinhof, «Mi método de enseñanza», 105.

inmutable y perfecta —«la esencia de la nube, la esencia del árbol, la esencia del hombre»—.⁴⁴

El acto creativo no es, pues, voluble ni azaroso: supone la *participación* en esa ley suprema «que constituye el sentimiento interior de la obra y su comunicabilidad más elevada». ⁴⁵ Y no hay aquí contradicción, o así se plantea: el origen intuitivo del arte no debe entenderse en clave psicologista; refiere a la esencia del alma y no a su *circunstancia* anímica. Steinhof es muy claro en esto: invoca la unidad primordial y condena todo rastro de individualismo. Por eso cuestiona la perspectiva central, que «engaña por el libre arbitrio del punto de fuga». ⁴⁶

La obra de arte se fragua *en coincidencia* con un orden previo. Es la «realización del SER» de los objetos, «según la LEY correspondiente a su esencia». ⁴⁷ No puede, por ende, ser un fruto individual ni efímero. «Cuando, guiados por nuestro instinto, suprimimos la individualidad y sus modificaciones, acabamos de ver la unidad en sí misma y *en todo* el mar de la multiplicidad está vencido», dirá Steinhof en referencia a la arquitectura. ⁴⁸

Esto vale para todas las artes, ignora las usuales jerarquías —que el autor considera absurdas—: aquí no hay artes mayores ni menores, y el simple diseño de un vaso «evoca la creación artística más pura». ⁴⁹ Porque «no hay más que un arte en diversas encarnaciones», afirma Steinhof en sintonía con su maestro. ⁵⁰

Así, «dibujar es extraer de la multiplicidad del mundo las líneas esenciales»; pintar es disponer los colores de acuerdo a su «afinidad electiva», que rige también los sonidos. La cita de Goethe⁵¹ resume la noción de esa ley fatal que burla el gusto individual y el reflejo mimético: «no hay nada arbitrario en la elección de los colores, que se suceden lo mismo que los sonidos con arreglo a una necesidad que los fuerza y los organiza en función del conjunto», dice Steinhof. Una ley [...] «absolutamente innata», que «escapa a la previsión intelectual y sólo se descubre en la creación artística». ⁵² Una fuerza que se ampara en la naturaleza y obtiene de ella su prestigio: encarna *lo natural* en su nivel profundo y no como imagen fugitiva.

Lo mismo ocurre con la arquitectura que, como «las flores, los árboles y las montañas, [...] sale de la tierra para irradiar hacia el cielo». ⁵³ La arquitectura tiende a la bóveda celeste, se despega del suelo. Surge de una tensión aérea que late en el alma, y en su

44. Steinhof, «La forma», 151.

45. Steinhof, «El concepto espacial», 157.

46. Steinhof, «Mi método de enseñanza», 90.

47. Steinhof, «Mi método de enseñanza», 105.

48. Steinhof, «El concepto espacial», 163.

49. Steinhof, «Mi método de enseñanza», 79.

50. Steinhof, «El concepto espacial», 156. «Sólo existe un arte», dice Wagner en *La arquitectura de nuestro tiempo*, 34.

51. Johann Wolfgang von Goethe, *Las afinidades electivas* (1809).

52. Steinhof, «El concepto espacial», 159.

53. Steinhof, «El concepto espacial», 157.

reto a la gravedad –ya apuntado por Schopenhauer– impone otra fuerza: la de lo que nace de la tierra.

Sobre estas premisas el autor propone su propia escala jerárquica, cuyo vértice asigna a «los selectos que han sabido penetrar hasta el principio supremo»:⁵⁴ Corot, Giotto, el Greco, Velázquez, Rembrandt, Masaccio. Agrega también la música de Bach y de Mozart y la arquitectura gótica –«llamarada del alma aria»–,⁵⁵ entre otras cosas, con un criterio enigmático que nunca detalla. En esta escala el nivel inferior corresponde a la copia de segundo grado, a la copia de la copia: la réplica que no emula el fenómeno –«el cuerpo humano, un paisaje, una corrida de toros»–⁵⁶ sino la imitación ecléctica, y que por ende se aparta aun más de la certeza. Un juicio negativo de clara inspiración platónica.

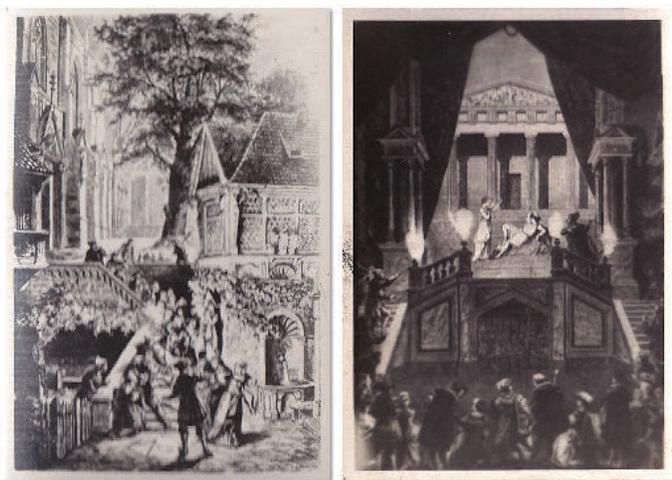


FIGURA 3. FAUSTO, O. DEVRIENT. CONFERENCIA N° 4.

La luz

El claro en el bosque

La ley es el lugar de la verdad, el orden de lo verdadero. «La verdad es única», asegura Steinhof, no debe buscarse en la reproducción de lo circunstancial sino en la hondura de las cosas. Y sólo puede ser apresada por el fuego interior que brilla en el centro del sujeto. Una doble premisa que se aplica en especial al alma cándida del

54. Steinhof, «El concepto espacial», 156-157.

55. Steinhof, «El concepto espacial», 158.

56. Steinhof, «La forma», 151.

estudiante, cuyo «instinto es lo bastante ingenuo para sentir la Naturaleza en su forma pura»;⁵⁷ «en esta floresta primitiva del alma del alumno hay que cortar la vía para la luz de la Verdad»;⁵⁸ dice el autor de modo inequívoco. La enseñanza ofrece, así, una base propicia a la emergencia del arte verdadero: un espíritu inmaculado que aún no ha sido inhibido por el *logos* y sus portentos.

La verdad es, pues, el núcleo del arte genuino, y sólo puede ser alcanzada mediante la vía intuitiva. Una meta que aparece sugerida bajo la conocida metáfora lumínica: la verdad se presenta aquí convertida en luz: es lumbre, iluminación, clarividencia. En medio de la oscuridad, se vuelve alumbramiento: una lectura que evoca la célebre «lámpara» ruskiniana y se vincula a la potente imagen del claro en el bosque –tan cara a Ortega y Gasset y a Heidegger–.

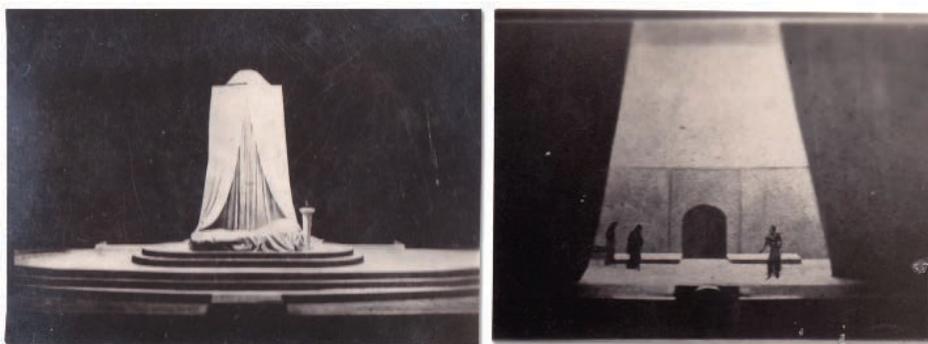


FIGURA 4. IZQ.: OTELO, L. JESSNER. DER.: DECORACIÓN, L. JESSNER. CONFERENCIA N° 4.

La nube

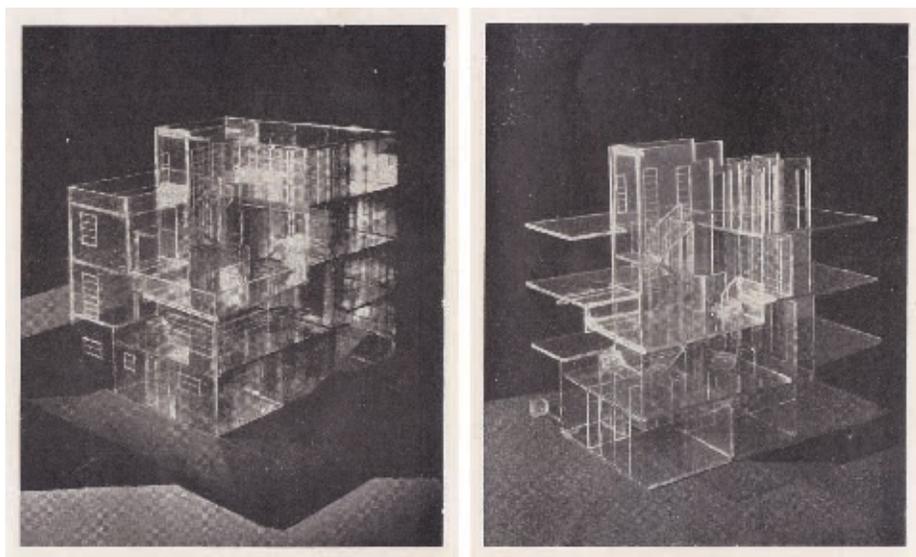
El espacio en el centro

En este esquema el espacio adquiere peso simbólico y ocupa un sitio de privilegio. Steinhof condena una vez más la copia espectacular: la finalidad del arte no es replicar el espacio material sino crear un espacio *otro*. «La escultura nos ofrece los misterios del espacio por medio de la superficie convexa. La arquitectura dispone de la superficie cóncava. Por la fuerza de su ilusión, la pintura puede alcanzarlo todo».⁵⁹ En otro orden, la música es «la creación

57. Steinhof, «Mi método de enseñanza», 79.

58. Steinhof, «Mi método de enseñanza», 69.

59. Steinhof, «La forma», 153.



FIGURAS 5 Y 6. MODELOS CONSTRUIDOS POR LOS ESTUDIANTES.

íntima de un espacio sonoro –la *melos*–». ⁶⁰ Así resume el autor el lugar que asigna al espacio en las artes.

Pero las cosas no son tan sencillas. La noción de espacio tiene aquí un fondo borroso que no se descifra del todo: su objeto asume un estatuto que oscila entre lo *real* y lo mental –o ficticio–. Steinhof parece asumir sin reparos el discurso realista, pero luego se aparta de lo que considera un mito renacentista: dado que el espacio es sólo una ilusión, «no queremos más que su símbolo». ⁶¹ Al mismo tiempo, lo describe como interfaz entre el sujeto y el mundo: «Espacio y tiempo son conceptos que se deben a los sentidos y que podrían compararse a una nube entre nuestra alma y el universo sensual que constituye el mundo exterior», afirma el conferencista. ⁶² Una metáfora de vago sabor kantiano con la que Steinhof «resuelve» su propio debate interno.

En cualquier caso, la prioridad asignada al espacio es evidente en los ejercicios que Steinhof propone a los cursos de arquitectura: el proyecto nace del espacio y nunca desde el plano, en un proceso intuitivo que se inicia en la construcción y no en el dibujo –«mis estudiantes de arquitectura dejan el lápiz y empiezan a construir»,

60. Steinhof, «El concepto espacial», 158.

61. Steinhof, «La forma», 154.

62. Steinhof, «La forma», 148.

dirá el autor en sus textos—. ⁶³ Este espacio se define de adentro hacia afuera por obra de una fuerza centrífuga. Y se plasma en modelos transparentes que «permiten estudiar el espacio arquitectónico [...] como espacio encerrado» y «observar claramente la relación creativa entre el espacio interior y el espacio plástico del futuro edificio». ⁶⁴ Una propuesta que deja su huella local en algunos ejercicios ulteriores, como los realizados en el Taller de los Campos. ⁶⁵

En este marco, la génesis centrífuga del proyecto no es un mero detalle sino condición para la esperada visión del «espacio supremo» –Steinhof cita a Lao-Tse–, y supone el perenne anclaje a la tierra. El autor destaca lo creado por la civilización gótica o la bizantina, pero advierte el vacío semántico que genera el traslado de sus formas a otros suelos. Y afirma: «cada creación llevada a cabo por el hombre en el espacio, según su propia intuición, no debe considerarse nunca como yuxtapuesta a la tierra, es decir, colocada sobre ella y por lo tanto movable, sino que permanece fija y empujada por una fuerza centrífuga y en emergencia íntima con ella, semejante al embrión en el cuerpo de la madre, semejante a la montaña, a la copa del árbol en la floresta, a la bóveda celeste de los rayos luminosos». ⁶⁶ Esta fuerza centrífuga es expresión del *élan* que brota del sujeto. Así, la génesis proyectual se vuelve metáfora del movimiento interno.

La vida El alma moderna

Pero esta fuerza expansiva es, ante todo, fuente de la arquitectura moderna, que «desarrolla sus problemas del interior al exterior», ⁶⁷ según dice Steinhof. Un arte que se aparta del pasado y crece por sí mismo, como emblema de la creación genuina; un arte que, como ninguno, es capaz de idear nuevas formas sin recurrir a la naturaleza, dirá su maestro. ⁶⁸ Con esta tesis wagneriana Steinhof confirma su adhesión al ideario moderno, que algunos aprueban por su moderación y equilibrio. ⁶⁹

El autor se extiende sobre esto en su última conferencia, donde analiza la vivienda obrera construida en Viena durante el socialismo. ⁷⁰ Un examen que le permite afirmar su rotundo rechazo al

63. Steinhof, «El nuevo camino», 175.

64. Steinhof, «El nuevo camino», 174.

65. William Rey, «Intuición y emoción: nuevas claves para el análisis de la arquitectura moderna uruguaya», *Apuntes*, vol. 21, n° 2 (2008): 252.

66. Steinhof, «La forma», 155.

67. Steinhof, «El nuevo camino», 176.

68. Wagner, *La arquitectura*, 34.

69. Bruno Simões Magro, «Notas à margem das conferências promovidas pela Divisão de Architectura», *Boletim do Instituto de Engenharia*, n° 58 (marzo 1930): 160.

70. Eugen Steinhof, «La arquitectura moderna en Viena y sus aspectos sociales y estéticos». IHA. *Carpeta* n° 316, f. 59–73.



FIGURA 7. IZQ.: REUMANNHOF. DER.: PALACIO SCHÖNBRUNN. CONFERENCIA N° 5.



FIGURA 8. IZQ.: FUCHSENFELDHOF. DER.: PALACIO BELVEDERE. CONFERENCIA N° 5.

historicismo y exigir un arte fundado en «la vida que vivimos».⁷¹ Insiste así en condenar la mimesis, ahora en el campo de la arquitectura: la copia del pasado aparece aquí como un hábito absurdo y estéril que ignora las demandas vitales del momento.

En su repaso, Steinhof destaca el valor social de los *hof* vieneses y elogia sus grandes patios de base higienista, propicios al encuentro.⁷² Sin embargo, critica con dureza el apego estilístico y tipológico a fórmulas perimidas, de otro tiempo: el recurso al pasado le resulta indebido, dado que no encarna el modelo de vida vigente. Para ilustrar todo esto se vale de algunos complejos que retoman la tradición del palacio señorial en un código austero, dando claras muestras de anacronismo: es el caso del Reumannhof y el Fuchsenfeldhof, que –a su juicio– evocan el Palacio Schönbrunn y el Palacio Belvedere de modo respectivo. Entretanto, atribuye al Winarskyhof «una estética lógica y consistente».⁷³ La respuesta pensada para el señor no puede ser útil al obrero, afirma en su oratoria. Si «nos reímos con razón de la campesina que de golpe se convierte en reina», no cabe aceptar el recurso a «un estilo que

71. Steinhof, «El nuevo camino», 176.

72. Hacia 1930 *El Sol* promueve con insistencia el modelo vienés como ejemplo a seguir en el campo de la vivienda obrera, en sintonía con el proyecto de ley que Frugoni formula en 1928. Esto tiene su eco en filas batllistas e induce a evaluar el impacto local de la conferencia. Semanario *El Sol*. Año IX n° 875. Montevideo, 21 de diciembre de 1930.

73. Steinhof, «La arquitectura moderna», f. 68.



FIGURA 9. FUCHSENFELDHOF. H. SCHMID, H. AICHINGER, 1922. FACHADA.



FIGURA 10. WINARSKYHOF. J. HOFFMANN, P. BEHRENS, O. STRNAD, J. FRANK, O. WLACH, 1924.

nada tiene de común con el propósito del edificio»,⁷⁴ explica; y en este «propósito» incluye las «necesidades morales» y todo lo que implique «un gozo y una dicha»⁷⁵ —en clara oposición al dogma funcionalista—.

74. Steinhof, «La arquitectura moderna», f. 71.

75. Steinhof, «La arquitectura moderna», f. 69.

Lo mismo ocurre con «el techo en flecha, espacio perdido, último vestigio de la cultura gótica»: un recurso muy arraigado

que ya no trasunta una necesidad efectiva. Este obstinado refugio en la tradición revela «la simpatía oculta que los bravos socialistas» profesan aún por la arquitectura de la vieja Viena que procuran destruir, comenta con ironía.

Ante estos desatinos, Steinhof propone buscar «la fórmula de un estilo que sea a la vez conciso y exacto, objetivo y práctico»,⁷⁶ que nazca de la necesidad y no de la rutina. Condena las «viejas fantasías plásticas, petrificadas en cornisas y molduras», se opone al ornamento mudo. Espera algo nuevo, y aquí lo vislumbra. Por eso insiste en su anhelo de volver: quiere apreciar el latido moderno que anuncian las cartas de sus amigos.

76. Steinhof,
«La forma», 153.

Fuente de las imágenes

1 a 4, 7 y 8. IHA. Carpeta n° 316. *Imágenes que ilustran las conferencias.*

5 y 6. *Revista Arquitectura*, n° 177 (octubre-noviembre 1932): 177.

9 y 10. *Manfredo Tafuri, Vienna Rossa (Roma: Electa, 1980)*, 50 y 78.

FRANCISCO BULLRICH

Y LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

Anotaciones en tres momentos

CLAUDIA SHMIDT¹

«...Yo no acordaba [con Max Bill] en una cosa. Yo reconocía que la arquitectura moderna brasilera había sido apoyada por el Estado... independientemente de una curva más o menos caprichosa. No era esa la cuestión. El Ministerio era una obra de primera categoría. El Yacht Club de Pampulha era una obra de primera categoría y el Casino, también. Más allá de todo eso, lo que Bill no podía ver, no veía, era porque él venía de un mundo otro [...]. No pasamos por Bahía, sino hasta años más tarde, pero qué pasado, qué tradición! [...] Y bueno claro, si vos estabas en el arte concreto, no ibas a seguir las líneas que allí estaban expresadas».

Francisco Bullrich, 2001²

¿Era posible conciliar a Oscar Niemeyer o a Lúcio Costa con Max Bill? Había que hacerlo, de todos modos. Así parecía resumir Francisco Bullrich (1929-2011), en sus últimos días, su postura frente a la cultura arquitectónica contemporánea que fue articulando sostenidamente en su múltiple producción, como si intentara hacer equilibrio en ese inestable andarivel. Es que esta tensión lo acompañó desde sus inicios. Si bien el impacto de las visitas de Pier Luigi Nervi y Bruno Zevi provocó «una reevaluación de toda la arquitectura moderna», a comienzos de la década de 1950, cuando era estudiante, sus intereses estaban en otras referencias. Más bien fueron las teorías del diseño, la visión y el espacio de László Moholy-Nagy las ideas iniciales que sentaron las bases de una matriz temprana en la configuración de sus puntos de vista. Apenas ingresó a la Universidad de Buenos Aires a cursar la carrera de arquitectura en 1947, compartió junto con un grupo de estudiantes y artistas el impulso que los motivaba a difundir, conocer y practicar

1. El presente artículo es parte de la investigación para un libro en preparación con Jorge Francisco Liernur sobre la figura de Francisco Bullrich, con el auspicio de Bettina Ferrajoli de Bullrich y la Universidad Torcuato Di Tella.

2. Ante una pregunta a propósito de Max Bill, Bullrich recorría su experiencia respecto de Brasil, tensada por las pregnantes ideas del suizo, desde su primer viaje a la Segunda Bienal de San Pablo, en 1954, y sus posteriores visitas a diversas ciudades de ese país. Noemí Adagio y Claudia Shmidt, «Dos horas con Francisco Bullrich a sus 81 años», en *La biblioteca de la arquitectura moderna. Escritos. Imágenes. Diálogos. Argentina 1929-1963*, ed. Noemí Adagio (Rosario: CURDIUR. FAPYD. UNR, 2013), 352-360.

los principios artísticos y técnicos que mejor enseñen a comprender el fenómeno de la arquitectura moderna. [...] En nuestra época se presentan nuevos problemas que requieren nuevas soluciones. Los adelantos técnicos han modificado la fisonomía de nuestro tiempo, pero los intereses creados y la falta de visión han obstaculizado su desarrollo progresista, desaprovechando tanto los materiales manufacturables como las preciosas energías humanas.³

Esa «época» –fines de la década de 1940– consistía para ellos en la mezcla entre la convulsión de la Guerra Fría, la potencia incipiente del desarrollismo a nivel internacional y la plenitud del gobierno de Juan Perón en la Argentina.

Sólo tres años mayor que Bullrich, pero con una trayectoria provocativa ya desplegada, la figura que al comienzo movilizaba el interés de estos jóvenes era la del entonces pintor y diseñador gráfico Tomás Maldonado. El afán colectivo «antiacadémico», en términos institucionales, encontró a varios de ellos enrolados en las acciones, posturas y manifiestos de un conjunto de artistas que ya estaban nucleados alrededor del llamado arte-concreto-invencción.⁴ Desde entonces, conceptos y teorías de Max Bill, Georges Vantongerloo, Wilhelm Worringer, Geoffrey Scott o Mies van der Rohe, junto a un abanico de interpretaciones del marxismo en sus versiones más humanistas, pasaron a ser parte de los hilos de una trama básica de principios que, particularmente, Bullrich no abandonaría. Técnica, arte, arquitectura y política: una combinación que, a través del eje de la historia y la crítica, fue pergeñando, en ocasiones, no sin desconcierto.

Involucrado en ese amplio espectro que implicó la convección de posguerra en torno a la «integración de las artes», Bullrich fue consecuente con la búsqueda de una mirada crítica basada en la historia planteada en el marco de un horizonte cultural, como la herramienta para la configuración de una posición activa respecto del presente. Y si bien se lo reconoce someramente como el constructor del primer canon de la arquitectura moderna en Argentina y de la primera historia contemporánea de la arquitectura en América Latina, uno de los rasgos que lo distinguen es su particular enfoque analítico desde su condición de arquitecto, historiador y crítico. Hay en la base de su pen-

3. «Editorial», *Boletín del CEA* n° 2 (octubre–noviembre 1949). Integraban el Comité de Redacción Juan Manuel Borthagaray, Gerardo Clusellas, Carlos Méndez Mosquera y Pino Sívori.

4. Nelly Perazzo, *El arte concreto en la Argentina en la década del 40* (Buenos Aires: Gaglianone, 1983). María Amalia García, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2010).

samiento un sustrato inquieto que se desplaza entre las continuidades, límites y contradicciones que ofrecían las tensiones y fusiones entre lo «abstracto» y lo «concreto». En el cruce entre las acepciones políticas y culturales, el problema del espacio y la técnica recorren tanto sus obras proyectadas y construidas como sus escritos histórico-críticos. Las siguientes anotaciones en tres momentos –antes de Ulm, en Rosario y después de New Haven– señalan inflexiones y alinean este aspecto del denso derrotero de su pensamiento.

Antes de Ulm

Tenía 17 años cuando dio su examen de ingreso a la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires (UBA), en diciembre de 1946. En ese momento conoció a Alberto Casares Ocampo (que resultó ser pariente lejano; hay que recordar que Francisco era primo de Victoria Ocampo) y en marzo de 1947, al inicio de sus estudios, hizo amistad con Eduardo Polledo (a quien conocía del Tennis Club) y con Jorge Grisetti. Horacio Baliero cursaba el segundo año y «estaba al tanto de todo lo referente a la arquitectura moderna y sus maestros de preguerra, como así también de quién era quién en el panorama argentino».⁵ Por intermedio de él conoció a Alicia Cazzaniga (primero novia de Baliero y luego esposa de Bullrich) y a la compañera de mesa y amiga Nelly Ruvira (quien poco después se casaría con el ingeniero Guido Di Tella). La mayor parte de aquel grupo formó, hacia 1948, la Organización de Arquitectura Moderna (OAM).⁶ La tía de Baliero, Graciela,

tenía una relación con Pedro Henríquez Ureña, el conocido polígrafo dominicano que residió muchos años [en Buenos Aires] exiliado y que acababa de morir.⁷ También era muy amiga de Cora [Rato] y Manuel Sadosky, matemáticos que en 1948 regresaron de Francia a Buenos Aires, habiendo sido él secretario de cultura del Partido Comunista hasta su expulsión en 1946.⁸

Sadosky «me sugirió la lectura de [Antonio] Gramsci y la traducción de *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*.

5. Francisco Bullrich, «OAM. Un relato» (sf. ca 2007). Manuscrito inédito. Archivo Francisco Bullrich. Universidad Torcuato Di Tella (en adelante, AFB-UTDT).

6. Sobre OAM ver en especial Jorge Francisco Liernur, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2001).

7. Pedro Henríquez Ureña murió en Buenos Aires en 1946. Su hija Sonia se casó con el pintor Alfredo Hlito.

8. Bullrich, «OAM».

Cosa que comencé pero no pude concluir».⁹ Esta breve trama ilustra apenas la riqueza cultural e intelectual que rodeaba a este conjunto de jóvenes, además del propio mundo familiar de Bullrich.¹⁰

En esos años formó parte del Centro de Estudiantes de Arquitectura (CEA) y se ocupó de la edición de dos boletines. En 1948, mientras realizaba una práctica en el atelier de Amancio Williams, Bullrich le mostró al maestro el impreso del primer número que él mismo había realizado. Williams no prestó atención al contenido, sino al diseño gráfico, y le recomendó visitar a Maldonado, ocasión por la que lo conoció. El segundo boletín, ya con diseño de Maldonado, contó con un editorial (sin firma, pero escrito por Bullrich de común acuerdo) que criticaba al arquitecto del poder, Alejandro Bustillo, bajo el título «Un arquitecto en berlina», tildándolo de retrógrado por preferir los órdenes clásicos. Promovían desde esas líneas, en cambio, a «creadores» como Le Corbusier, Walter Gropius, Van der Rohe, Marcel Breuer, Alvar Aalto y Richard Neutra.¹¹ La anécdota marca desde el inicio dos aspectos clave de la trayectoria de Bullrich: el interés por las dimensiones estéticas y políticas del arte y el ejercicio de la crítica. Eran los años del primer gobierno de Perón. Grandes obras públicas estaban en marcha en todo el país. En el ámbito cultural y educativo se iniciaba la construcción del megaproyecto de la Ciudad Universitaria de Tucumán mientras, por ejemplo, en Buenos Aires se impulsaba el EPBA (Estudio para el Plan para Buenos Aires). En este clima vinieron al país Enrico Tedeschi (1948), quien se quedó, Ernesto Rogers (1947-1948), Pier Luigi Nervi (1950) y Bruno Zevi (1951).

Sin embargo, los jóvenes de OAM estaban en una sintonía desplazada respecto de los discursos de los italianos. En el manuscrito de una clase titulada «Acerca de la evolución histórica del espacio en arquitectura. 1951»,¹² Bullrich iba desde las cavernas prehistóricas hasta la arquitectura contemporánea aplicando las clasificaciones de Moholy-Nagy tomadas de *The New Vision*. El comienzo desbordaba arrogancia juvenil: «La obra de Geoffrey Scott, *La arquitectura del Humanismo*, es el primer ensayo crítico-arquitectónico que exalta el carácter esencial y definidor del espacio –del vacío a la configuración arquitectónica». Wright y Van der Rohe eran, según Bullrich, los primeros arquitectos que en sus escritos reconocían el hecho espacial y

9. Adagio y Shmidt, «Dos horas con Francisco Bullrich».

10. Ver Jorge Francisco Liernur y Claudia Shmidt, «Adiós a un teórico y crítico brillante», *ARQ Clarín* (23 de agosto 2011).

11. «Un arquitecto en berlina», *Boletín del CEA*.

12. Francisco Bullrich, «Acerca de la evolución histórica del espacio en arquitectura. 1951» (Manuscrito mecanografiado inédito. AFB-UTDT). Esta clase posiblemente haya formado parte de un ciclo organizado por el grupo OAM como actividad reactiva a las ideas y la visita de Zevi. Eran dictadas en el edificio de la calle Alsina 671, donde funcionaban algunas dependencias de la Facultad de Arquitectura, entre ellas, el Instituto de Arte Americano. Agradezco el dato a Ana Cravino.

la necesidad de superar la concepción volumétrica en la ideación de las obras arquitectónicas –y digo volumétrica y no escultórica pues en estos años los constructivistas han superado en el dominio escultórico la concepción de la imagen volumen-masa y se han lanzado a la creación de esculturas cinéticas-espaciales que generan volúmenes virtuales no corpóreos.

En busca de una metodología básica se dedicó aquí a desplegar el «esquema Moholineano», que si bien era a su juicio «un tanto unilateral y hasta se podría decir abstracto», tenía «un gran valor pedagógico introductorio».

La clase partía de la enunciación de los ocho puntos de Moholy-Nagy¹³ y se desarrollaba a través de una exposición de ejemplos ilustrados con *slides*. Se distanciaba de la cerrada acepción zeviana de que la arquitectura es sólo espacio interior. El conciso repaso de los principales edificios históricos lo llevaba, por ejemplo, a subrayar –citando a Oswald Spengler en *La decadencia de Occidente*– que «el número antiguo no es el pensamiento de relaciones espaciales sino de unidades tangibles, limitadas para los ojos del cuerpo». Recién en el Erecteion se encontraba el inicio de un «tratamiento espacial de interpenetración» que se asentará definitivamente en Roma. En relación con la arquitectura del cristianismo, nuevamente citaba a Spengler: «[...] la representación de los números irracionales o, como decimos nosotros, fracciones decimales infinitas, ha sido siempre irrealizable para el espíritu del mundo antiguo». Aunque el punto máximo de la interpenetración se daba entre los siglos XVI y XVII: «[...] la espacialidad barroca es, en realidad, la antítesis de la concepción numérica y espacial del mundo griego». Bullrich disponía así la antesala de la arquitectura contemporánea articulando esta larga antigüedad con el quiebre producido con la Revolución Francesa. Decía con Moholy-Nagy que para la «reunión del exterior y del interior» fue necesaria una nueva conciencia que redujera contradicciones: lo que había que comprender era el espacio hueco y no la forma llena. Y creía que una organización social más mancomunada, interrelacionada e internacional había hecho nacer en el hombre un mayor deseo de entrelazamiento social, haciendo posible integrar más estrechamente el interior con el exterior social y natural: «el hierro, el hormigón y el vi-

13. Traducido literalmente de László Moholy-Nagy, *The New Vision* (New York: Wittenborn, 1946). Así lo punteaba Bullrich: «1) Cuerpos unicelulares cerrados (varios); 2) Cuerpos unicelulares con un lado abierto; 3) Aparición de las estructuras triliticas; 4) Cuerpos multicelulares que se extienden horizontal y luego verticalmente tratados en forma compacta y cerrada; 5) Células inter-penetradas; arcos, bóvedas, cúpulas, verticalidad; (6) Perforación de lo más general en forma horizontal –interrelación del espacio exterior e interior (Wright); 7) Lo mismo pero realizándose además la perforación en el sentido vertical; 8) Los distintos espacios superpuestos son diferentes y células espaciales se suspenden desde el techo».

drio posibilitaron técnicamente este ideal en cierta medida». Compartía la preocupación del propio Moholy-Nagy respecto del problema que acarreaban los grandes paños de vidrio al producir reflejos, constituyendo un límite para la interpenetración. Concluía con dos ejemplos, la casa suspendida de Paul Nelson (1936) y la fábrica Van Nelle en Róterdam (1925), de Brinkman & Van der Vlugt, y advertía que «son llamados urgentes para resolver esta contradicción entre la técnica contemporánea y el pensamiento teórico contemporáneo que se aventura más allá de los estrechos límites actuales».

En diciembre de ese mismo año, 1951, salía el primer número de *Nueva Visión. Revista de cultura visual*, emprendida con integrantes de OAM y otros protagonistas del ambiente artístico e intelectual. La figura más fuerte era la de Maldonado, en particular, por el liderazgo que ejercía en términos teóricos en torno al arte concreto y al invencionismo, así como por las innovaciones por él introducidas mediante el diseño gráfico. En aquel primer número, su artículo resonaba como una arenga de refundación: «tenemos que superar de una vez por todas la contradicción todavía flagrante entre nuestro modo de inventar el arte y nuestro modo de explicarlo».¹⁴ Enfrentando todas las críticas recibidas, reclamando un lugar en la cultura, pues había sido tildado de no-arte, Maldonado alineaba a los concretos en la genealogía original a partir de la formulación fundante «acuñada en 1930 por el holandés Theo van Doesburg, utilizada por Max Bill en sus primeros escritos en 1936, por [Jean] Arp [y] por [Vasili] Kandinsky en 1938». Ponía sobre la mesa, una vez más, la cita definitoria de Van Doesburg: «una mujer, un árbol, una vaca, son concretos en su estado natural, pero en su estado de pintura son abstractos, ilusorios, vagos, especulativos, mientras que un plano es un plano, una línea es una línea; nada más ni nada menos».

Ahora bien, varios de los jóvenes de OAM aún eran estudiantes. Bullrich se graduaría al año siguiente, en 1952, Baliero en 1953 y Carlos Méndez Mosquera, el secretario de la revista, en 1954. Ese primer número ya acusaba recibo, sin embargo, de una preocupación candente en ellos: la relación entre el discurso vinculado al arte concreto proveniente de los artistas plásticos y la arquitectura sin más. Es decir, si era realizable el «propósito ambicioso en un dominio limitado», el de propiciar la síntesis de

14. Tomás Maldonado, «Actualidad y porvenir del arte concreto», *Nueva Visión*, n° 1 (1951): 5.

todas las artes en un sentido de objetividad y funcionalidad, como rezaba el editorial. Parte de la diferencia estaba en la noción de espacio. ¿Puede construirse un «espacio concreto»? ¿Se trataría de una contradicción en sus propios términos? ¿O simplemente era «indecible», como no hacía tanto tiempo había admitido Le Corbusier, parafraseando a Ludwig Wittgenstein, en un artículo en el que corregía su propia primera visión negativa del cubismo para reivindicar la integración de las artes a través del espacio: «[...] no hay, creo yo, obra de arte sin una profundidad inabisa, sin arrancamiento de su punto de apoyo. El arte es ciencia espacial por excelencia»?¹⁵

En aquel primer número de *Nueva Visión*, fue César Janello quien planteó el tema. En «Pintura, escultura, arquitectura» postulaba que la pintura era la «articulación estética de “espacios” bidimensionales coloreados [...] no hay superficie que no se “tridimensionalice” al yuxtaponer en ella dos colores. Este es uno de los problemas del arte concreto». La escultura era la «articulación estética de espacios tridimensionales». Por lo tanto, «pintura, escultura y “construcción habitable” son tres partes de una sola unidad. El resultado puede ser la arquitectura». La ilustración del proyecto para el pabellón suizo de la exposición de Nueva York de Max Bill daba cuenta del problema.

En Bullrich, la importancia de esta relación aparece en las primeras obras. Con Juan Manuel Borthagaray, de OAM, hicieron los Talleres Metalúrgicos EMSI en San Isidro (provincia de Buenos Aires) en 1952, y en 1953 construyó el pabellón para la empresa textil Dandolo & Primi en la Feria de las Américas, en Mendoza. La casi literalidad de la articulación entre las ideas de Moholy-Nagy –respecto de la interpenetración espacial en sus múltiples gradaciones– y la preocupación que tenían respecto de la arquitectura industrial anuncian el dilema entre lo abstracto y lo concreto, representación o construcción.¹⁶ En enero de 1954, Bullrich visitó la Segunda Bienal de San Pablo (con Alicia Cazzaniga, Horacio Baliero y Carmen Córdova) y recibió el impacto directo, fundamentalmente, de la obra de Bill. Pero al volver, su desazón por la situación que se vivía en Argentina lo decidió a emprender un viaje a Europa en junio. Durante ese recorrido conoció en Londres a Nikolaus Pevsner¹⁷ y desde setiembre a junio del año siguiente cursó sus estudios en

15. Elaborado en setiembre de 1945, apenas terminada la Segunda Guerra Mundial, apareció en un número especial de *L'Architecture d'Aujourd'hui* de enero de 1946. Fue traducido y publicado como Le Corbusier, «El espacio indecible», *Revista de Arquitectura*, n° 321 (setiembre 1947): 317–327. Cfr. Claudia Shmidt, «De la práctica a la teoría. Espacio y arquitectura moderna antes del “espacialismo”». Argentina 1908–1947», en *Arquitectura: teorías y proyecto. 1901–1962. Argentina, Brasil, Chile, Uruguay*, eds. Noemí Adagio, Luis Müller, Claudia Shmidt (Rosario: Universidad Nacional de Rosario, digital 2009).

16. Jorge Francisco Liernur, «Aporías de OAM. Segmentos del debate sobre técnica y sociedad en la cultura arquitectónica de vanguardia en la Argentina. 1945–1963», *Coloquio «La Biblioteca de la Arquitectura Moderna»* (Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2009), mimeo.

17. Claudia Shmidt, «A propósito de la “Posdata americana” de Pevsner», *Block* n° 8 (marzo 2011): 42–47.

la Hochschule für Gestaltung, en Ulm, invitado por Maldonado. El regreso se produjo cuando recibió la noticia de la caída del gobierno de Perón y la liberación de su hermano, que había sido un preso político.

En Rosario

Los gobiernos sucesivos –algunos *de facto* y otros elegidos bajo democracias débiles, con proscripciones– promovieron la apertura hacia los mercados internacionales y las políticas desarrollistas. Se ponía en juego un debate por la industrialización y el lugar que debían ocupar el arte, la técnica, los profesionales y las inversiones de capitales extranjeros. En una coyuntura tensa, tanto por el peso de los militares como por la división social que implicaba la proscripción del peronismo, se dio un impulso inédito a la reforma integral de la educación en todos sus niveles. El ámbito universitario se destacó especialmente,¹⁸ y, en el caso de la arquitectura, las principales escuelas cambiaron sus planes de estudio.

A fines de 1955, en medio de la convulsión inicial por el abrupto desenlace del gobierno anterior y la irrupción de la llamada «Revolución Libertadora», Bullrich se encontraba nuevamente en Buenos Aires. Poco después, a comienzos de 1956 Jorge Ferrari Hardoy lo invitó a formar parte de la transformación de la Escuela de Arquitectura de la Universidad del Litoral, con sede en Rosario, de la que Bullrich sería director entre 1958 y 1959 y profesor hasta 1965. Se trató de un emprendimiento promovido por los estudiantes quienes, nucleados en el Centro de Estudiantes de la Facultad de Ciencias Matemáticas, convocaron a Hardoy a hacerse cargo de la reestructuración y organización de una escuela de arquitectura independiente.¹⁹

La clave estaba en el acento técnico y constructivo del aprendizaje y del proyecto y en la vinculación más directa con «el marco socio-económico en el que se insertaba». Recordaba Borthagaray que «[Atilio] Gallo era el que traía la nueva estructura. Era un creador auténtico. Podía pensar estructuras de manera fresca».²⁰ El aporte de Bullrich en esta experiencia colectiva se verifica en la puesta en práctica de programas tomados del modelo conocido durante su posgrado en Ulm. El nuevo plan de estudios contemplaba

18. Pablo Buchbinder, *Historia de las Universidades Argentinas* (Buenos Aires: Sudamericana, 2005).

19. Francisco Bullrich, «Reseña de la actividad de la escuela de arquitectura y planeamiento en el período 1956-1958» (sf. ca. 1959). Manuscrito mecanografiado inédito. AFB-UTDT.

20. Entrevista de la autora a Juan Manuel Borthagaray, en Buenos Aires, el 23 de agosto de 2011.

la supresión de «Teoría de la Arquitectura», por considerar su dictado oscuro y antipedagógico. Esos conocimientos debían impartirse directamente en los cursos de Arquitectura. Se dejó de lado la tradicional asignatura «Plástica» y junto a Méndez Mosquera (quien la dictaba al mismo tiempo en Rosario y en Buenos Aires) crearon «Visión». Decía Bullrich que los «antecedentes más lejanos deben buscarse en el Grundlehre creado por Albers y Moholy en el viejo Bauhaus y tendrían por función la de promover en el alumno la capacidad para analizar los fenómenos visuales y las cualidades de los materiales». La otra transformación significativa fue la reducción de los cursos de historia a dos: el primero estaba dedicado exclusivamente a la historia de la arquitectura «moderna», cuyos contenidos debían estar a tono con los aportes de la crítica contemporánea de la arquitectura; el segundo fue «Integración cultural», que debía situar al alumno con claridad frente a la problemática cultural de su tiempo. En este clima de ideas, creó y fundó en 1957 el Instituto Interuniversitario de Especialización en Historia de la Arquitectura (IIDEHA) para la formación de profesores, con sede en la Universidad Católica de Córdoba.²¹

En los artículos que publicó durante ese lapso, de intensa participación en Rosario, se ve la importancia que Bullrich adjudicaba a la relación entre lo abstracto y lo concreto en las aplicaciones directas profesionales y la historia como herramienta crítica. En sus cursos dedicaba varias clases a la pintura moderna, presentando por medio de las vanguardias el amplio arco que abarcaba desde el realismo y la abstracción hasta el concretismo, no con afán cronológico sino «conceptual espacial»: para entender la arquitectura hay que conocer la pintura, sostenía.²² En «Algunos problemas del diseño» (1957), al criticar el «formalismo convencional» del *American design*, afirmaba que Moholy-Nagy fue quien mejor analizó la situación contemporánea del diseño en Estados Unidos. Pero lo importante era la necesidad de crear nuevas condiciones históricas de producción para el desarrollo del principio de «unidad de forma, función y técnica». Cinco notas al pie, con la sola mención de los autores, muestran la matriz fundante de su pensamiento: Karl Marx, Max Bill, László Moholy-Nagy, Antonio Gramsci y Tomás Maldonado.²³

En «Arte y sociedad» (1959) cuestionaba la idea del artista como *expresión de la sociedad*. A cambio, proponía pensar a la inversa:

21. AA VV, *Historia de la arquitectura en la Argentina. Reflexiones de medio siglo. 1957-2007*. IIDEHA (Tucumán: Cedodal, 2007).

22. Más tarde sus cursos se editaron como apuntes de clase en copias mimeográficas.

23. Francisco Bullrich, «Algunos problemas del diseño», *Nueva Visión*, n° 9 (1957): 20-23. Respecto del debate entre lo abstracto y lo concreto desde las variantes del marxismo en este contexto, ver Alejandro Crispiani, *Objetos para transformar el mundo* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2010).

24. Gaëtan Picon era el flamante *Directeur Général des Arts et des Lettres*, nombrado por André Malraux, ministro de Cultura de Charles de Gaulle en Francia. Poco antes había publicado la compilación Gaëtan Picon, *Panorama des idées contemporaines* (Paris: Gallimard, 1957).

cómo el arte da contenido a la época. Retomando las ideas de Gaëtan Picon²⁴ y en contra de Henri Lefebvre, «sostenedor del marxismo vulgar», Bullrich reivindicaba una crítica que pudiera mostrar

de qué manera el arte nos propone imágenes cuya significación tiende a modificar modos de acción de la humanidad, es decir de qué manera modifica la *naturaleza humana*. El arte es fundamentalmente trabajo, humano; el trabajo no produce meramente objetos que el hombre usa indiferentemente –neutralmente–, produce por encima de todo el mundo humano, la *naturaleza humana*. Marx ha expuesto esto con suma claridad; *la historia no es otra cosa que la producción del hombre por el trabajo humano*, es la modificación de su naturaleza a través del trabajo.²⁵

A estas postulaciones teóricas se le sumará una preocupación explícita y creciente respecto de la industria de la construcción, en el sentido del equilibrio entre la mano de obra de oficio y de aplicación *in situ* y la prefabricación.²⁶ En «Contribución de la arquitectura al mundo actual» (1961) decía: «Nuestra época tiene ya su expresión arquitectónica definida, un mundo de símbolos significativos puros y geométricos que atestiguan e invitan a recorrer la experiencia vital de nuestra cultura en cuyos confines se gestan los viajes interplanetarios y las concepciones del nuevo humanismo». Al final advertía que

25. Francisco Bullrich, «Arte y sociedad», *Nuestra Arquitectura* n° 352 (marzo 1959): 17–24.

26. El tema es retomado en sus siguientes libros y en «Comentarios sobre el concurso Peugeot», *Summa* n° 1 (abril 1963): 93–95; «Arquitectura industrial argentina», *Summa* n° 5 (julio 1966): 23–24; «Arte-Vivienda-Hábitat», *Summa* n° 9 (agosto 1967): 79–81.

27. Francisco Bullrich, «Contribución de la arquitectura al mundo actual», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, n° 2 (V Época, Año VI, 1961): 289–296.

Brasilia y Chandigarh son los dos nuevos ensayos de pasar del remiendo y del diseño de avenidas a lo Haussmann, a la configuración de un *hábitat* integral. Debemos aceptar que la limitación de conocimientos y de experiencia ha conducido a cometer errores de importancia, pero no se debe olvidar que en un mundo sometido al temor abren un camino de esperanza, por su significado y trascendencia.²⁷

Si antes de Ulm el espacio parecía pasar hacia una condición «concreta», como afirmaba Janello, y la arquitectura debía tender hacia una «construcción habitable», su experiencia en Rosario atraviesa un desplazamiento hacia la aceptación de una abstracción, si bien claramente no naturalista, que muestra ya una distancia de la radicalidad de Maldonado o Bill. Abierto, en cambio, hacia los «símbolos significativos puros y geométricos»,

lo abstracto y lo concreto parecen articularse en un norte que trasciende la difícil meta de una «integración de las artes».

Cabe, a esta altura, preguntarse, entonces, para alguien que hasta aquí observaba directamente «el mundo», ¿cuándo se interpuso el carácter particular en la mirada de Bullrich? ¿Por qué fue reenfocando su concentración hacia Argentina y hacia América Latina? ¿Cuál sería el nuevo lugar de la Historia? Impulsado por sus colegas de OAM, en 1960 comenzaba a preparar el libro sobre arquitectura argentina que publicaría Nueva Visión en 1963.²⁸ Es importante entenderlo como un trabajo de consenso colectivo y lejos del formato del manifiesto. El subtítulo, *Panorama de la arquitectura argentina 1950-1963*, era explícito. El problema estaba en los adjetivos del título: *Arquitectura argentina contemporánea*. «¿Existe una arquitectura argentina?», se preguntaba en el primer número de *Summa*.²⁹ Para ello la cotejaba con la de otros países latinoamericanos. Además, la arquitectura que hasta ese momento se naturalizaba como «moderna» pasaba a ser «contemporánea», descentrada del enfoque estilístico, orientada hacia otra dimensión.

Bullrich comenzó a preparar ese libro apenas dejó la gestión en el Litoral. Se ocupaba de curar la colección Estética con Alfredo Hlito, en pleno auge de la editorial Nueva Visión.³⁰ A mediados de 1961 se difundió el llamado a concurso para la Biblioteca Nacional, y junto con Cazzaniga invitaron a Clorindo Testa, quien hacía pocos meses había ganado con la oficina de Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini (SEPRA) el concurso cerrado para el Banco de Londres. En 1962 obtuvieron el primer premio.

Es en ese clima en el que construye el canon de la arquitectura argentina. «Una cierta sequedad y parquedad expresiva que rehúye lo espectacular y busca el equilibrio sin entregarse al puro espontaneísmo, parecería ser el sello que distingue a lo mejor de lo que se produce entre nosotros». Esta definición le permitía albergar bajo un mismo paraguas el fenómeno que más tarde se dio en llamar de las «casas blancas». En 1959 se había inaugurado la Iglesia de Fátima, una arquitectura que, según Bullrich, pretendía encontrar un camino por medio de la «humildad», opuesto al de Testa, que era «brutalista» en el sentido corbusierano, audaz e imaginativo. Sin embargo, Bullrich abrazó las dos líneas en su propia arquitectura: en sociedad con Testa, hacía esa arquitectura de «vigor plástico»; sin él y con Cazzaniga, en cambio, transitó

28. Francisco Bullrich, *Arquitectura argentina contemporánea* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1963).

29. Francisco Bullrich, «Arquitectura argentina, hoy», *Summa* n° 1 (abril 1963): 55. Reseña con el libro aún en prensa.

30. Verónica Devalle, *La travesía de la forma* (Buenos Aires: Paidós, 2009).

las «casas blancas». Pero estas no «pretendían humildad» o renunciar a la tecnología (y, por lo tanto, «renunciar al programa de una arquitectura progresista»), sino «reconsiderar el problema tecnológico en el contexto de las realidades nacionales».³¹ Se separaba tajantemente de la versión vernacular (hay que recordar que la exposición de Bernard Rudofsky *Architecture without architects*, en el MoMA, sería entre noviembre de 1964 y febrero de 1965). Por otra parte, debido a la publicación de este libro, la editorial Sudamericana le encargó preparar uno sobre arquitectura latinoamericana contemporánea, lo que le permitió tempranamente comenzar a viajar primero por Chile y por México.³²

Para alguien que tenía expectativas en Brasilia —aun conociendo las tempranas reacciones de Max Bill— y Chandigarh, sin duda el impacto de la Revolución Cubana y la contrariedad que producía la promesa desarrollista con la realidad tercermundista ampliaban la pregunta a una dimensión política. Para Bullrich, el eje se tensa en torno al parámetro de la industrialización. Ese tránsito entre el «mundo», la «Argentina» e, inmediatamente, «América Latina» lo mantendrá atento aunque cada vez más escéptico. Tal vez el hecho definitivo de la salida de la revista *Summa* con proyección latinoamericana lo recentra inevitablemente. El editorial-manifiesto lo compromete con una construcción cultural inicial que pueda poner en consideración el problema de la tecnología y el diseño, y lo involucra con «un grupo de técnicos que construyen un mundo futuro»: y ese grupo estaba en América Latina.³³

Después de New Haven

En 1965, Vincent Scully, invitado a la Argentina desde el IIDEHA, introdujo un punto de inflexión. Impactado por la figura de Bullrich y secundado por las recomendaciones de Richard Morse y Jorge Enrique Hardoy, lo convoca a dictar un seminario en su universidad. La estadía de Bullrich en Yale se extendió entre agosto de 1966 y enero de 1967: «Una editorial de Nueva York se enteró que estaba allí y me pidió que escribiera *New Directions in Latin American Architecture*».³⁴ Las extensas notas de sus clases preparadas en inglés fueron la base del manuscrito del libro que salió en enero de 1969, casi en simultáneo con la edición de Blume en español

31. Francisco Bullrich, «La arquitectura moderna», en José Luis Romero y Luis Alberto Romero, *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos* (Buenos Aires: abril 1983), 473.

32. Finalmente resultó ser Francisco Bullrich, *Arquitectura latinoamericana 1930/1970* (Buenos Aires: Sudamericana, 1969).

33. Carlos Méndez Mosquera, «Introducción», *Summa* n° 1, abril (1963): 11.

34. Adagio y Shmidt, C. «Dos horas con Francisco Bullrich a sus 81 años», *op. cit.*, 357.

—que se mandó traducir—. El libro formó parte de una colección coordinada por Udo Kultermann y publicada por George Braziller.³⁵

En el prólogo, firmado en diciembre de 1968, Bullrich explica los criterios adoptados ante el encargo de un libro de extensión limitada. Optó por presentar a los arquitectos y sus obras, no en función de su nacionalidad, sino en relación con los problemas que debían afrontarse en ese momento en «esta área del mundo». De todos modos, «los caracteres nacionales son importantes y no deberían ser totalmente sacrificados».

Pero el índice del libro trasluce la dificultad —¿imposibilidad?— de conformar una unidad. América Latina tiene grandes diferencias entre países, admitía, y lo que parece haber intentado con bastante acierto es buscar ejes culturales no necesariamente geográficos. Tal vez porque aquellas ideas construidas por buena parte del colectivo que integró OAM al inicio, luego Nueva Visión, Infinito y la revista *Summa*, entendían, en efecto, otra cosa por América Latina: tal vez aquello que Max Bill «no podía ver».³⁶ Los largos párrafos —más que capítulos— mixturán criterios diversos. La introducción, «Pasado y presente», lleva el mismo título del primer capítulo del *Esquema de la arquitectura europea* de Pevsner (en cuya última revisión en español Bullrich estaba trabajando al mismo tiempo) y confirma el rol de la historia en la crítica contemporánea. Continúa con tres apartados dedicados a Brasil, México y Argentina. Luego, «Utopía urbana y realidad» lo consagra críticamente a Brasilia advirtiendo los peligros de las nacientes «*shanty towns*» como la amenaza de las ciudades de la región, contraponiendo como buenos resultados los conjuntos de vivienda social en Caracas realizados por Villanueva, y, en Santiago de Chile, el barrio Diego Portales. El siguiente tramo se titula «Townscape architecture», en alusión directa al término acuñado por Gordon Cullen y Kevin Lynch, ligados a las políticas de renovación urbana en la Inglaterra de la segunda posguerra.³⁷ En la presentación del edificio para el Banco de Londres y América del Sud en Buenos Aires, es tajante:

Le Corbusier nunca aceptó la calle. Testa y sus asociados intentaron preservarla como una experiencia urbana cotidiana. La calle es, después de todo, un espacio longitudinal creado por edificios. Se destruye cuando se comienza a articular su espacio longitudinal con plazas abiertas transversales.³⁸

35. Bullrich, Francisco, *New Directions in Latin American Architecture* (New York: George Braziller, 1969).

36. Ver acápite.

37. Clément Orillard, «Tracing Urban Design's. "Townscape" origins: Some Relationships between a British Editorial Policy and an American Academic Field in the 1950s», *Urban History*, 2, vol. 36 (2009).

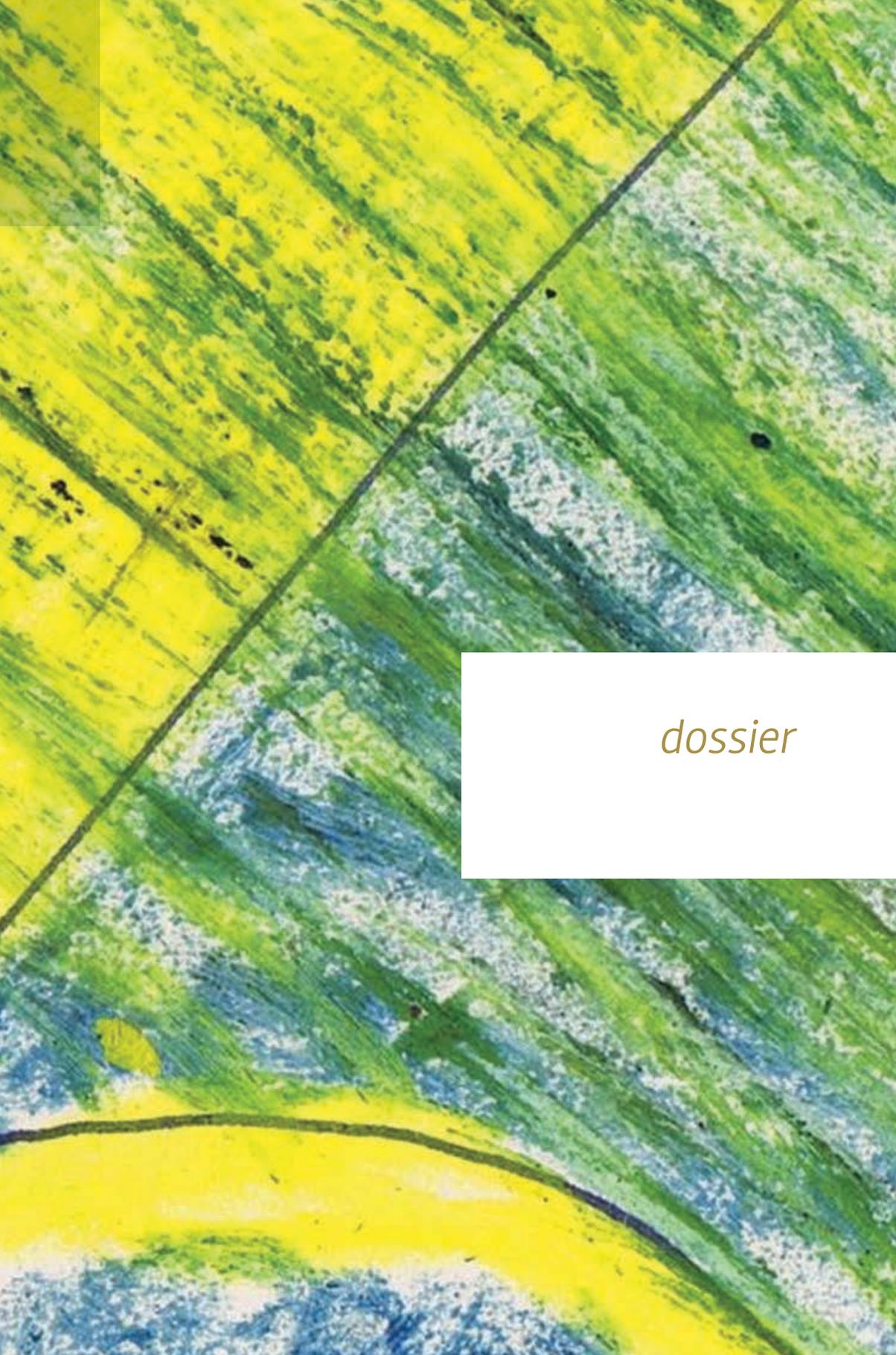
38. Bullrich, *New Directions*, 49.

Finaliza con «Tecnología y arquitectura». Aquí pone el acento en la forma y la estructura –anticipando el registro tectónico que mucho más tarde otros, no él, derivarán en el «carácter latinoamericano»– con obras de distintas materialidades (el ladrillo con la plasticidad de Eladio Dieste en Uruguay; las experiencias en *curtain wall* de Enrique de la Mora y las cáscaras de hormigón armado de Félix Candela, ambos en México; las bóvedas y cúpulas en estructuras mixtas de Ricardo Porro en Cuba; los plegados de Claudio Caveri en Argentina, entre muchas otras). Las páginas especialmente dedicadas a Villanueva son el paso obligado si se quiere marcar los «nuevos caminos» que deberían transitar las arquitecturas latinoamericanas. Una sección dedicada a cierta extrañeza que provoca la arquitectura monumental para concluir con los interrogantes que se les presentan a las «nuevas generaciones», en los cuales siempre debe figurar el pasado. A pesar de su especificidad, «la arquitectura latinoamericana es parte de la arquitectura mundial. Prueba de ello es que los arquitectos al sur del Río Grande han intercambiado ideas con arquitectos de otros continentes...».³⁹ Como si resonara una tardía respuesta a Henry-Russell Hitchcock.⁴⁰

Bullrich lograba romper y rearmar un canon latinoamericano compuesto ahora no sólo de figuras y obras, sino de temas y problemas. Desprendido de la presión de la búsqueda del *Zeitgeist*, en cambio, está más atento al pasado en términos de tradiciones culturales que, lejos de la nostalgia o de la confirmación de la existencia de caracteres particulares, pudieran propiciar la «invención» en condiciones de posibilidad técnica de acuerdo al sitio. Si alguna parte de *New Directions...* puede atribuirse a su reciente adscripción a las ideas de Robert Venturi, con quien compartió muchos encuentros junto a sus respectivas esposas durante su estadía en Estados Unidos –recordemos que *Complexity and Contradiction in Architecture* acababa de salir publicado por el MoMA en 1966–, subyace en la agudeza de los análisis de las obras y de los enfoques culturales aquella raíz teórica dentro de las ideas del arte concreto. Sólo que ese concretismo es posible ahora, no en la oposición, sino en su reunión –aunque sea contradictoria– con la abstracción. Estos tres momentos –antes de Ulm, en Rosario y después de New Haven– permiten señalar que, para Francisco Bullrich, la historia de la arquitectura toda es, sin dudas, contemporánea.

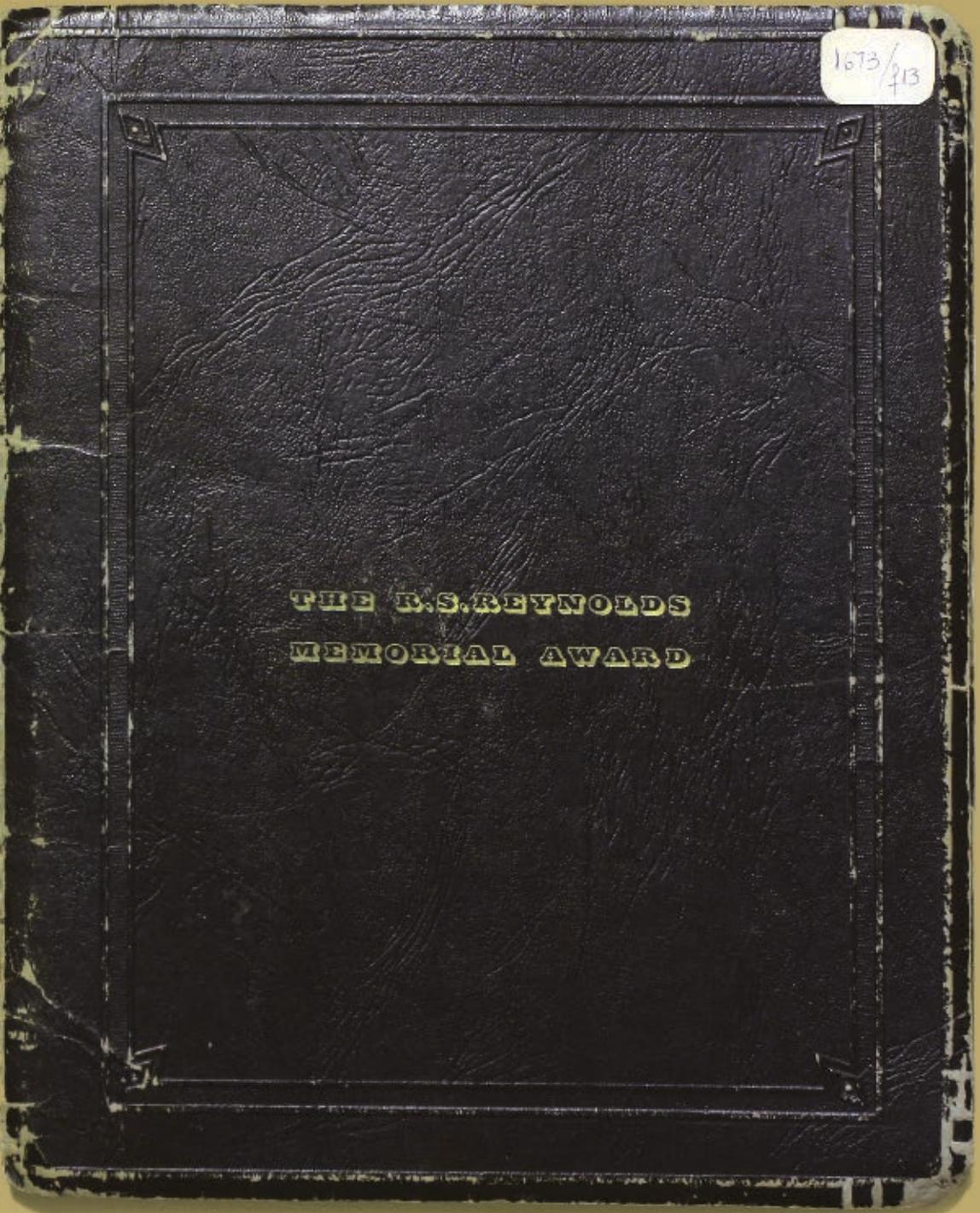
39. Bullrich, *New Directions*, 117.

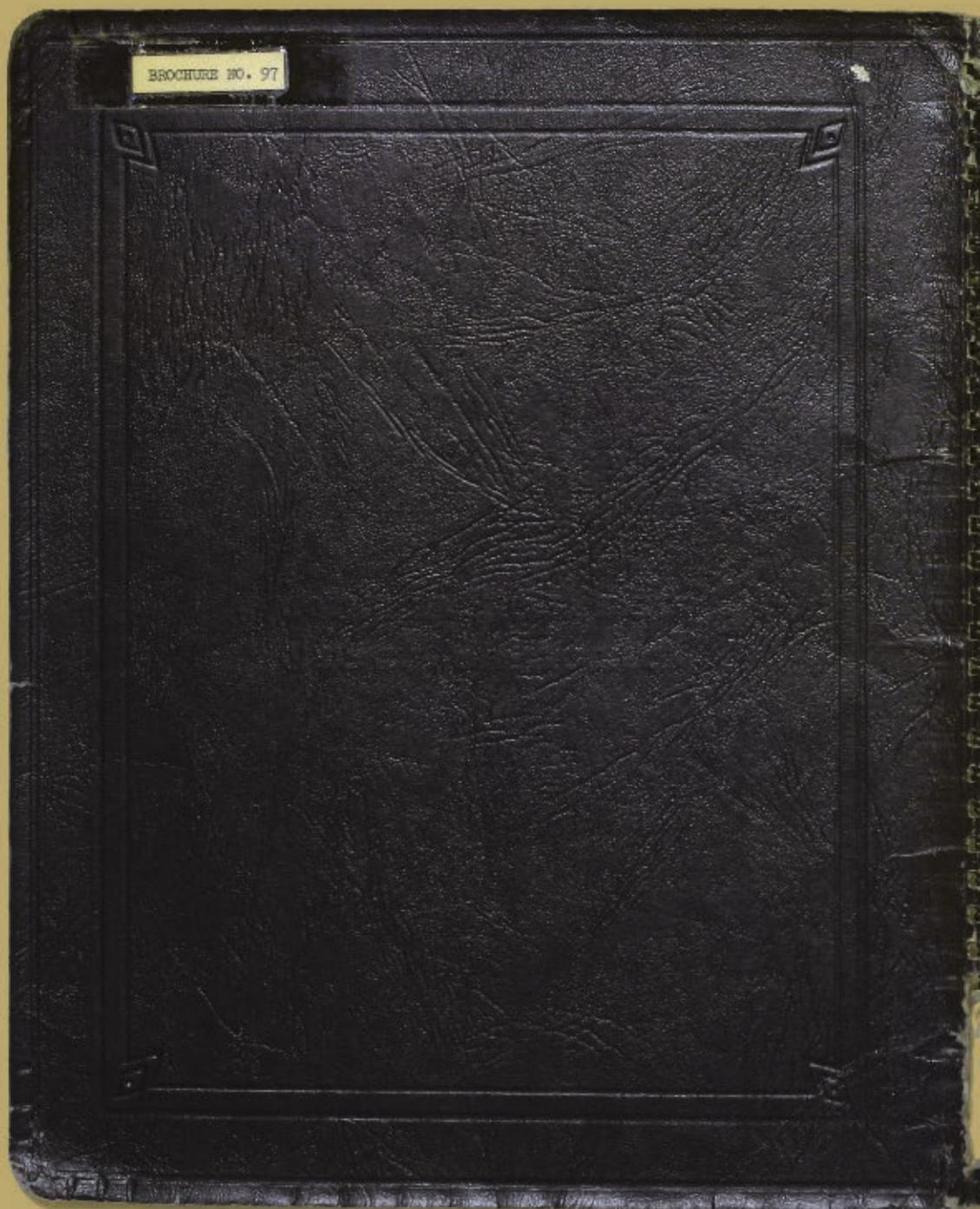
40. En alusión al comienzo de la introducción del libro de la exposición del MoMA, Hitchcock, Henry Russel, *Latin American Architecture Since 1945* (New York: The Museum of Modern Art, 1954).



dossier

La presente sección reproduce un folleto de factura artesanal perteneciente al archivo del estudio profesional del arquitecto Jorge Caprario, identificado como Brochure n° 97. En él se describe la «técnica de construcción artística» que otorgó carácter de ícono urbano a varios de sus edificios. Fue donado al Instituto de Historia de la Arquitectura y actualmente se ubica en la Carpeta 1673 folio 13 de su Centro de Documentación e Información.





UNA NUEVA TÉCNICA DECORATIVA INTEGRANTE O INSEPARABLE DEL CUERPO Y UNIDAD ARQUITECTÓNICA.-

PROBLEMAS QUE RESUELVE ESTA NUEVA TÉCNICA

Cuando el Arquitecto concibe junto con las funciones del programa a resolver, el sentido vertical de sus obras y la plasticidad de sus volúmenes y claros oscuros, trata de expresar los principios rectores y eternos que regulan por naturaleza las acciones humanas, como esencia de toda belleza cuyos valores artísticos llamamos étnicos, tradicionales, éticos, estéticos, edificados etc. todos ellos ilustrativos, ambientalistas y hacedores del hombre con sus ideales de convivencia.-

Esta belleza solo es posible irradiarla del cuerpo simbólico de la obra independientemente y sin desmedir de vanos y aberturas, y de su repetición en planos superpuestos, cuando su sentido práctico y utilitario predomina sobre el sentido significativo propio de toda obra de arte.-

Este aspecto de los problemas que se presentan en la construcción y concepción artística de las obras, no ha sido aun bien resuelto ni destacado en las de arte arquitectónica de nuestros días, y el Arquitecto en general está siendo más un inteligente técnico que un artista en la verdadera acepción de su profesión.-

Los muros lisos siempre han sido ingratos y originado múltiples formas de ornamentación ya en desuso.- Tampoco por eludir sus problemas es bueno eliminarlos suplantándolos por pilares y vidrieras.- Si bien es bueno en general acercar al hombre a la Naturaleza, no debemos olvidar que también necesita su propia vida interior e íntima.-

La falta de muros no ayuda a concentrar al hombre para adquirir su fortaleza espiritual.- Así como son simpáticas las viviendas modestas en las que las aberturas se reducen a un mínimo justificable higiénico y económico ayudando sin quererle a dar intimidad y a hacer al hombre íntimamente, son en contraste viciosas las viviendas donde se hace ostentación de su confort interior.-

Me atrevo a asegurar que son otros los símbolos que expresan la belleza y los afectos de convivencia , para que en verdad se muestren como ejemplares sin falsear los conceptos ineludibles a expresar en las obras de arte.-

Las líneas como los volúmenes , los celeros y la irradiación de sus luces e destellos , tienen verdadera significación , y por esta razón es que debemos aprender su uso correcto.-

Sólo puede concretar para finalizar este breve comentario , que ; ayudarse con todas las técnicas posibles para resolver la expresión especial armónica , que corresponda a ubicaciones destacadas y que simbolice la infinidad de los valores a que hemos hecho referencia oportunamente , es asunto complementario de todo programa utilitario y práctico , para que pueda ser considerado integralmente arquitectónico y digno de ser pensado por arquitectos que aman a su arte técnico y artísticamente.-

RAZON DE ESTA NUEVA TECNICA

Estilizar y afiligranar a base de dibujos interpretativos de ideas o pensamientos poéticos , dentro de los elementos constructivos simples de un muro y su relación estática con la estructura general del edificio de que forma parte especialmente en su cubierta exterior , pudiéndose también emplear en los muros interiores.-

TECNICA DE ESTA NUEVA LABOR

Esta técnica consiste en el empleo de láminas e cintas de aluminio para hacer un muro de aspecto calado.-

La flexibilidad y ductilidad de estas láminas , como las condiciones de inalterabilidad del aluminio , son apropiadas para esta clase de trabajos.-

FINALIDADES DE ESTA NUEVA TECNICA

Las finalidades de esta nueva técnica son las de dar al Arquitecto mayores posibilidades de expresión artística.-

////////////////////

MODO DE REALIZAR LOS TRABAJOS

Una vez realizada la estructura general del edificio , se construye un tablero para hacer el dibujo correspondiente.-

La ampliación del dibujo es fácil realizarla a base de cuadrículas a escala conveniente.-

Hecho el dibujo en el tablero se clavan clavos del largo necesario siguiendo las líneas y cada 20 a 30 cm de separación o más cerca de acuerdo a las necesidades de los moldes.-

Sobre estos clavos se aseguran cintas de aluminio de 1 m/m de espesor como mínimo , con simples ataduras de alambre fino .-

Para certar las cintas se deben tomar las correspondientes medidas de cada línea y su esquema en una libreta de apuntes.-

Cortados los trozos de cinta se someten a un trabajo especial de lengüetas para que se adhieran perfectamente al mortero de portland.-

Terminada la colocación de estas cintas de aluminio , se rellenan los espacios correspondientes con el material corriente de albañilería , tratando de trabar con hierros fines todos los trozos del muro.-

Terminado el relleno y revoque grueso , se quitan los clavos y el tablero , y se somete al revoque de terminación de fachada y limpieza correspondiente del calado.-

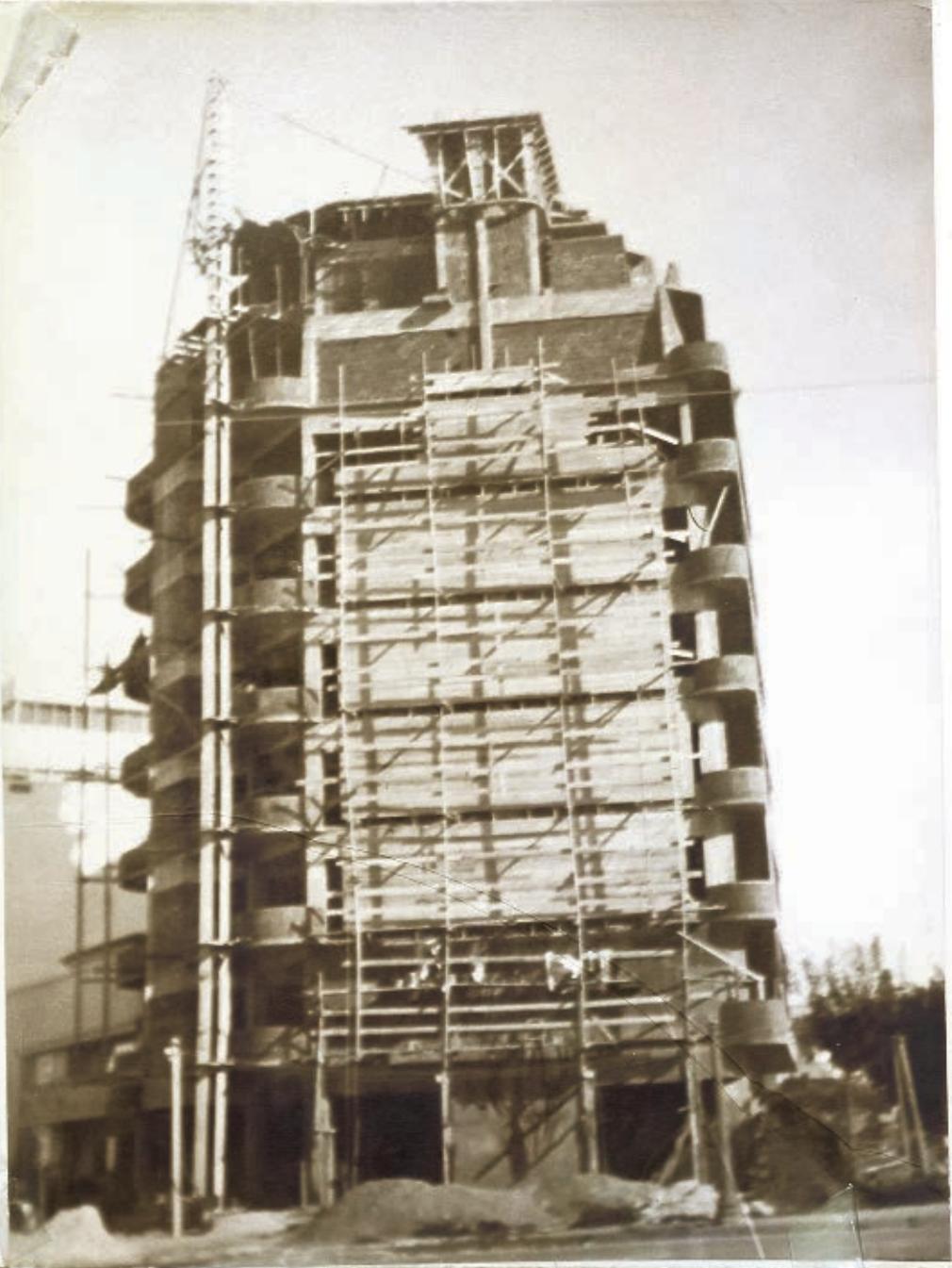
Las cintas de aluminio no sólo sirven de molde sino que quedan como perfecta terminación de los huecos del calado.-

Todos los trabajos que se presentan en esta carpeta han sido realizados por el autor.-

NOTA: Las obras datan del año 1949 en adelante.



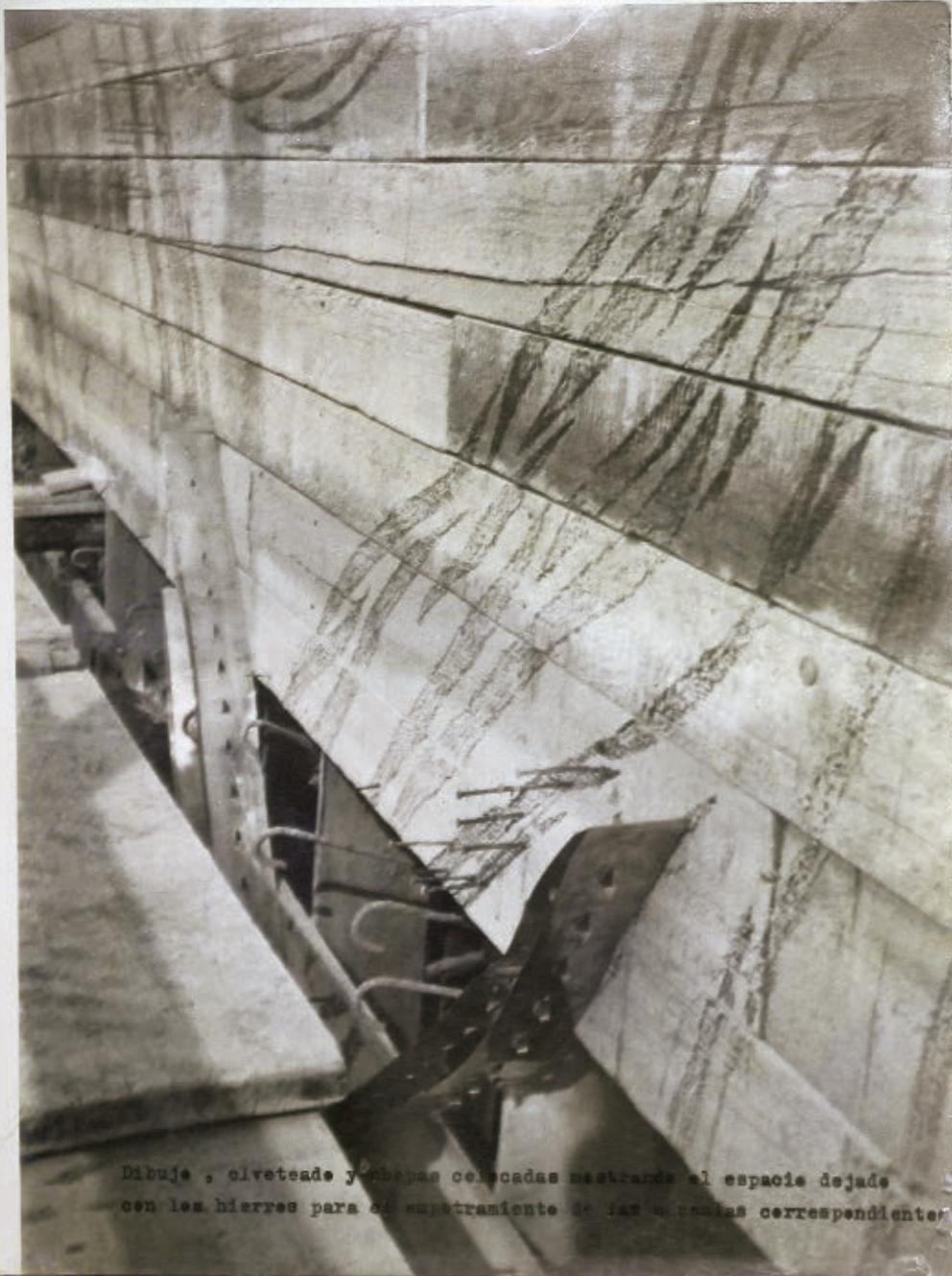
Vista de un tablere



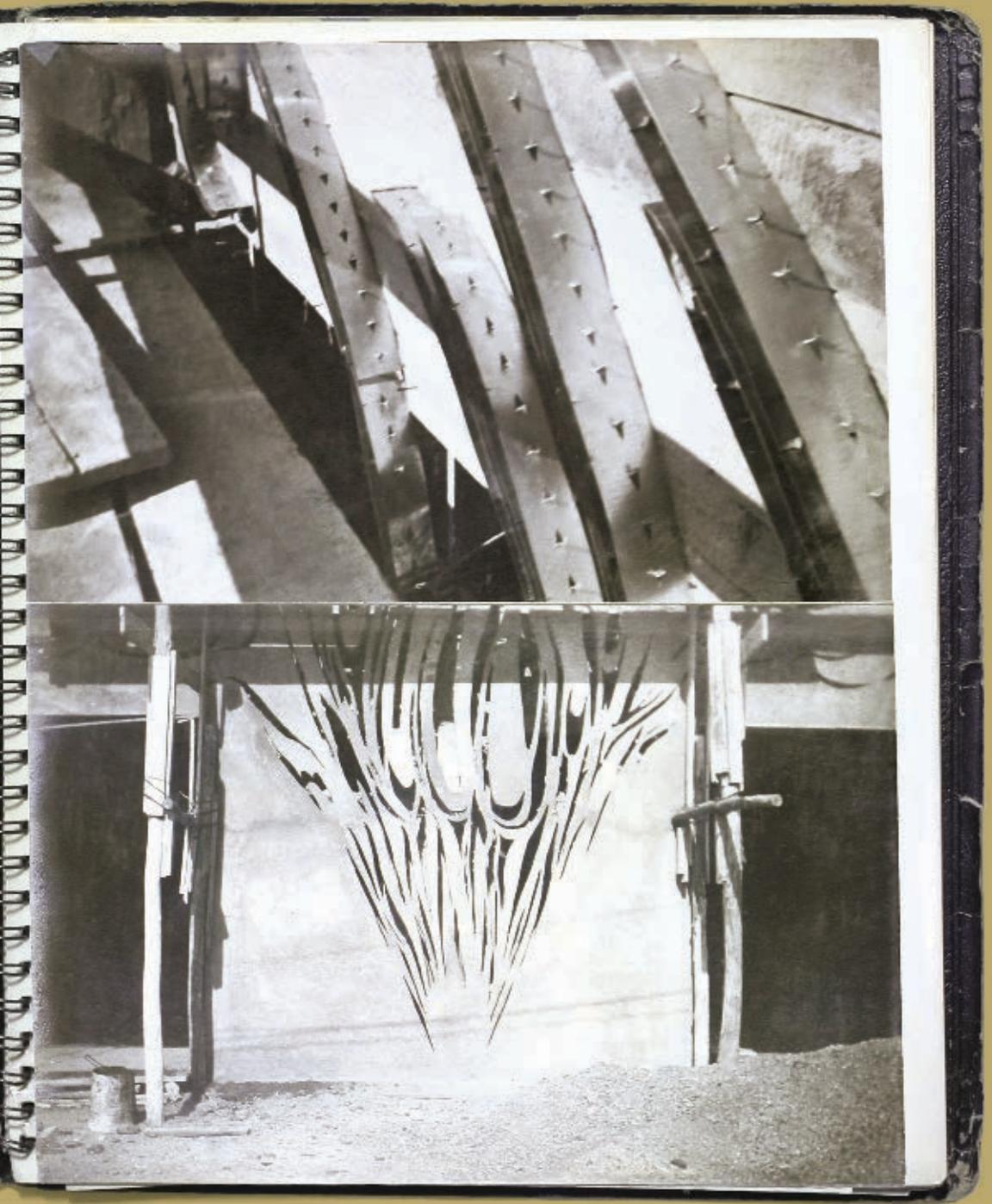




Un elemento preparado y arte del rústico terminado

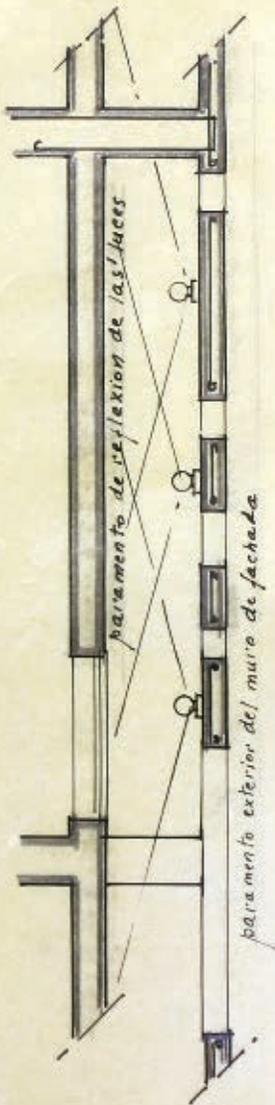


Dibuje , cliveteade y chapas colocadas mostrando el espacio dejado
con los hierres para el anclamiento de las armaduras correspondientes





Vista interior del ducte mostrando la disposición y repartido de las ménsulas para no seccionar la continuidad del dibujo.



Certe mostrando un entrapise con las ménsulas que soportan el muro exterior calado, y el pasaje libre de la luz entre los pisos, para unificar los efectos de la iluminación interior de todo el calado, evitando ser seccionada a la altura de cada piso.- (escala: 1 a 20)

La obra INICIAL de esta nueva técnica, es la del edificio que el público llama El Indio, ubicado en una gran esplanada de entrada al Parque Juan Zorrilla de San Martín (Vills Biarritz), en homenaje al insigne poeta uruguayo.-

... "LINEAS FOSFORESCENTES Y FUGACES
 QUE EN LOS OJOS QUEDAN
 COMO ESTROFAS DE UN HIMNO BOSQUEJADO
 O GERMEENES DE AURORAS O DE ESTRELLAS ...
 Obra: Tabaré J.Z. de S.M.

El motivo es inspirado en el espíritu -- que emana de dicha obra, cuyo símbolo es fácil generalizar en el sentido universal y humano de toda lucha valiente e indomable.-

Esta es la preciosa herencia étnica, legada por los primeros habitantes del suelo uruguayo (indios Charrúas), no doblegándose y prefiriendo ser exterminados por el colonialismo español.-

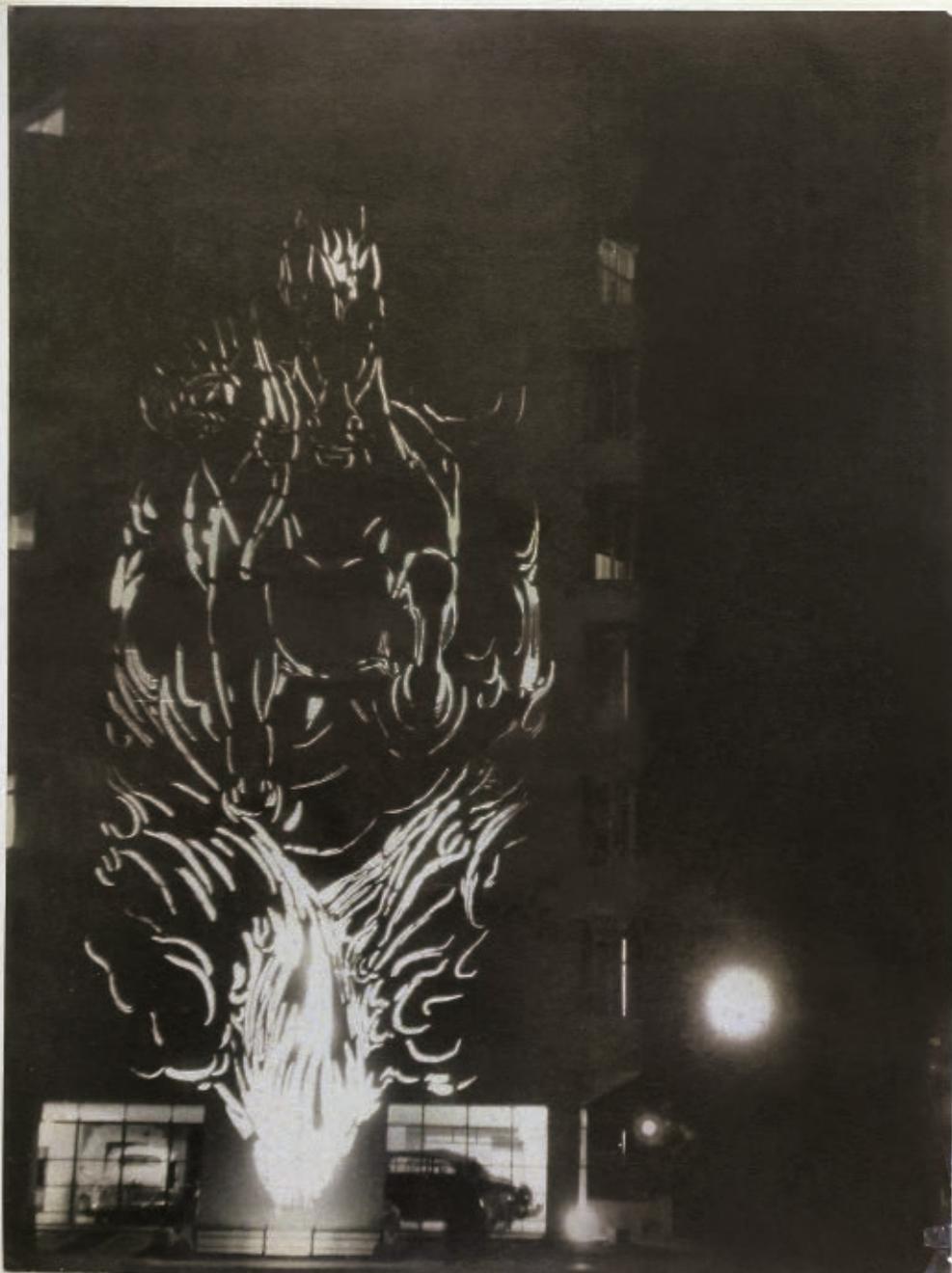


(escala: 1 a 200)

Planta del ducte mostrando las aberturas del calado y los espacios entre las ménsulas que soportan el muro exterior.-









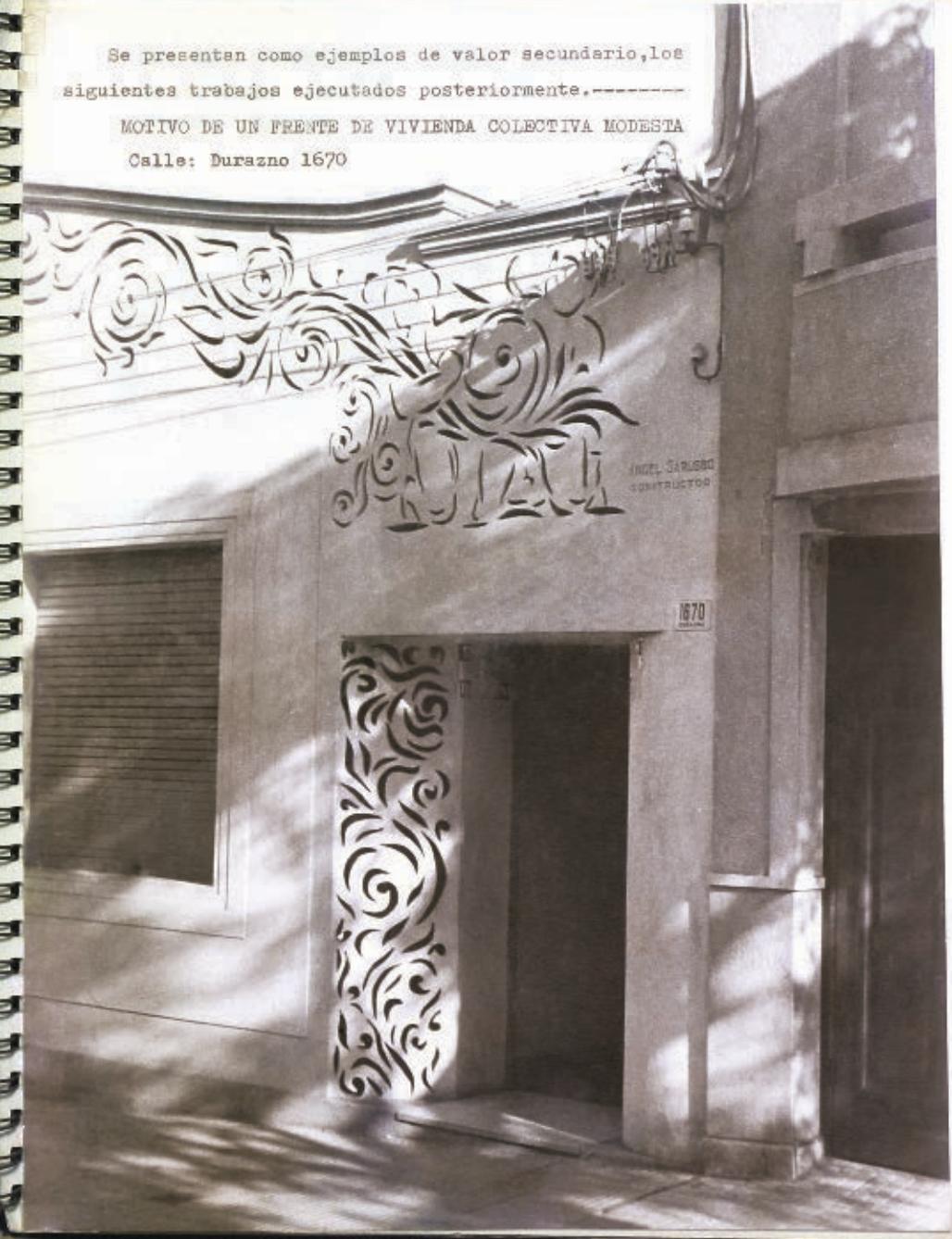


La flecha indica la ubicación del edificio a la entrada del Parque Juan Zorrilla de San Martín.-

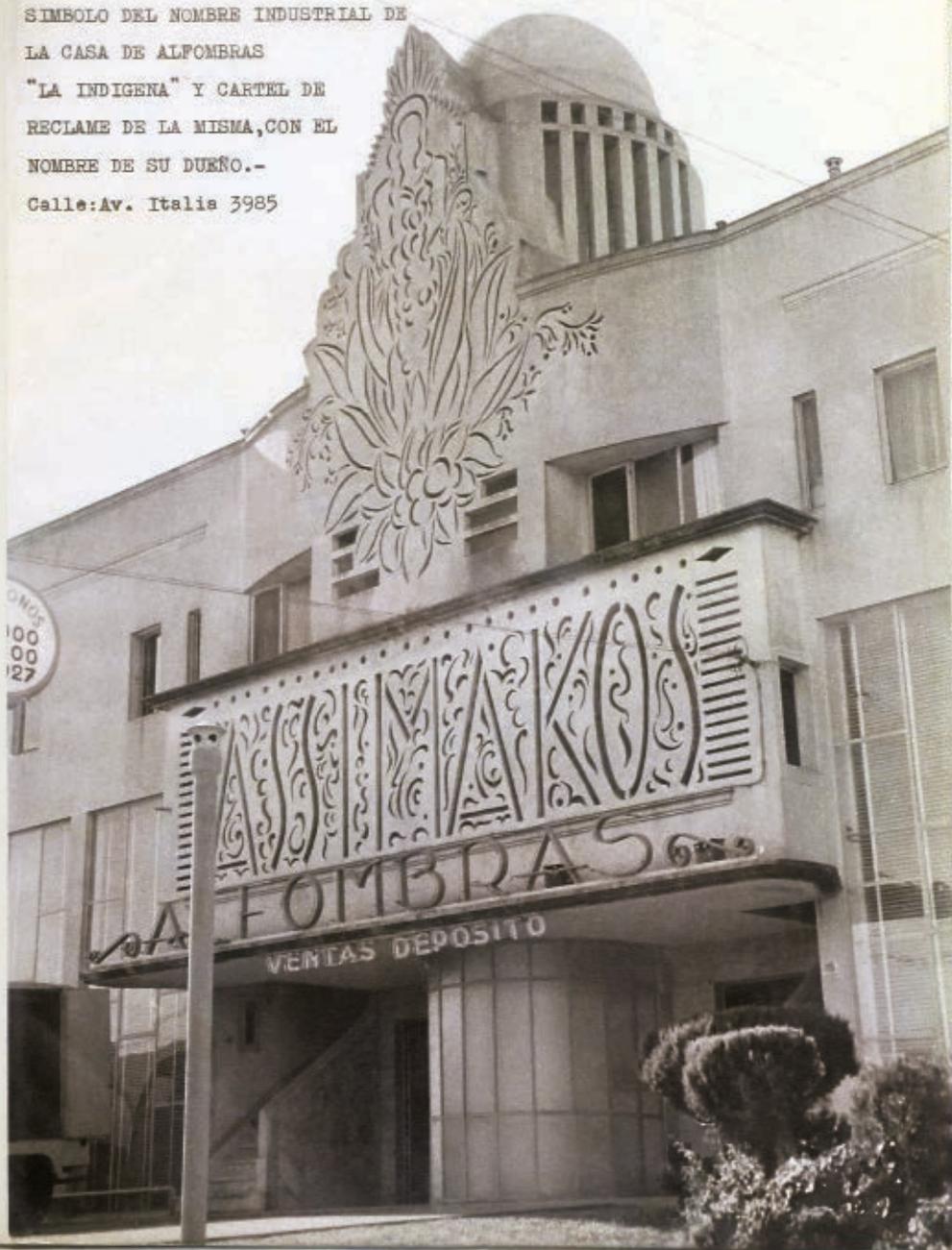
Se presentan como ejemplos de valor secundario, los siguientes trabajos ejecutados posteriormente.-----

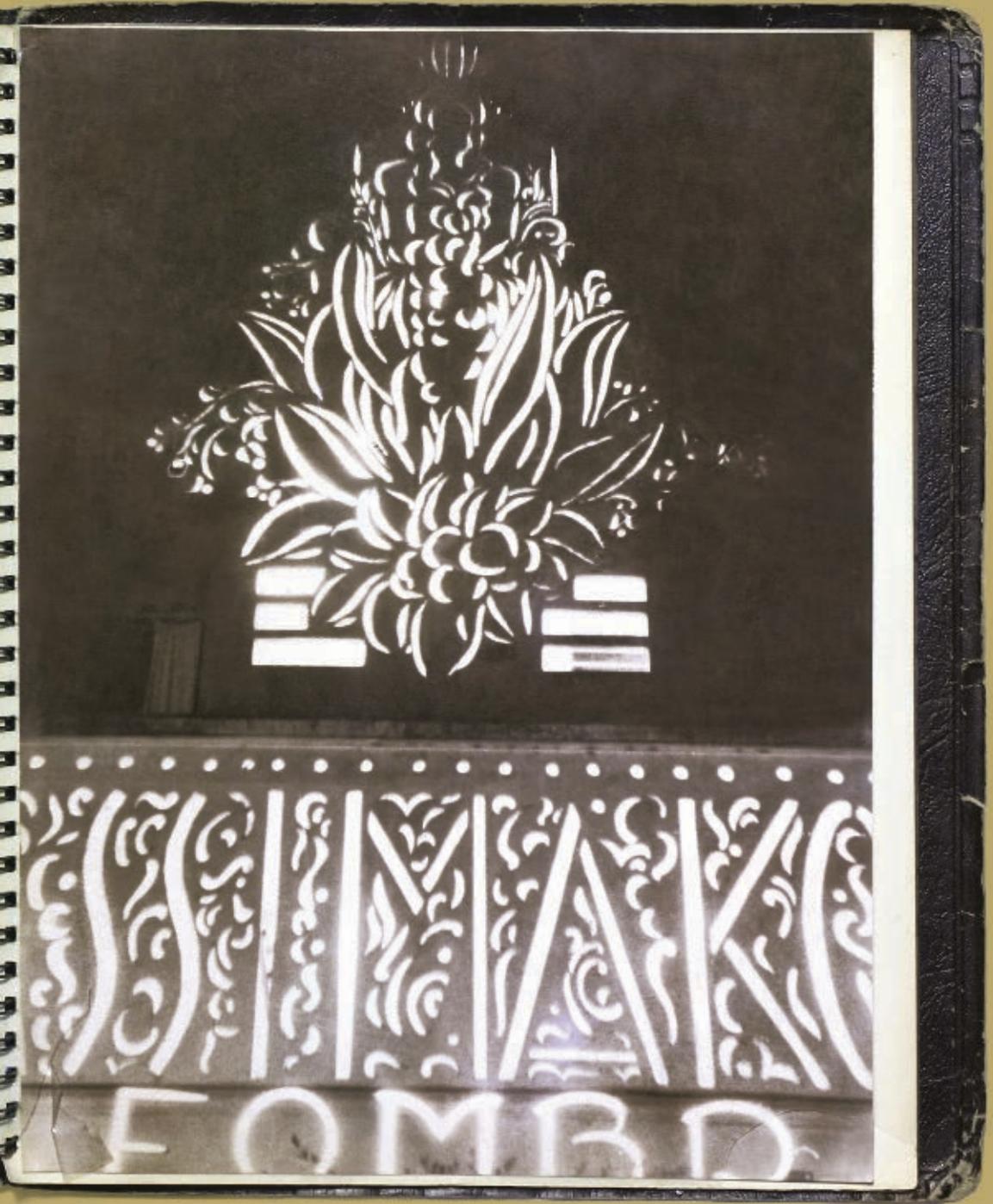
MOTIVO DE UN FRENTE DE VIVIENDA COLECTIVA MODESTA

Calle: Durazno 1670



SIMBOLO DEL NOMBRE INDUSTRIAL DE
LA CASA DE ALFOMBRAS
"LA INDIGENA" Y CARTEL DE
RECLAME DE LA MISMA, CON EL
NOMBRE DE SU DUEÑO.-
Calle: Av. Italia 3985

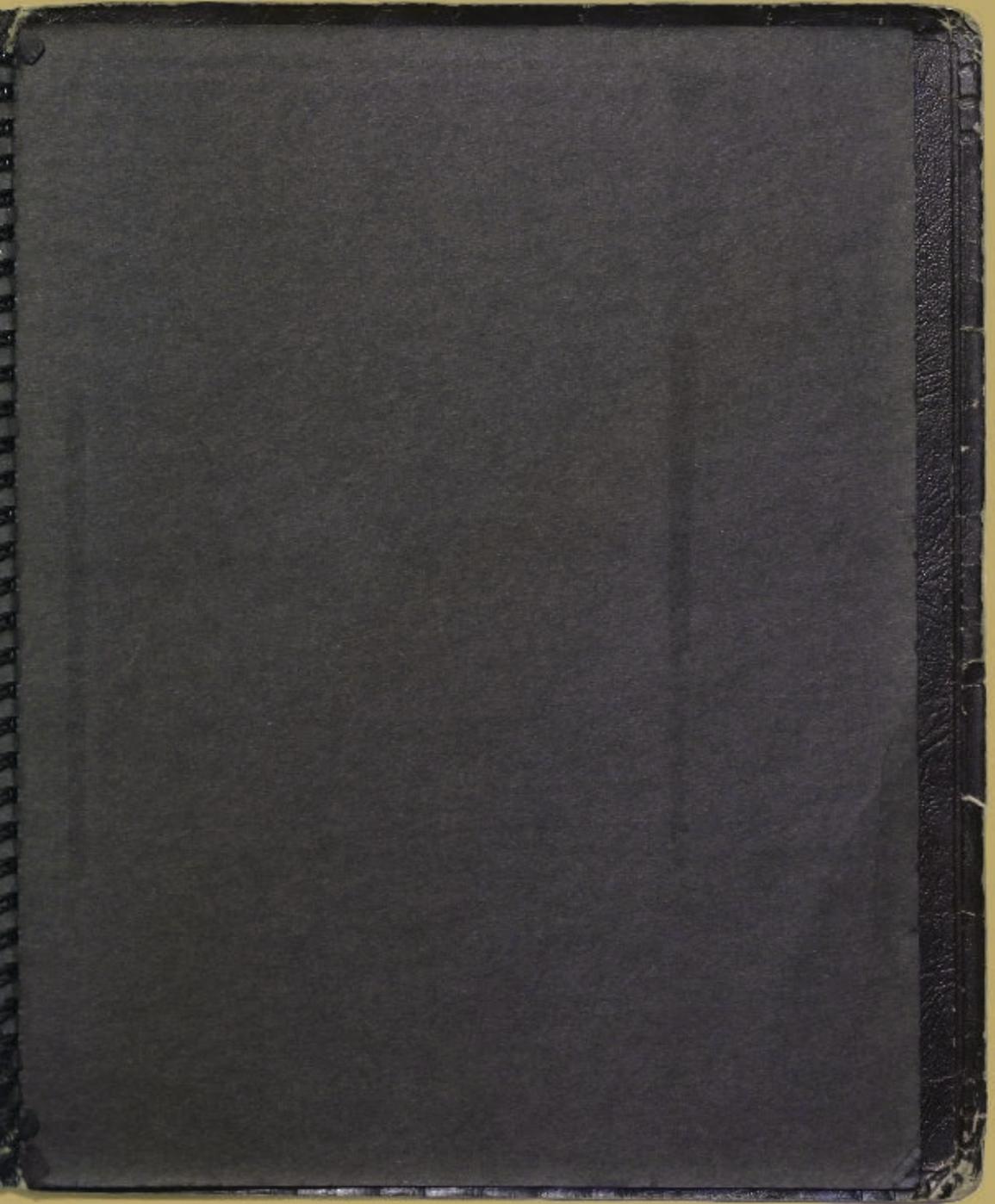


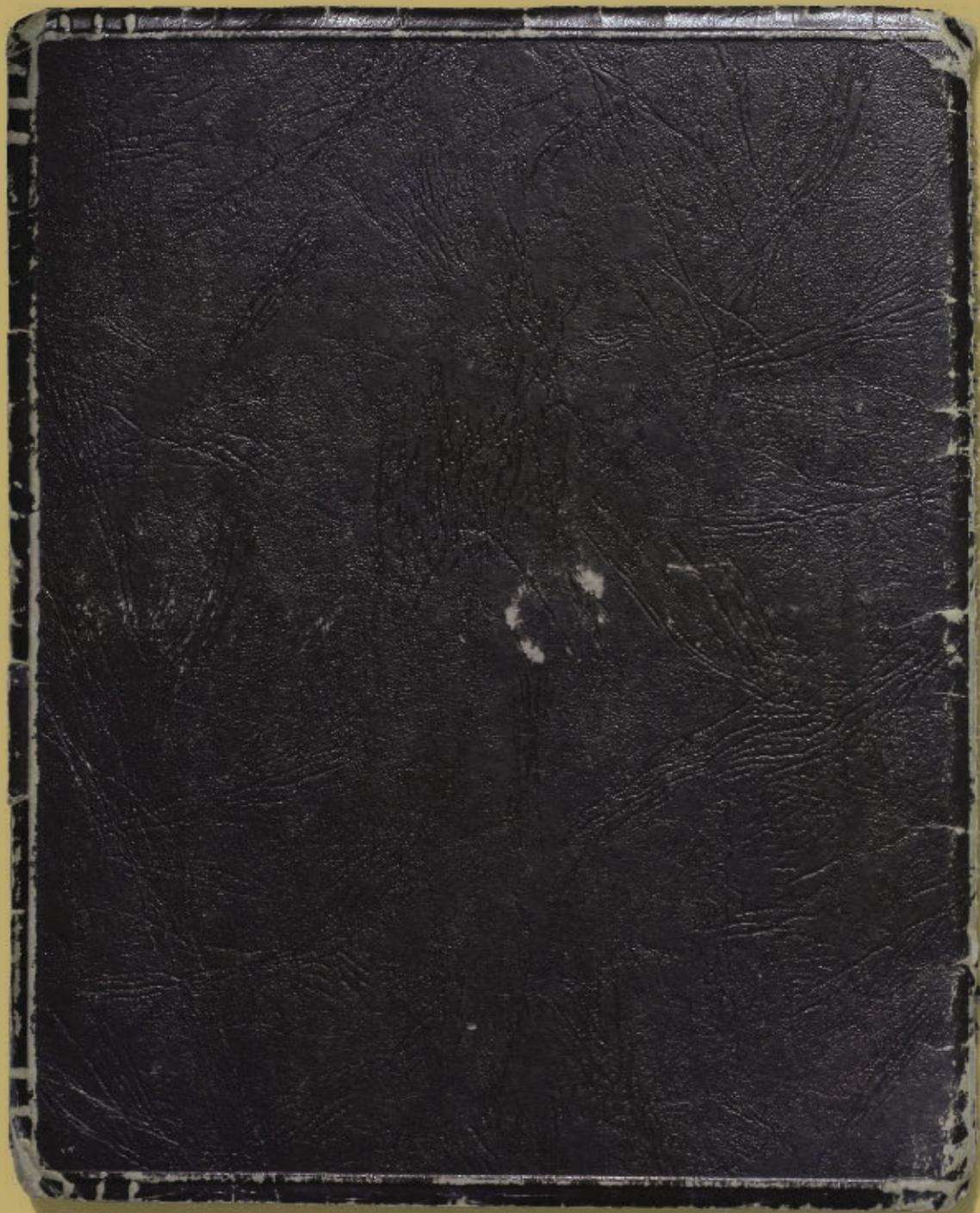


BALCON DE UNA CASA HABITACION, DANDO IDEA DE LA FINURA Y PRECISION AD-
CANZADA EN ESTOS TRABAJOS.-

Calle : Julio César 1624







EL ARTE DE HUMANARSE

Doctrina del arquitecto Jorge Caprario

LILIANA CARMONA

Años de formación

El *dossier* que se presenta como material de archivo describe una técnica de construcción artística de los edificios que ha trascendido como señal de identidad de su autor: el arquitecto uruguayo Jorge Caprario (noviembre de 1896-marzo de 1998). Reconocido en la historiografía de la arquitectura puntualmente por algunos edificios –aludidos en los debates patrimoniales recientes–, posee una vasta trayectoria velada por su frecuente evasiva a estampar su nombre en las fachadas.

Pertenece a la generación de arquitectos formados en la naciente Facultad de Arquitectura, creada en 1915, bajo la influencia dominante del profesor francés Joseph Carré, egresado de L'École des Beaux Arts de París. Si bien Carré manifestó una posición de apertura frente a los cambios conceptuales y formales que experimentaba la arquitectura en Europa y Estados Unidos, su enseñanza se ajustaba a las pautas de las composiciones académicas. Sin embargo, el potencial de las herramientas aprendidas permitió a los egresados realizar las primeras arquitecturas modernas en Uruguay, como lo evidencia la obra de los compañeros de aula y contemporáneos de Caprario: Juan Antonio Rius (1893-1974), Rodolfo Amargós (1897-1971), Carlos Surra-co (1896-1976), Mauricio Cravotto (1893-1962) y Julio Vilamajó (1894-1948), entre otros. En las primeras décadas del siglo XX, la constante ecléctica de la arquitectura uruguaya transitaba desde



FIGURA 1. GENERACIÓN DE ESTUDIANTES DE ARQUITECTURA EN UNA ÉPOCA DE CAMBIOS.

las referencias historicistas hacia la variedad de expresiones renovadoras y modernas, que incluso confluían en la misma obra al ser asumidas como espíritu de la época.

Relatos de familia testimonian que las exigencias del profesor Carré llevaron a Caprario a un cuadro de estrés por el cual se retrasó un año en la carrera. No obstante, su actividad como estudiante fue muy destacada y sus trabajos de curso fueron sistemáticamente seleccionados para ser publicados en la revista *Arquitectura*, de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU). En 1915 –probablemente su primer año de universitario– se publicó un «Proyecto de órdenes de arquitectura», de franca impronta historicista;¹ en 1918, una «Casa de campo», proyectada como alumno del arquitecto Alfredo Jones Brown, con un carácter cercano al neocolonial que ya promovía el arquitecto Alejandro Christopher sen;² en 1919, un ejercicio del curso de Estereotomía, dictado por el arquitecto José Mazzara, consistente en una «Gran sala de descanso y recreo», resuelta con riqueza espacial y austeridad decorativa;³ en 1921, un proyecto de «Arco de Triunfo» del 2º Curso de Modelado, a cargo del arquitecto Fernando Capurro, cuya entrega incluía un descomunal modelo en barro a escala 1:20;⁴ ese mismo año se publicó el «4º Salón Anual de Arquitectura», organizado por el Centro de Estudiantes, en el que Caprario obtuvo una de las medallas otorgadas por la Facultad a los mejores trabajos, con su

1. «Estudios de Arquitectura. Programas de Proyectos y Concursos», *Arquitectura*, año II, n° XI (diciembre 1915, enero 1916): 128.
2. «Estudios de Arquitectura. Proyectos y Concursos», *Arquitectura*, año IV, n° XXVII–XXVIII (julio, agosto, setiembre, octubre 1918): 61.
3. «Estudios de Arquitectura. Proyectos y Concursos», *Arquitectura*, año V, n° XXX (enero, febrero 1919): 13.
4. «Estudios de Arquitectura. Proyectos y Concursos», *Arquitectura*, año VII, n° XL (enero 1921): 11.

proyecto del 4º Curso de Arquitectura «Un Palacio de la Prensa», edificio monumental de articulada volumetría, con cúpula bulbiforme y torres en cruz con pináculos.⁵

Terminó sus estudios en diciembre de 1920 y su título fue expedido en febrero de 1921.⁶ Se graduó con medalla de oro y por medio de la bolsa de viaje hizo un periplo por Chile.⁷

Su trayectoria universitaria lo habilitó a participar en el Concurso del Gran Premio que otorgaba la Facultad de Arquitectura a sus egresados para enriquecer la formación en el extranjero,⁸ a semejanza del Premio de Roma de la Académie des Beaux Arts. El tema del concurso, iniciado en 1925, fue «Un monumento al siglo XX», a erigir sobre una barranca natural con frente a una llanura. Apenas transcurría el primer cuarto del siglo XX, este ya sorprendía por las invenciones en pos del progreso, las comunicaciones, la salud y la cultura del esparcimiento, justificando la pomposa presentación del tema. El ganador fue el arquitecto Rosendo Quintero, cuya posterior trayectoria no tuvo la resonancia de los prestigiosos sucesivos ganadores. El segundo premio lo obtuvo el arquitecto Raúl Federici y el tercero, el arquitecto Jorge Caprario.⁹ Los tres proyectos delineaban composiciones académicas, pero mientras que los dos primeros concibieron como entorno del monumento grandes explanadas, Caprario hizo énfasis en la topografía y el carácter natural del sitio, exhibiendo el promontorio rocoso en el que horadaba túneles y desplegaba pintorescas escaleras.

Ideología y profesión

Desde estudiante Caprario evidenció su interés por las cuestiones inherentes a la profesión y al rol social de la arquitectura. Participó como «estudiante adherente» en el Primer Congreso Panamericano de Arquitectos, celebrado en Montevideo en 1920 por iniciativa de la SAU. Esta fue la primera instancia regional dirigida a crear lazos solidarios entre pueblos hermanados por las gestas del pasado, iniciando las búsquedas de una arquitectura americana propugnada en lo nacional por el arquitecto Román Berro. Las deliberaciones de los congresistas destacaron que el continente había estado abierto a influencias renovadoras de otras culturas pero que aún no había dado señales de una voluntad de independencia

5. «4º Salón Anual de Arquitectura», *Arquitectura*, año VII, n° XLIV (junio 1921): 68. «4º Salón Anual de Arquitectura», *Arquitectura*, año VII, n° XLV (julio 1921): 88.

6. Libro de registro de graduados, Bedelía, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.

7. Información proporcionada por la arquitecta Alicia Lamboglia Caprario, nieta del arquitecto Jorge Caprario.

8. «Facultad de Arquitectura. El Gran Premio», *Arquitectura*, año IV, n° 26 (mayo, junio 1918): 40.

9. «Concurso del Gran Premio. Primer concurso eliminatorio de XII horas. Tema: Un monumento al siglo XX», *Arquitectura*, año XI, n° 88 (marzo 1925): 68-70.

artística que representara la identidad geográfica y de sus pueblos. Los temas de las comisiones de trabajo avizoraban los asuntos disciplinares del siglo XX: ensanche y embellecimiento de ciudades coloniales, materiales locales, casas baratas, entre otros.¹⁰

Una vez egresado, consecuente con sus convicciones actuó en la Comisión Directiva de la SAU en el período 1930-1932. Desde esta comisión planteó numerosas iniciativas, unas de índole gremial profesional, como la discusión del proyecto de ley de «Impuesto a la renta de los edificios» que afectaría a la construcción, otras de aporte a la sociedad, como su propuesta de que la SAU organizara concursos periódicos sobre problemas disciplinares de interés general. Su mayor labor se orientó a la vivienda para los sectores de menores recursos: promovió el envío de una nota de la SAU al Directorio del Banco Hipotecario del Uruguay (BHU) para que se diera especial consideración a los préstamos solicitados por medio de la Oficina Técnica de Casas Baratas; participó en la redacción del Reglamento para el funcionamiento de la Oficina Técnica de Casas Baratas y en el proyecto elaborado por la Oficina Técnica de Vivienda Mínima a ser presentado a la VII Conferencia Internacional Americana para crear un Instituto Permanente y un Instituto Panamericano de la Vivienda.

Desde el ejercicio profesional evidenció su sensibilidad por el bienestar social, y su atención al sitio de implantación, en el proyecto realizado con los arquitectos Óscar Brugnini (su cuñado) y Félix Cervini, que ganó en 1935 el Concurso de Viviendas Mínimas para un Barrio Obrero en el Cerro.¹¹ La propuesta se basó en los modos de vida locales y en el objetivo de asegurar a costo mínimo las condiciones para una vida sana física y moralmente. El proyecto tomó en consideración la topografía, los vientos y la orientación, y desarrolló las posibilidades estéticas del trazado.¹²

Siguiendo esta línea, entre 1935 y 1937 se ocupó de la vivienda arrendable a bajo precio mediante la «refacción de dos viviendas» en la avenida San Martín entre Martín García y Cuñapirú. La obra fue financiada con préstamo del BHU mediante licitación. Adelantándose en medio siglo a lo que dicho banco definiría como «reciclaje», transformó dos viviendas contiguas en un conjunto de seis casas con entrada independiente y doce apartamentos con entrada común.¹³

10. «1er Congreso Pan-Americano de Arquitectos», *Arquitectura*, año VI, n° XXXVII (octubre 1920): 73-85.

11. «Concursos públicos y privados», *Arquitectura*, Homenaje Cincuentenario, n° 239 (noviembre 1964): s/n.

12. «El concurso de "viviendas mínimas" del que resultaron triunfadores los arquitectos Caprario, Brugnini y Cervini», *Prensa s/d* (mayo 25, 1935). Archivo IHA, Carpeta 2034/42.

13. «Destacada labor del arquitecto Jorge Caprario», *El Progreso Arquitectónico*, n° 96-97 (s/d): 14. Archivo IHA, Carpeta 1748/10.

Caprario tuvo activa participación en concursos, incluyendo la instancia internacional del Concurso a dos Grados para el faro a la memoria de Cristóbal Colón en República Dominicana, organizado por la Unión Panamericana y desarrollado entre 1928 y 1931. Para la historia de la arquitectura uruguaya, lo más relevante fue la integración del jurado internacional, con Eliel Saarinen por Europa, Raymond Hood por Norteamérica –reemplazado por Frank Lloyd Wright en la fase final– y Horacio Acosta y Lara por América Latina. Este último –primer decano de la Facultad de Arquitectura y presidente de la SAU durante el concurso–, fue distinguido con la presidencia del jurado. El honor que correspondió a Acosta y Lara junto a personalidades de relevancia internacional da cuenta de cierto reconocimiento a los profesionales uruguayos. En la primera etapa del concurso, al que se presentaron 456 proyectos de 44 países, se otorgaron diez primeros premios y diez menciones.¹⁴ Algunos de los restantes trabajos fueron comentados por el consejero técnico, que los llamó «destellos». Si bien Caprario no fue premiado, recibió un elogioso comentario: «Destello N° 75 - El espíritu de progreso de la América se levanta majestuosamente sobre una plaza mágica que representa la noche y el día. La base está iluminada y demarcada como corresponde a un faro. Su masa grandiosa se destacaría admirablemente desde la distancia».¹⁵

También participó, en 1930, en el Concurso a dos Grados para el BHU frente a la plaza Independencia; su proyecto, realizado junto a Brugnini, fue seleccionado en la primera etapa; la segunda no se realizó.¹⁶

En el campo de la obra pública, al crearse en Uruguay en 1931 las comunicaciones telefónicas por cable, hubo que construir numerosas centrales que fueron asignadas a Juan A. Rius y a Caprario.¹⁷ Entre las realizadas por Caprario, como la Central Telefónica del Cerro y la de Carrasco, la expresión sobria acorde al programa se animó con el ordenamiento de los vanos en planos rehundidos, separados por anchas pilastras estriadas de inspiración *art déco*.

Con algunas excepciones como la Vivienda Pochintesta¹⁸ –de indudable referencia al pintoresquismo de Bello y Reborati, cuya empresa construyó varios proyectos de Caprario–, en las décadas de 1930 y 1940 desarrolló una arquitectura caracterizada por la poética de las formas en clave geométrica y espacial, apelando a

14. Albert Kelsey, *Concurso para el Faro a la Memoria de Cristóbal Colón* (Unión Panamericana, 1931), 155.

15. Kelsey, *Concurso para el Faro*, 145.

16. «Concursos públicos y privados», s/n.

17. «Entrevista al Arq. Juan Antonio Rius», *Arquitectura*, n° 256 (noviembre 1986): 43.

18. La Vivienda Pochintesta está ubicada en Emilio Frugoni 1082.



FIGURA 2. JORGE CAPRARIO EN LOS TIEMPOS DE LA ACUARELA.

los planos lisos revocados y a la articulación volumétrica generada por la proyección de prismas, balcones, escaleras exteriores y aleros, induciendo la percepción del acceso como volumen hueco. El conjunto de recursos empleados logró potentes juegos de luces y sombras en las fachadas concebidas en profundidad. Ejemplo de ello son la Vivienda David Larghi¹⁹ y la Vivienda Caprario.²⁰ En este período también frecuentó el uso de balcones curvos, recurrentes en la arquitectura expresionista alemana, como puede observarse en el conjunto de casas de Luis Lamas y Buxareo y en los apartamentos de Solano Antuña 2955 esquina Francisco Vidal.

Además de viviendas económicas y medias en pequeños conjuntos, Caprario realizó edificios de gran categoría, como el ubicado en Leyenda Patria 2880, conocido como «Las Mariposas», al que la revista *Arquitectura* destinó varias páginas en 1942.²¹ El artículo destacó la excepcional ubicación frente al Parque Zorrilla de San Martín, en una parte elevada con vista total a la ciudad y las playas, hecho que justificaba la superficie de vanos cuestionable para el clima y que resolvía con persianas «venecianas» y la ventilación asegurada por la altura. Estos mismos vanos habilitaban el posterior elogio sobre la sensación de que los interiores se prolongaban en el exterior, aumentando el efecto de espacio, aire y luz, dominante en la construcción. La categoría y ampli-

19. La vivienda David Larghi, de 1939, está ubicada en San Fructuoso 1562.

20. La vivienda Caprario está ubicada en Pedro Berro 682 y fue designada Bien de Interés Departamental.

21. «Interiores de un edificio de renta, del arquitecto Jorge Caprario», *Arquitectura*, n° 206 (noviembre 1942): 72-75.

tud de los apartamentos para renta podía constatarse en las fotos de los interiores lujosamente amueblados y en los datos de sus habitantes, varios de ellos diplomáticos. Toda la azotea fue tratada como terraza jardín en la que incluyó un *bassin-piscina*, recurso poco común en el ambiente nacional, aunque realizaba lo propuesto por Le Corbusier en sus «cinco puntos para una nueva arquitectura», de 1926. El nombre «Las Mariposas» proviene de los textos y dibujos inspirados en Juan Zorrilla de San Martín (1855-1931). En un muro interior, sobre la imagen de una ninfa, está inscripto el pasaje del poeta: «Las flores pidieron la palabra a los dioses para defender a las mariposas». En la fachada se despliegan motivos florales y mariposas, animando un cuerpo central semicilíndrico que, junto a los balcones con remate curvo, manifiestan la afinidad con la arquitectura expresionista. Estos dibujos, grabados en el revoque y coloreados en marrón, pueden ser considerados la génesis de la técnica del *dossier*.

Entre 1945 y 1949, cuando construía el edificio conocido como «El Indio», ubicado en Leyenda Patria 2866, también frente al Parque Juan Zorrilla de San Martín, desarrolló la técnica del *dossier*. Concibió una fachada calada con dibujos artísticos, que, anclada a un muro paralelo, permitía colocar luminarias en la cámara para hacer surgir la imagen con líneas de luz. La novedosa técnica implicaba una relación indisoluble entre arte y arquitectura, y, a la vez, promovía una nueva dimensión del edificio en su visión nocturna. Las luces, de color rojo, azul y amarillo, culminaban en blanco para iluminar una estrella en lo alto. Caprario fundamentó su invención en motivos artístico-arquitectónicos y urbanísticos. Fue determinante el emplazamiento del edificio, destinado a ser un elemento referencial en la proa de acceso al parque desde José Ellauri, histórica arteria del barrio. Sobre una base acristalada en la que, con actitud moderna y controvertida, dejó expuestos los autos en las cocheras, levantó el cuerpo robusto del edificio, modelado por el claroscuro de los balcones curvos con referencias al expresionismo alemán. Posteriormente, al sustituir por herrería el paramento macizo de los balcones orientados a la calle Leyenda Patria se perjudicó el efecto y la unidad formal. El rasgo identitario lo constituye la dinámica imagen calada en el gran plano de la ochava. El recurso utilizado evidencia la intención de exhibir el edificio como objeto artístico a escala urbana.

22. Jorge Caprario, *Una nueva técnica decorativa integrante o inseparable del cuerpo y unidad arquitectónica* (Archivo del estudio profesional de Caprario, Brochure n° 97, IHA, Carpeta 1673/13), 2.

23. «Decorando la ciudad. El "Indio" de Villa Biarritz», *Acción*, suplemento *La Vivienda*, n° 7.252 (noviembre 26, 1969): 10.

24. El poema épico-lírico *Tabaré*, escrito por Juan Zorrilla de San Martín en 1886, está dedicado a la raza charrúa y su lucha contra el exterminio durante la conquista española de estas tierras.

25. «Levantaré la losa de una tumba; / E internándome en ella, / Encenderé en el fondo el pensamiento / Que alumbrará la soledad inmensa. [...] / Seguidme hasta saber de esas historias [...] / La triste historia de una raza muerta. [...] / Líneas fosforescentes y fugaces, / Y que en los ojos quedan / Como estrofas de un himno bosquejado, / O gérmenes de auroras o de estrellas; / Colores que se funden y repelen / En inquietud eterna [...]», en Juan Zorrilla de San Martín, *Tabaré* ([citado el 21 de abril 2015] www.los-poetas.com) Webmaster Justo S. Alarcón: disponible en <http://www.los-poetas.com/c/tabá.htm>

26. «Decorando la ciudad», 10-11.

Caprario acusaba a los arquitectos de ser más técnicos que artistas, argumentando que el proyecto, además de resolver aspectos funcionales, debía expresar valores artísticos asociados a la belleza, que sólo podrían irradiarse del cuerpo simbólico de la obra. Concebía una aproximación sensible al edificio desde la percepción y lo que esta provoca en lo anímico y espiritual. Por eso debían usarse todas las técnicas disponibles para resolver la expresión armónica del edificio y que así este pudiera «ser considerado integralmente arquitectónico y digno de ser pensado por arquitectos que aman a su arte técnica y artísticamente». ²² Entendía la arquitectura como «el arte de bien construir» y «el arte que bien expresa». ²³

Desde estas bases conceptuales se propuso resolver el ingrato problema que percibía en el gran muro liso y realizar un motivo alegórico relacionado con el poeta Juan Zorrilla de San Martín, evocado por el lugar. Aludiendo a *Tabaré*, ²⁴ la potente gigantografía, de la altura del edificio, representa un indio emergiendo de las llamas, montado en su caballo y alumbrado por una estrella, clara traducción icónica del verso de Zorrilla. ²⁵ Su simbología se basó en tres elementos puros: el fuego que surge de la tumba, el indio charrúa que prefirió morir en la lucha, y el ideal de libertad que orienta al indio como una estrella. ²⁶ Originalmente en la vereda había un sector de vidrio que se iluminaba desde el subsuelo, completando la metáfora de tumba alumbrada.

La imagen, que por sus dimensiones se independiza de los pisos y cobra escala urbana, no es un aditamento sino una parte constitutiva del edificio. En este sentido, también se adelantó en varias décadas al concepto de piel, tan frecuentado en la arquitectura contemporánea. En 2012 el edificio «El Indio» fue declarado Bien de Interés Departamental.

El *dossier* no es otra cosa que la fundamentación y descripción de la técnica de encofrado, a modo de manual de construcción artística. En una entrevista realizada a Caprario veinte años después, el periodista dio cuenta de la repercusión internacional de esta invención:

Desde la República Argentina el diario «La Nación» [...] lo destacó entre los edificios que marcaban una época en la historia de la arquitectura. Y desde los Estados Unidos de América la publicación «*Around the World*», in 1.000 Pictures, New York, 1954

fue seleccionada esta imagen como una de las peculiaridades nacionales más notables a observarse en la bicentenario Ciudad de Montevideo.²⁷

Desde 1949 en adelante, Caprario comenzó a aplicar su técnica en obras de cierta importancia, como el local de venta de la fábrica de alfombras La Indígena y vivienda de su propietario Assimakos, ubicado en avenida Italia 3985. El diseño, que ocupaba un sector importante en la fachada del edificio de inspiración *art déco*, le otorgó la singularidad que hizo de él un elemento referencial en la avenida. Su reciente demolición generó gran polémica en los medios. También usó la técnica en obras menores, como la «vivienda colectiva modesta» en Durazno 1670 y la vivienda en Julio César 1624. Los calados se ubican en accesos, balcones o remates, y en todos predominan los arabescos de inspiración vegetal, incorporando en algún caso tipografía o elementos figurativos como en Assimakos. Su técnica artística, tanto desde el concepto decorativo como por su expresión ondulante vinculada al *Art Nouveau*, resulta un tanto atípica para la época en el ambiente nacional, si se considera que desde finales de la década de 1920 se transitaba por una arquitectura ascética de planos lisos, en la que incluso Caprario incursionó. Su aplicación en obras que por la formalización responden a diversas tendencias modernas, como el *Art Déco* y el expresionismo alemán, reafirma la constante ecléctica de la arquitectura uruguaya, enriquecida en su caso con las artes visuales y las referencias literarias.

El personaje

Caprario tenía espíritu de inventor, aunque no patentaba sus creaciones, como la técnica del *dossier* o la persiana de madera deslizante. Incluso, cuando se dedicó a la lechería en la chacra de sus padres, inventó una máquina de hacer manteca que por su calidad abastecía a la confitería El Telégrafo.

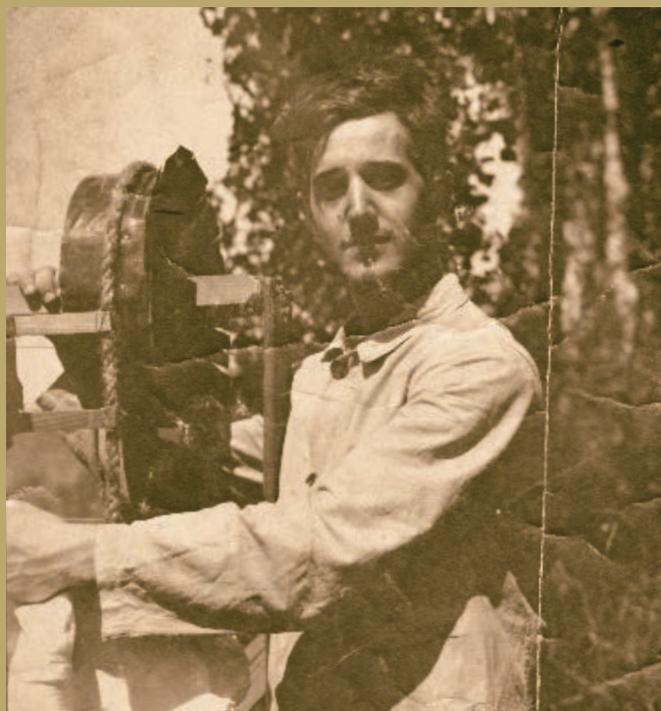
Aunque eventualmente trabajó con otros arquitectos para obras o concursos, no tuvo estudio profesional compartido. Sus colegas lo consideraban loco por exponer las cocheras a la vista, extravagante por las dimensiones de los vanos y comunista por

27. «Decorando la ciudad», 10-11.

ir a buscar a los obreros en su camioneta. Estos cuestionamientos lo llevaron a una vida profesional independiente, en la que puso en práctica sus ideas.

Construía por administración directa contratando al personal y en la obra él era arquitecto, capataz y peón. Cuando realizaba el edificio «El Indio», casi quedó sepultado al desmoronarse una perforación para cimientos y debió ser rescatado por los obreros. En el mismo edificio, sus hijos trabajaban de serenos y su hija realizaba ornamentaciones con arena y pórtland. Era un emprendimiento familiar; Caprario había comprado el terreno con un préstamo y luego fue vendiendo los lujosos apartamentos, salvo el octavo piso que reservó para sí y el noveno para su estudio. Después de jubilarse no pudo resignar su vocación y a los 90 años aún transitaba por los andamios, fiel a su pasión por la obra.²⁸

La recurrente inspiración de la expresión simbólica de sus edificios en Juan Zorrilla de San Martín no se debe solamente a



28. La información sobre historia de vida fue proporcionada por su nieta la arquitecta Alicia Lamboglia Caprario.

FIGURA 3. JORGE CAPRARIO DESCUBRIENDO SU VOCACIÓN DE INVENTOR.

los nombres de las calles y del parque próximos a las obras. Ese vínculo espiritual seguramente proviene de las enseñanzas del poeta, quien ejerció la docencia en la Facultad de Arquitectura, como catedrático de Teoría del Arte, durante veinticinco años hasta su fallecimiento. Con su oratoria persuasiva, rica en imágenes, introducía a los estudiantes en las nociones de estética e historia de las artes plásticas y de la arquitectura. Quizá haya sido el particular concepto de arquitectura sostenido por Zorrilla de San Martín lo que inclinó a Caprario a considerar intrascendente firmar sus creaciones.²⁹

Escritos místicos

En 1931 Caprario publicó un texto en la revista *Arquitectura* titulado «Apología del modernismo actual».³⁰ Su inicio, en el que expresaba que dicho modernismo «exalta la racionalidad», induce a creer que se refería a la arquitectura emergente por entonces. Sin embargo, este fue el primero de varios escritos signados por su admiración al desarrollo de la ciencia, el arte y las industrias que «realizan maravillas al alcance de todos» y contribuyen a satisfacer armónicamente todas las funciones de la vida. Parecería que el tema de su Concurso del Gran Premio hubiera disparado una señal en su pensamiento. Los conceptos de justicia universal y armonía social como conquista del hombre bajo «gobiernos democráticos» reaparecerán en sus posteriores reflexiones. Caprario no escribía sobre arquitectura sino sobre un mundo ideal en construcción.

Lo siguió, en 1932, «Principal fundamento del modernismo actual», un breve texto de tono mesiánico publicado en la revista *Arquitectura*.³¹ Se trata de otra alabanza al desarrollo de las ciencias y las artes, gracias al «encauce universal de las pasiones humanas» en pos del progreso como antídoto al egoísmo. Según Caprario, el objetivo de dicho modernismo consistía en «anular las absurdas miserias que rebajan el concepto de vida». El mensaje evidencia un pensamiento idealista y de un optimismo exacerbado para el período de entreguerras, justificable en el espíritu de progreso que vivía Uruguay en la época del centenario de su Constitución. La fascinación por el «modernismo» y el

29. «La arquitectura, si es un arte, es, a mi sentir, el arte soberano; es la epopeya de las artes plásticas. En ella desaparece por completo la personalidad hombre, y aparece lo maravilloso. Una fuerza invisible y misteriosa es la que va modificando paulatinamente, al través de los siglos, las líneas arquitectónicas; las va agrupando en torno de núcleos desconocidos, y formando así los estilos que aparecen definitivos cuando menos se piensa, sin autor personal, elaborados sólo por el tiempo, [...] el arte supone un artista personal, tiene siempre algo de subjetivo; y los grandes tipos arquitectónicos son obra de la humanidad en marcha a través del tiempo, vestigios de su paso. No son visiones del genio, estremecimientos inesperados del cerebro, voces repentinas de la oscuridad, como la inspiración literaria o musical, sino obra lenta y paulatina, como las grandes conquistas de la ciencia. Una línea arquitectónica no es el trazo de un genio, es el trozo de la trayectoria de un astro», en Román Berro, «Juan Zorrilla de San Martín», *Arquitectura*, año 17, n° 168-169 (noviembre, diciembre 1931): 249.

30. Jorge Caprario, «Apología del modernismo actual», *Arquitectura*, año 17, n° 167 (octubre 1931): 226.

31. Jorge Caprario, «Principal fundamento del modernismo actual», *Arquitectura*, año XVIII, n° 173 (abril 1932): 80.

anhelo de una humanidad en armonía, entrelazados en su texto, fueron luego fusionados en su práctica con la moderna técnica para convertir un edificio en objeto artístico capaz de armonizar los sentidos del observador.

En 1935 apareció en la revista *Arquitectura* el escrito de su autoría «El Hogar, Unidad Objetiva», que daba noticia de que la SAU iniciaba la organización del «Instituto de la Vivienda».³² Esta información le sirvió de excusa para retomar la reflexión espiritual y la transmisión de valores, en este caso sobre la familia y la «universal obediencia» al Padre y a la Madre que en armonía forman el hogar. Acudiendo a una metonimia para significar la vivienda como ámbito del hogar, concluía que era anhelo de la SAU «instruir las posibilidades de realizar Hogar en el Uruguay».

Su cuasi obsesión por la superación del ser humano hizo eclosión en el escrito de 1959 «Los doce cimientos de la libertad».³³ La introducción plantea que si bien el arquitecto está en situación ideal para visualizar los problemas de la vida del hombre, no ha podido usar su arte para crear un ambiente acorde al ideal de vida, porque para ello es necesario un hombre que merezca conquistar ese mundo ideal. Esta idea indujo a Caprario a concebir el «*Arte de Humanarse*», a modo de instrucción en los sagrados valores de la libertad. El escrito pretende acercarse a la clave del arte de humanarse, «sagrada misión» que atribuye a la madre, personalizada en la figura de Eva, que en un «bello lugar de la tierra» tuvo la dicha de tener con Adán un hijo llamado Adancito. En un lenguaje pomposo y descriptivo, desarrolla en veintiséis páginas el proceso en doce pasos de la evolución física y espiritual del niño desde su nacimiento, para que, orientado por su madre, alcance la felicidad que otorgan la independencia y el goce de la libertad. Es una especie de manual para el hombre nuevo, un tratado de educación para lo que Caprario llama la «Humanización de la Humanidad».

El escrito es curioso si se piensa que proviene de un hombre sin fe religiosa y admirador de José Batlle y Ordóñez, pero quizá pueda explicarse nuevamente en la influencia de Juan Zorrilla de San Martín, fundador del periódico *El Bien Público*, identificado con el catolicismo, desde cuyas columnas difundió un programa de principios religiosos, sociales y políticos basados en los conceptos de patria, familia, sociedad, hombre, libertad y democra-

32. Jorge Caprario, «El Hogar, Unidad Objetiva», *Arquitectura*, año XX, n° 184 (n° 1, 1935): 15.

33. Jorge Caprario, *Los doce cimientos de la libertad* (Montevideo: Publicaciones Minerva, 1959).

cia. También frecuentó el viejo Ateneo, donde conoció a Carlos Vaz Ferreira, con quien discutió estos temas. Diez años después de este primer ensayo sobre la libertad relató a un periodista que preparaba otro sobre «La Arquitectura de los principios humanos», esencia de su vida. Ese había sido el trasfondo que lo había llevado a dar fuerza a la imagen del indio, representante de una raza que perdió todo en defensa de la libertad.³⁴

El enigma del *dossier*, objeto diáfano y misterioso

Este *dossier* de *Vitruvia*, identificado como «*Brochure* N° 97»³⁵ del archivo de Caprario, tiene una encuadernación en cartón imitación cuero que luce en letras doradas la inscripción «The R.S. Reynolds Memorial Award». El contenido original entre láminas de acetato ha sido sustituido por el escrito de Caprario.

La leyenda de portada corresponde a uno de los premios otorgados anualmente por el Instituto Americano de Arquitectos, en este caso desde 1957 a la obra de arquitectura más destacada en el mundo por el uso de aluminio. El premio, financiado por los directores de Reynolds Metals Co., rinde homenaje al fallecido Richard Samuel Reynolds, quien en 1919 fundó la fábrica que llegó a ser una poderosa firma internacional destinada a componentes de aluminio para diversas industrias.

El enigma es cómo accedió Caprario a esas tapas y cuál era su contenido original. ¿Sería un catálogo de productos, información sobre las obras premiadas, las bases para postularse...?

El *Brochure* permanece enigmático, sólo queda una pista: de aluminio eran las láminas utilizadas por Caprario para realizar su técnica decorativa inseparable del cuerpo arquitectónico.

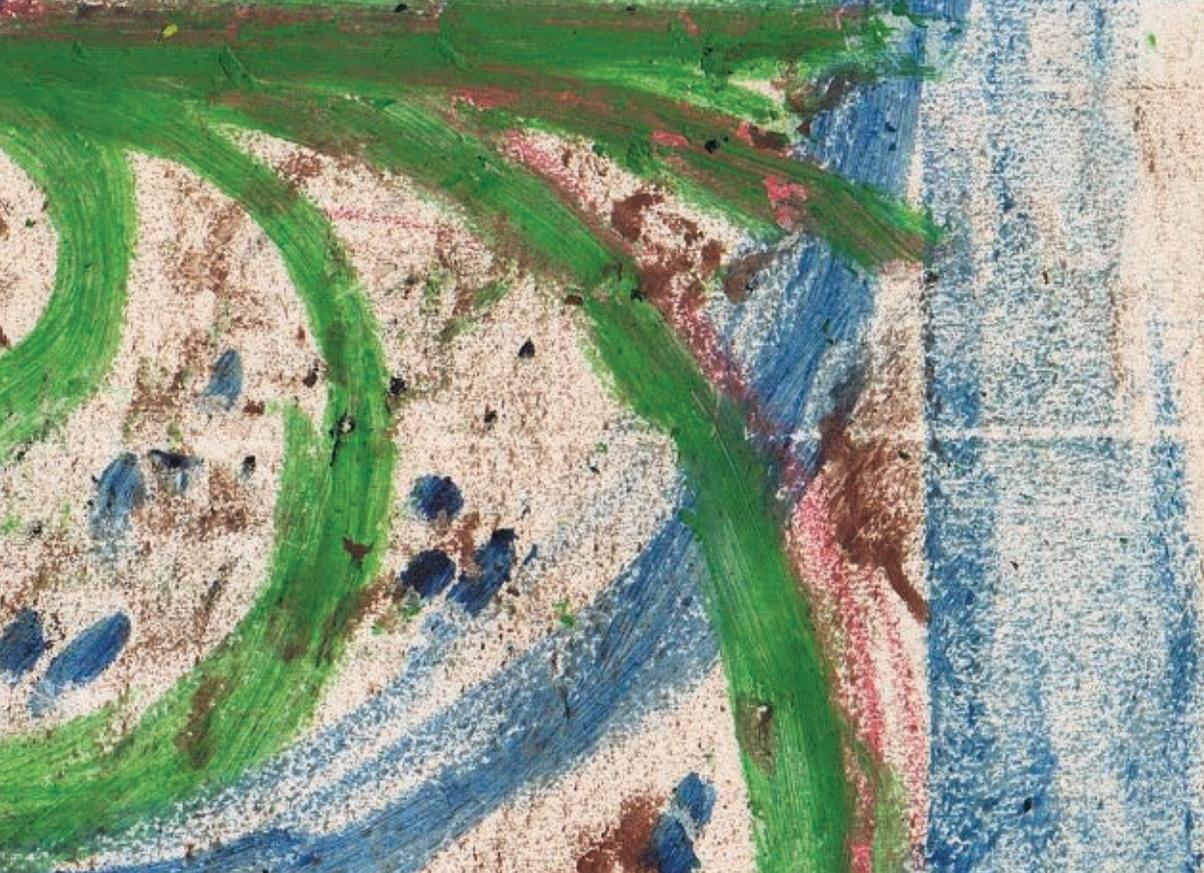
34. «Decorando la ciudad», 11.

35. *Brochure* es una expresión francesa que designa la folletería de productos o servicios de una empresa.

Fuente de las imágenes

1,2,3. *Fotografías propiedad de la familia Caprario.*





autores



Autores



LAURA ALEMÁN

Arquitecta (FARQ-UdelaR). Magíster en Ordenamiento Territorial y Desarrollo Urbano (FARQ-UdelaR). Cursa Doctorado en Arquitectura (FARQ-UdelaR) y Licenciatura en Filosofía (FHCE-UdelaR). Profesora Agregada del Instituto de Historia de la Arquitectura en RDT (FARQ-UdelaR). Integrante del Sistema Nacional de Investigadores. 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 de grado y posgrado en cursos de Historia de la Arquitectura y Patrimonio Urbano Arquitectónico, integró el Ejecutivo docente del Grupo de Viaje 2014 y el equipo docente de *Nuage Blanc*, instalación artística expuesta en *Nuit Blanche París 2015*. 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. Recibió premios de investigación, publicación, fotografía, literatura y escenografía.



MARTÍN COBAS

Arquitecto. Magíster en Historia y Teoría de la Arquitectura (Graduate School of Design, Universidad de Harvard). Candidato doctoral (Universidad de Princeton). Profesor Adjunto del Instituto de Historia de la Arquitectura y de Anteproyecto en Taller Danza (FARQ-UdelaR). En 2007 cofundó la oficina Fábrica de Paisaje, cuyo trabajo ha sido premiado en diversos concursos y expuesto en Buenos Aires, San Pablo, Ciudad de México, Madrid y Venecia. Cobas enseña en San Pablo y Estados Unidos regularmente, y su trabajo ha sido publicado en libros y revistas especializadas.



MIRIAM HOJMAN

Arquitecta (FARQ-UdelaR). Maestranda en Ciencias Humanas, Estudios Latinoamericanos (FHCE-UdelaR). Integrante del Instituto de Historia de la Arquitectura. Docente de Teoría de la Arquitectura I. Coordinadora del Servicio de Investigación y Extensión (FARQ-UdelaR). Autora de *El uno para el otro. Artes visuales y arquitectura en la contemporaneidad montevideana* (FARQ-UdelaR, 2009) y coautora de *Entre luces: el vitral en el patrimonio arquitectónico nacional* (UdelaR, 2015). Integrante del Grupo CSIC: Estudio en artes aplicadas a la arquitectura con valor patrimonial.

Autores



JORGE NUELMAN

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.



CLAUDIA SHMIDT

Arquitecta y Doctora en Historia y Teoría de las Artes de la Universidad de Buenos Aires. Profesora Investigadora Asociada en la Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos de la Universidad Torcuato Di Tella. Autora de *Palacios sin reyes. Arquitectura para la 'capital permanente'. Buenos Aires, 1880-1888* (Prohistoria, 2012); coeditora con Joaquín Medina Warmburg de *The Construction of Climate in Modern Architectural Culture, 1920-1980* (Madrid: Lampreave, 2015) y coautora con Fabio Grementieri de *Alemania y Argentina. La cultura moderna de la construcción* (Larivière, 2010), entre otros trabajos. Actualmente investiga sobre la arquitectura de Estado durante el período desarrollista y en torno a la historiografía de la arquitectura moderna en América Latina a partir de la figura de Francisco Bullrich.



MARIANA URES

Arquitecta (FARQ-UdelaR). Maestranda en Enseñanza Universitaria (FHCE-UdelaR). Integrante del Instituto de Historia de la Arquitectura. Responsable de la investigación *Casas deshabitadas* (CSIC, 2009). Corresponsable del estudio sobre inmuebles abandonados en áreas centrales de Montevideo (CSIC, 2015). Integra el equipo de trabajo para la identificación y selección de exponentes de arquitectura moderna en Uruguay (IHA, 2014-2015.) Autora de *Itinera MVD Excursión piloto#1* (Encuentro Regional de Arte. Montevideo, 2007), *Paisajes invisibles* (Bienal de Salto, 2011). Integra el equipo curatorial del proyecto Ghierra Intendente 2015. Dirige Atelier MC2, estudio de arquitectura y paisaje.



UNIVERSIDAD
DE LA REPUBLICA
URUGUAY

farq | uy

Participan en este número:

**LAURA ALEMÁN, LILIANA CARMONA,
MARTÍN COBAS, MIRIAM HOJMAN,
JORGE NUDELMAN, CLAUDIA SHMIDT,
MARIANA URES.**

