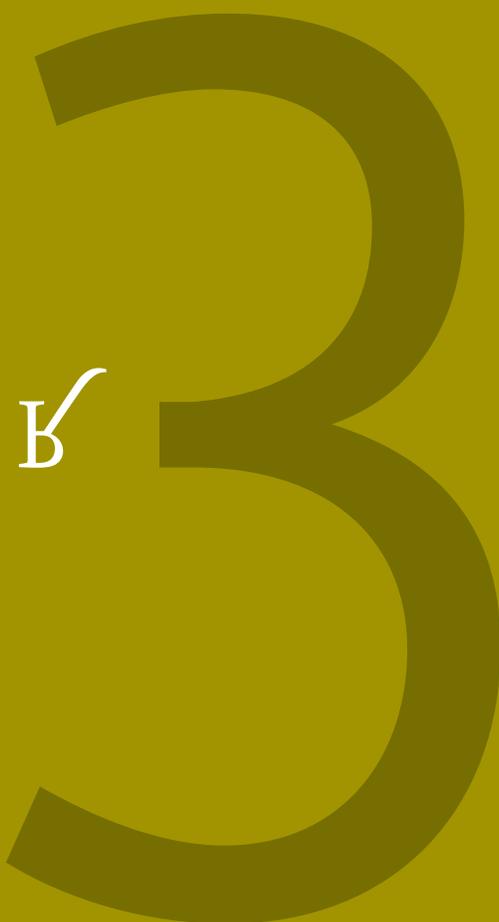


VITRUVIA

REVISTA DEL IHA / FADU / UDELAR
AÑO 04 / NÚMERO 03 / MAYO DE 2017



REVISTA DEL INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA
FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO - UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA



UNIVERSIDAD
DE LA REPUBLICA
URUGUAY

REVISTA DEL INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA
FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO - UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

VITRUVIA

AÑO 4 - NÚMERO 3 - MAYO DE 2017
MONTEVIDEO - URUGUAY

© IHA - FADU - UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, 2017, Montevideo, Uruguay

ISSN: 2301-170X

Depósito Legal: 365.462

Comisión del Papel. Edición amparada en el Decreto 218/96

CONSEJO EDITORIAL

Laura Alemán / Liliana Carmona / Martín Cobas /
Emilio Nisivoccia / Juan Salmentón

COMITÉ EVALUADOR

Liliana Carmona / Mónica Farkas / Jorge Nudelman

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 Julio Vilamajó. Archivo IHA

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

IMPRESA

Mastergraf S.R.L.

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



UNIVERSIDAD
DE LA REPUBLICA
URUGUAY

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

Dr. Roberto Markarian

RECTOR

FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO

Dr. Arq. Gustavo Scheps

DECANO

CONSEJO

ORDEN DOCENTE

Juan Carlos Apolo, María Mercedes Medina,

Francesco Comerci, Salvador Schelotto,

Fernando Rischewski

ORDEN ESTUDIANTIL

Lucrecia Vespa, Matías Marrero, Sofía Iburguren

ORDEN EGRESADOS

Néstor Pereira, Patricia Petit, Alfredo Moreira

INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA (IHA)

COMISIÓN DIRECTIVA

Emilio Nisivoccia (Director Ejecutivo),

Laura Cesio, Mónica Farkas

INTEGRANTES DEL IHA

PROFESORES TITULARES

Diego Capandeguy, Martín Cobas,

Jorge Nudelman, William Rey, Mariella Russi

PROFESORES AGREGADOS

Laura Alemán, Mónica Farkas, Andrés Mazzini,

Mary Méndez, Emilio Nisivoccia, Gabriela Quintana

PROFESORES ADJUNTOS

Carlos Baldoira, Walter Castelli, Laura Cesio,

Paula Durán, Mauricio García, Pedro Livni,

Santiago Medero, Edmundo Rodríguez Prati,

Alicia Torres

ASISTENTES

Laura Alonso, Ana Apud, Sabina Arigón,

Magela Bielli, Gonzalo Bustillo, Martín Fernández,

Paula Gatti, Leonardo Gómez, Miriam Hojman,

Christian Kutscher, Luciana Rodríguez ,

Mauricio Sterla

AYUDANTES

Mariana Alberti, Fabio Ayerra, Karla Brunasso,

Martín Cajade, Pablo Canén, Soledad Cebey,

Trilce Clérico, Magdalena Fernández, Ana Grasso,

Cecilia Hernández, Álvaro Marques, Magdalena

Peña, Tatiana Rimbaud, Marcelo Roux, Juan

Salmentón, Jorge Sierra, Magdalena Sprechmann,

Rogelio Texeira, Mariana Ures, Ángela Viglietti

ESTUDIANTES AUXILIARES HONORARIOS

Laura Acosta, Mauricio Cerri, Joaquín Decia,

Victoria Díaz, Juan Montans, Alejandro Varela,

María Noel Viana

PASANTES

Daniela Fernández, Pablo Herrera, Nadia Ostraujov

SECRETARÍA

Lucía Saibene

CONTENIDOS

11

PRÓLOGO

MARIO SABUGO

15



DE VALOR UNIVERSAL

Hannes Meyer, Otto Neurath y el esperanto

LAURA ALEMÁN

41



DIBUJO Y DOCTRINA

Los ejercicios proyectuales de Tomás Toribio en la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando

WILLIAM REY ASHFIELD

59



A DOS TIEMPOS

Vilamajó y Dieste en Durazno

LAURA CESIO

85



«EL SOCIALISMO ES ACCIÓN»

Los socialistas uruguayos y el modelo vienés

MAGDALENA FERNÁNDEZ GARCÍA

117



SÍMBOLOS CÓSMICOS

Arquitectura en el proceso
de modernización del Uruguay

MARY MÉNDEZ

137



INTELIGENCIA ARTIFICIAL Y REALIDAD VIRTUAL

Entre tecnologías informáticas
y tradiciones filosóficas

GUILLERMO RANEA

153

DOSSIER

177

GP 01 _ NORTEAMÉRICA INTERIOR

MARTÍN FERNÁNDEZ EIRIZ

195



DIOS ES UN CÍRCULO PERFECTO

EMILIO NISIVOCIA

PRÓLOGO

Desde luego, ya habíamos asistido con gran satisfacción a la aparición de las dos primeras Vitruvia, la revista de los colegas investigadores del Instituto de Historia de la Arquitectura de Montevideo, sede académica con la que nuestro Instituto porteño viene cultivando una rica vinculación materializada principalmente en el Seminario de la Carrera, ese intercambio periódico iniciado en 2011 cuya denominación homenajea a los vapores que iban y venían de una ciudad a otra, hoy suplantados por enormes alíscafos, tan veloces como claustrofóbicos, pero igualmente útiles para nuestras andanzas.

Constituye ahora una experiencia interesante, además de una proposición que nos honra, abordar la presentación de un nuevo volumen de Vitruvia, que nos proponemos cumplir situados explícitamente en la otra orilla del Río de la Plata, sometidos a la inevitable contradicción de percibir que una misma geografía cultural está plagada de diferencias, esas que nos asaltan de inmediato en forma de variantes del léxico, desde pibe a botija y tantas otras. No es una historia de dos ciudades dickensiana sino más bien gardeliana en la que, como hubiera dicho Bernardo Canal Feijóo, comprobamos que viniendo de una hemos llegado a la otra cuando cambia la tonada. Y mientras tenemos en el horizonte de esta Vitruvia el asunto de la lengua universal, aquel viejo pensador santiagueño no nos deja en paz al agregar que, entre los primitivos, cuando se observa un cambio de lengua, suele haber también un cambio de divinidades.

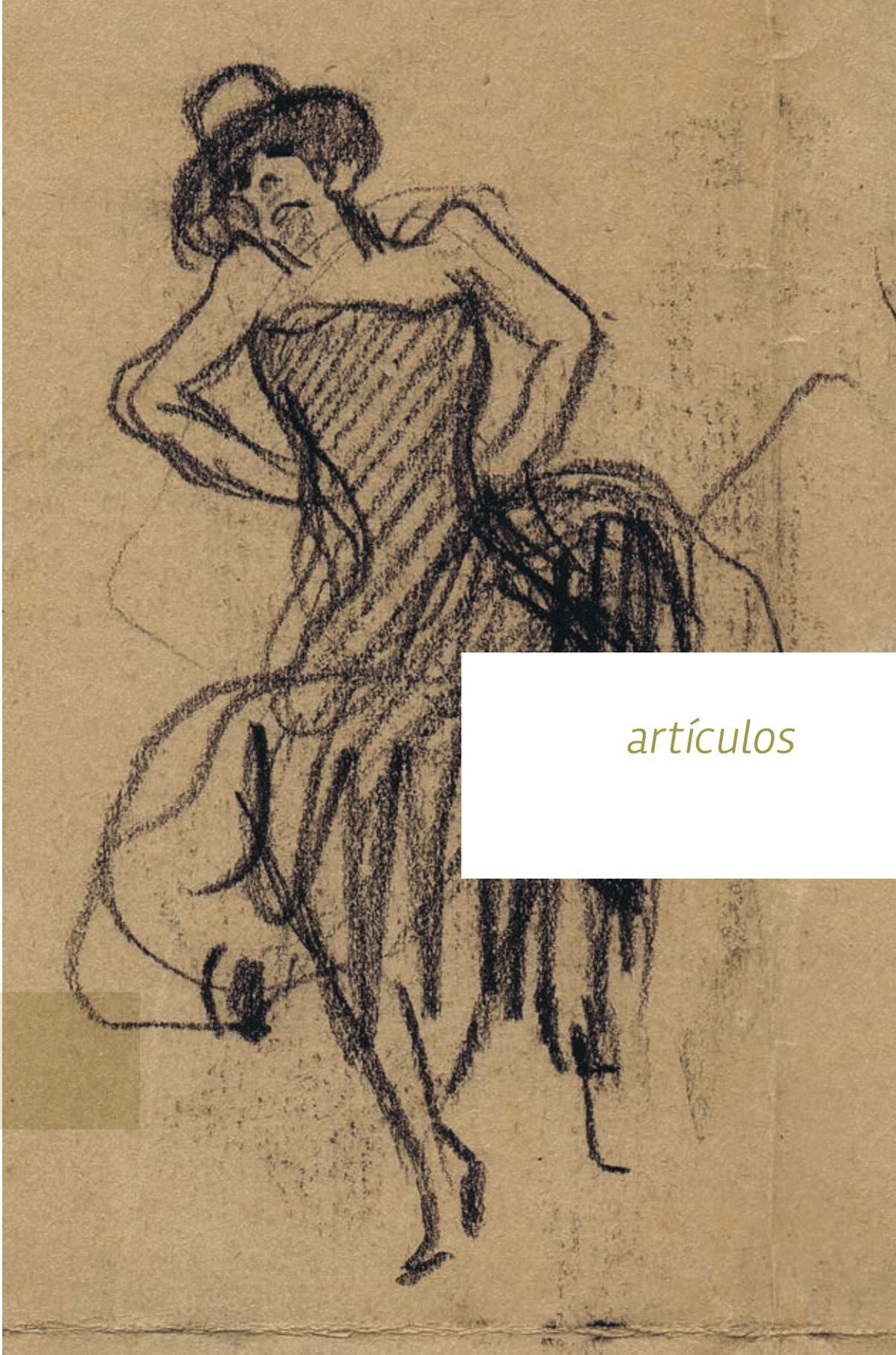
Donde hay dos lugares, puede que haya dos tiempos. Borges ha dicho que Montevideo es una puerta en el tiempo, pero no nos animamos a acompañarlo tan ciegamente como para dictaminar que Montevideo sea una Buenos Aires anterior. Tal vez el tiempo vaya y vuelva, como el vapor de la carrera, en ambos sentidos, de manera que no podríamos aseverar que las disquisiciones publicadas en esta Vitruvia 3 no nos sobrevengan en el futuro al otro lado de este río que también se llama mar.

Experiencia interesante la de revisar los artículos, el dossier y la enjundiosa reseña, y también inquietante si nos quedáramos con esta primera comprobación: apenas hay en toda la tercera Vitruvia algunas escasas menciones a la Argentina en general y a Buenos Aires en particular. Sin embargo, el material de la revista suscita, sin aviso previo, continuas conexiones e inquietaciones de las cuales en la otra ribera tendremos bastante que aprender, relacionadas con la historia de nuestras arquitecturas y de nuestras ciudades, sea por las visiones de los viajeros propios y ajenos, el debate de los hof vieneses, el imprevisto símbolo egipcio, los programas estatales de equipamiento, la entrada y la salida de las búsquedas en el pasado o, en fin, las siempre metafóricas fronteras entre las disciplinas y las tecnologías.

Detrás de todas esas articulaciones y solidaridades se yergue decisivamente la convicción más o menos consolidada, ya algo más que una sospecha, de que en la historia se hallan depositados muchos de los tesoros de la episteme de la arquitectura, todo eso que continuamente se acumula y también debe ser redefinido como su saber, y que no debería seguir siendo disuelto en el estrépito de las condecoraciones y las imágenes. A remediarlo contribuye esta tan serena como firme Vitruvia 3.

MARIO SABUGO

*Director del Instituto de Arte Americano e
Investigaciones Estéticas «Mario J. Buschiazzo».
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo,
Universidad de Buenos Aires*



artículos

DE VALOR UNIVERSAL

Hannes Meyer, Otto Neurath y el esperanto

LAURA ALEMÁN

«*La patria está en declive. Aprendemos el esperanto. Nos volvemos cosmopolitas [...] Con el esperanto construimos una lengua internacional según las leyes del mínimo esfuerzo; con la taquígrafía estándar, una escritura sin tradición alguna*».¹

«*The desire of an international language is an old one, and it is more than ever in men's mind at this time of international connections in business and science. [...] Pictures whose details are clear to everybody are free from the limits of language: they are international*».²

La apuesta al logro de un lenguaje universal es una pieza clave en la pequeña trama que vincula el modelo teórico-didáctico adoptado en la Bauhaus durante su segunda fase (1926-1930) y la cruzada neoempirista del Wiener Kreis –Círculo de Viena, en adelante WK– (1922-1936), cuyo contacto coincide con la presencia de Hannes Meyer al frente de la escuela (1928-1930).³ Esta meta común supone una férrea vocación reductiva: depurar el lenguaje natural y lograr la mínima descripción del mundo, dirán los filósofos neoempiristas; cancelar atávicas rutinas y construir la forma precisa del tiempo nuevo, dirán artistas y arquitectos. Solo así es posible disolver la ambigüedad de la representación y atenerse a los hechos.

En esos años la escuela alemana registra un fuerte giro científico orientado a salvar sus contradicciones y superar sus vacilaciones previas, fundadas en tercos dilemas. Meyer sucede a Walter Gropius en la dirección del centro y toma sus riendas bajo una lupa nueva: lidera una inflexión contraria al vuelo etéreo del esteticismo y afirma la ingénita heteronomía de la arquitectura.

1. Hannes Meyer, «El nuevo mundo» (*Die neue Welt*), en Hannes Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*, trad. Mariuccia Galfetti (Barcelona: Gustavo Gili, 1972), 87 y 90. Versión original en *Das Werk* n.º 7 (Zurich, julio 1926).

2. «El deseo de un lenguaje internacional es antiguo y está como nunca presente en estos tiempos de conexiones internacionales en los negocios y la ciencia [...] Las imágenes cuyos detalles son claros para todos son libres de los límites del lenguaje: son internacionales». Trad. propia. Otto Neurath, *International Picture Language: The First Rules of Isotype* (London: Kegan Paul, 1936), 13 y 18.

3. El 1 de abril de 1927 Meyer ingresa a la Bauhaus como titular del departamento de arquitectura. El 1 de abril de 1928 asume la dirección de la escuela –que ejerce hasta el 1 de agosto de 1930–, aunque él fija como fecha el 28 de enero de 1928, cuando debe reemplazar a Gropius –de viaje en Estados Unidos–. Hannes Meyer, carta a Charles L. Kuhn. México, 16 de abril de 1940. Bauhaus-Archiv Berlin. Stiftung Bauhaus Dessau I 19167/1–3 D.

4. Hannes Meyer, carta a Walter Gropius, enero de 1927. Francesco Dal Co, «Hannes Meyer y la venerable escuela de Dessau», en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases*, 43.

5. «Debido a la escasez de medios financieros no hay posibilidad alguna de contratar profesores de materias científicas», dice Meyer al asumir su cargo. Dessau, abril 1928. El contacto con los vieneses será clave en este sentido. Hannes Meyer, «Discurso dirigido a los representantes estudiantiles en ocasión de su nombramiento como director del Bauhaus», en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases*, 93.

6. «Quería evitar el peligro de que nuestras actividades acabaran siendo pseudocientíficas y, con este fin, organicé unos cursos dirigidos por profesores extranjeros», explica Meyer, y en la lista incluye a Neurath, Carnap y Feigl. Hannes Meyer, «Mi dimisión del Bauhaus. Carta abierta al Burgomaestre Hesse», en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases*, 105.

7. Aludo a la conocida imagen que Ludwig Wittgenstein propone en su *Tractatus Lógico-Philosophicus* (Barcelona: Altaya, 1994), 51.

8. Ver biografías en anexo.

9. Poco después de 1951 Meyer confiesa haber quemado gran parte de su correspondencia. AAVV, *The co-op principle. Hannes Meyer and the concept of collective design* (Leipzig: Spector Books, 2015), 82.

Como anunciara a Gropius en enero de 1927 –pocos meses antes de ingresar a la escuela–, procura impulsar «una línea funcional-colectiva-constructiva, en armonía con ABC y con “el mundo nuevo”»: ⁴ un enunciado rotundo que evoca la prédica filosa y tajante del neoempirismo. Ya en funciones como director –y en plena crisis financiera–, ⁵ Meyer toma contacto con los miembros del círculo vienés, que se acercan a la escuela y exponen allí sus cáusticas ideas. ⁶ Y en esto asoma un perfume común, un aroma difuso que permite arriesgar ciertas convergencias: arquitectura y filosofía parecen anudarse en su anulación, unidas en la negación de sus propias tradiciones y en su culto religioso a la ciencia.

Sobre este lienzo se dibuja el citado pulso reductivo: la implacable supresión de lo mediato y superfluo, la erección de un esqueleto elemental, básico, libre de impurezas. Surge así un lenguaje fundado en la conjura de la metafísica y también del ornamento, una urdimbre capaz de «figurar» ⁷ el mundo y apresar lo dado en la experiencia. Una lengua que se dice universal o ecuménica: la apelación al invocado *esperanto* se impone como un nudo central de este encuentro.

Se propone aquí examinar este asunto con foco en dos de sus protagonistas directos: el propio Hannes Meyer –director de la Bauhaus por dos años y medio– y Otto Neurath –célebre integrante del WK–. Dos espíritus firmes y fulgurantes, hermanados por su vena marxista, su tozudo empuje y su perenne utopismo. ⁸

Dos hombres

Claves de una convergencia

Líneas paralelas

Es difícil marcar el punto exacto en el que Meyer y Neurath toman contacto directo, y más aún detectar cuándo advierten su mutua existencia: el epistolario entre ambos ha sido extraviado, con todo lo que ello implica a estos efectos. ⁹ En principio, parece claro que su lazo se inscribe en esa breve urdimbre que vincula a la escuela alemana con el círculo vienés, y que es allí donde adquiere su fuerza. Aunque esto no impide anotar algunas circunstancias previas.

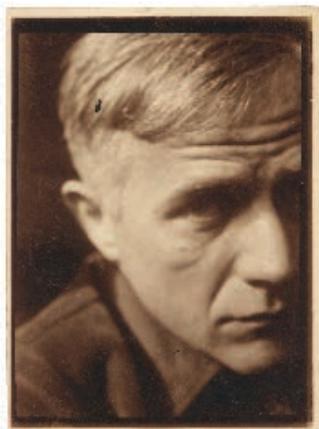


FIGURA 1. HANNES MEYER. 1928-1930.
FOTO: HANNES MEYER O WILS ELBERT.
BAUHAUS-ARCHIV BERLIN.



FIGURA 2. OTTO NEURATH. C. 1940.
FOTO: S/D. NOORD HOLLANDS-ARCHIEF.

En 1924 Neurath está ya muy atento a la institución alemana y sus derroteros, dado su temprano interés por la educación visual, el arte y la arquitectura. Entonces asiste a la conferencia que Gropius dicta en Viena –*Grundlagen für neues Bauen* (fundamentos para la nueva arquitectura)–: una exposición que, como escribe a su amigo Franz Roh, lo decepciona por su escaso aporte sobre el tema. Pero la apuesta de la Bauhaus le interesa en su debilidad y su fuerza: en esa misma carta se muestra indignado por el riesgo de clausura que –con bases políticas– se cierne sobre la escuela de Weimar.¹⁰

Dos años después, este vienés de amplias miras se hace presente cuando la Bauhaus inaugura su nueva sede en Dessau –4 y 5 de diciembre de 1926–. En esos días dirige el *Wiener Gesellschafts und Wirtschaftsmuseum* (Museo de Sociedad y Economía de Viena, en adelante GWM) y asiste al evento junto a ilustres figuras de la época: una visita protocolar que por sí misma no anuncia el lazo que entablará con la escuela. El flamante edificio de Gropius lo seduce por su economía formal, aunque vislumbra –de modo profético– el riesgo de apego estilístico que hay en su aliento moderno. Así lo expresa en *Der Aufbau*, mensuario que funda y dirige junto a varios arquitectos.¹¹ La Bauhaus debe contribuir a crear el nuevo *Lebensgestaltung* (modo de vida); ese es su reto, al margen del estilo y sus gestos.¹² Y reclama un motor

10. Otto Neurath, carta a Franz Roh, c. 1924. Peter Galison, «Aufbau-Bauhaus. Logical positivism and architectural modernism», *Critical Inquiry*, vol. 16, n° 4 (Chicago: University of Chicago Press, 1990), 715.

11. Franz Schuster, Franz Schacherl, Hienrich Tessenov, Bruno Taut y Martin Wagner. Peter Galison, «Constructing modernism: the cultural location of Aufbau», en *Origins of logical empiricism*, ed. Ronald Giere y Alan Richardson, Minnesota Studies in the Philosophy of Science, vol. 16 (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1996), 25.

12. Otto Neurath, «Das neue Bauhaus in Dessau», *Der Aufbau* n° 11-12 (Viena, noviembre 1926).

adecuado a esta meta –«¿Cuándo dirigirán la Bauhaus los modernos ingenieros?»–, pregunta con ironía–, bajo una lupa incisiva que asoma en algunos de sus textos previos.¹³ Una voz en sintonía con el grito de Meyer y su aguda crítica al «campo de trébol» (*das Kleefeld*)¹⁴ –que ya está muerto–: no se trata de componer una forma sino de *construir* la forma de la vida sobre bases ciertas.

En este punto, y de modo simétrico, conviene repasar el periplo que Meyer transita en los tiempos previos a su ingreso en la escuela. Como es sabido, a inicios de los años veinte se concentra en la noción de cooperación, que se vuelve principio y ampara sus tempranos proyectos: sobre esta base define el talante de Freidorf –que exhibe como la primera concreción cooperativa en Suiza–, promueve las obras del teatro Co-op y diseña el *Co-op Interieur*,¹⁵ cuya imagen ilustra el texto de «Die neue Welt». Y es en ese corrosivo escrito donde aparece el grito, el brío, el embrión feroz de una certeza que condena dudas y desvíos. En 1926 Meyer ha tejido sus redes con la vanguardia europea y se ha unido al grupo ABC y a Hans Wittwer, con quien proyecta la Petersschule de Basilea y la sede de la Liga de las Naciones en Ginebra. Poco a poco madura un discurso cifrado en la idea de una *construcción* que no repara en fronteras, e inicia su cruzada en favor del trabajo colectivo amparado en la ciencia: nace así el rechazo a la petrificación estilística, el duro mandato de sujeción a los hechos. Un imperativo que busca crear un orden nuevo en el seno del viejo y evitar todo regreso.

Puntos de encuentro

Así están las cosas en 1927. Meyer y Neurath han transitado parte de su camino, en dos líneas que exhiben cierto aire familiar por sus desvelos comunes y el brillo de su gesta. Pero es en 1929 cuando el nexo se concreta: Meyer ha cumplido ya un año al frente de la Bauhaus y Neurath –integrado al debate filosófico– trabaja en el manifiesto del WK¹⁶ que da inicio a la fase pública del movimiento.¹⁷ El encuentro entre ambos no es en absoluto fortuito: se ampara en el lazo que la escuela y el círculo entablan a efectos de difundir y reforzar su experiencia.

El 4 de abril de 1929 Meyer visita Viena y expone allí sobre *Architektur und Bildung* (arquitectura y educación), en una iniciati-

13. Otto Neurath, «Rationalismus, Arbeiterschaft und Baugestaltung», *Der Aufbau* n° 4 (Viena, mayo 1926). Galison, «Constructing modernism», 31.

14. Meyer, «Mi dimisión del Bauhaus», en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases*, 108.

15. Ver Raquel Franklin, *Hannes Meyer Co-op Interieur* (Berlín: Haus der Kulturen der Welt, 2015).

16. Rudolf Carnap, Hans Hahn y Otto Neurath, *La concepción científica del mundo. El Círculo de Viena (Wissenschaftliche Weltauffassung. Der Wiener Kreis)*, trad. Ana M. Tomeo y Alfonso Rodríguez Larreta (Montevideo: FCU, setiembre 1990).

17. Para una historia del WK ver Friedrich Stadler, *El Círculo de Viena. Empirismo lógico, cultura y política* (México: UAM, FCE, 2010).

va del *Österreichischer Werkbund* orientada a estrechar sus lazos con la escuela.¹⁸ A esto sucede la conferencia que Neurath dicta un mes después en Dessau: invitado por Meyer, el 27 de mayo diserta en la Bauhaus sobre *Bildstatistik und Gegenwart* (estadísticas visuales y actualidad), lo que inaugura la presencia de los miembros del WK en la escuela. En este ciclo de casi dos años él mismo regresa el 19 de junio de 1930 con una exposición sobre *Geschichte und Wirtschaft* (historia y economía), en una muestra de su asombrosa polimatía.¹⁹ Esa será su última conferencia en Dessau, aunque entre los *Bauhäusler* su huella perdura: en diciembre de 1931 –bajo el mandato de Mies van der Rohe– los estudiantes sugieren invitarlo de nuevo a la escuela,²⁰ pero el contacto con los miembros del WK ha sido ya suspendido.²¹ Con la destitución de Meyer se ha cerrado un ciclo marcado por el lazo directo entre estos dos mundos: su obra será disuelta «en pía memoria del pasado moholyano», como dirá entonces con ironía.²² Tras este cataclismo, Neurath y Frank realizan el elogio del director en una nota que aborda su firme deontología, su atención a las premisas sociales y su aislado afán de abrir la escuela al mundo científico.²³ En los años siguientes Meyer y Neurath coinciden en Moscú, y ya en tierra mexicana, Meyer evoca a su viejo invitado entre los maestros que acompañaron su desafío.²⁴ Y recuerda a todos sus «viejos amigos [...], que traje a la Bauhaus en 1928, hace 20 años, para luchar contra el empiriocriticismo, como lo hizo Lenin en su gran trabajo filosófico escrito hace más de 30 años...».²⁵

Una idea

Universal, cósmico, ecuménico

Delineado este breve dibujo, corresponde dar paso al foco de este trabajo: indagar el modo y el grado en que el anhelo de un lenguaje universal marca las voces de estas figuras. Esto supone sortear algunas dificultades primeras. Una de ellas es el hiato que media entre la acepción filosófica del término *universal* –con sus matices lógico-gnoseológicos– y la que designa su dimensión ecuménica: una brecha que a menudo se ignora pero que debe ser atendida en el trabajo hermenéutico. Otro problema que surge es el cotejo de mundos intelectuales diversos, aun encuadrados

18. El OWB había sido reflotado por Neurath y Frank en el verano anterior.

19. *Auflistung der Vorträge am Bauhaus vom WS 1927–1928 bis SS 1932*. Bauhaus Archiv Berlin. Al parecer, la fecha de la segunda exposición no era la prevista: en otro documento se anuncia para el 19 de mayo, seguida el 20 por una conferencia sobre hechos y predicción (*Voraussage und Tat*); ambas serían ilustradas con diapositivas. Stiftung Bauhaus Dessau. I 8348 D.

20. *Protokoll der Beiratssitzung vom 02 December 1931*. Stiftung Bauhaus Dessau. I 8341 D.

21. Mies contacta entonces a Félix Krüger, Karlfried G. Dürckheim y Hans Freyer, de la escuela de Leipzig, lo que marca otro rumbo en ese sentido. Hans-Joachim Dahms, «Neue Sachlichkeit, Carnap, Bauhaus» (CMU, 2002). Disponible en www.phil.cmu.edu/projects/carnap/jena/Dahms.rtf.

22. Meyer, «Mi dimisión del Bauhaus», en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases*, 109.

23. Josef Frank y Otto Neurath, «Hannes Meyer», *Der Klassenkampf* 4 Jahrgang n° 18 (1930), 573–575. Bauhaus Archiv Berlin. Mappe 64. N° 8133.

24. Hannes Meyer, carta a Charles L. Kuhn. México, 16 de abril de 1949. Stiftung Bauhaus Dessau. I 19167/1–3 D.

25. Hannes Meyer, carta a Kay B. Adams. México, 14 de julio de 1948. Stiftung Bauhaus Dessau. I 19125 D. Trad. propia.

en cierto aroma de época: aquí el reto es recortar lo que parece común con fina delicadeza, sin licuar los universos en juego y sus marcas congénitas.

Construir

El director sin medias²⁶

Una mirada detenida al derrotero teórico de Hannes Meyer permite identificar giros y estadios contradictorios, en medio de la agitación propia de quien piensa y vuelve a pensarlo todo, de quien fabrica y demuele sus propias fórmulas. Aun así, todo esto parece ocurrir a la sombra de un emblema potente que no es inmune al cambio: la voluntad de *construir*, que domina varios tramos de este discurso pero suele mudar de valor semántico —y esta es su pequeña trampa—.

Algo similar ocurre con el valor de lo *universal*, que no tiene aquí un preciso enclave filosófico. El joven Meyer madura bajo el temprano influjo de Johann Pestalozzi, pero a esta marca inicial se superponen la fuerza del marxismo, la cercanía del neoe empirismo y el impacto de Lenin, lo que define un itinerario pleno de ajustes sucesivos. En este trémulo devenir el ojo inquieto de Meyer se sale una y otra vez de sí mismo, se fecunda y alumbra en nuevos partos teóricos, se quita una venda tras otra hasta tocar —por fin— el hueso. O quizá este «tocar» no sea sino un espejismo. De todos modos —y aun en la ficción—, en este arco turbulento hay un tramo donde *lo universal* se vuelve imperativo o mandato: tiene su radiante atisbo en «Die neue Welt» (1926), se afirma poco después (1928-1930) y se cierra con la experiencia soviética (1930-1936).

26. Tras su renuncia Meyer se compara con una chica que fue despedida por no llevar medias: «Yo también debo mi dimisión a la costumbre de poner al desnudo, no mis piernas sino mis ideas». Meyer, «Mi dimisión de la Bauhaus», en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases*, 103.

27. Hannes Meyer, «Freidorf Siedlung 1921», en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases*, 64 y 69. Versión original en AAVV, *Die Siedlungsgenossenschaft Freidorf* (Basilea: Buchandlung VSK, 1921).

28. Meyer, «Freidorf 1921», en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases*, 65.

Cooperación

Como es sabido, Meyer se inicia en esta deriva interior con un espíritu comunitario que fragua en su viaje por Inglaterra. Suscribe entonces el principio cooperativo fundado en la «voluntad común» e inspirado en «la igualdad democrática y el decoro burgués»;²⁷ una vena de cierto aliento romántico que acoge la huella de Pestalozzi y se define en el trazo de un «lápiz bien afilado».²⁸



FIGURA 3. TEATRO CO-OP. FREIDORF, 1924. ACTORES: JEAN-BARD. TITIRITERO: HANNES MEYER.

Esta línea de trabajo se inicia con firmeza en Freidorf (1919) y tiene un eco tardío en el parvulario de Mümliswil (1937) —otra iniciativa del movimiento cooperativo—, aunque allí asoman otros asuntos que inquietarán al arquitecto maduro.

Lo cierto es que este «primer Meyer» se mueve con ese idílico impulso de comunión y procura crear, «en medio de la confusión de nuestro tiempo, un oasis de paz, amor y libertad».²⁹ Tras el fin de las obras, presenta su «sinfonía en rojo» como un ambiente «sagrado» ofrecido a la unidad y la concordia, donde todo resabio de individualismo puede ser conjurado. La normalización es un hecho, aunque aún se ve limitada por los hábitos del pasado. Y la unidad cromática afirma en la retina del observador el fuerte talante unitario. El tono del texto es preciso pero idealizado, combina el detallado retrato del conjunto y el lírico elogio de los valores implicados —«simplicidad, igualdad, verdad»—, en una rara mezcla que le confiere fuerza retórica.³⁰

Esta primera lectura se debilita cuatro años después, cuando Meyer vuelve sobre su obra y con cierto desvelo admite sus fisuras teóricas, en un ejercicio crítico aún algo recatado. En este escrito³¹ el autor reafirma el principio rector del proyecto, su base comunitaria. Y de nuevo describe ese pequeño mundo donde «todo es Co-op: los hombres, todos los alimentos, el estatuto, la indumentaria, el periódico».³² Una «tierra libre» sustraída al egoísmo, una «excitación roja» que grita su verdad en el verde,

29. Meyer, «Freidorf 1921», en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases*, 75.

30. Meyer, «Freidorf 1921», en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases*, 64, 70, 74, 75.

31. Hannes Meyer, «Freidorf Siedlung 1925», en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases*, 76-85. Versión original en *Das Werk*. Zurich, febrero de 1925.

32. Meyer, «Freidorf 1925», en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases*, 77.

cuya fórmula puede ser «usada al infinito y en cualquier parte»³³ –y aquí flota ya el anuncio de un giro interno–.

Pero este rojo no es tan rojo, o es una suma de rojos. El autor se hace incisivo y percibe la indecisión de su obra, que es «absolutamente un compromiso».³⁴ Asume y cuestiona la genética híbrida del proyecto, que trasunta «un tiempo incomprendible» y «situaciones complicadas».³⁵ Y pide la cancelación del pasado, de sus convenciones urbanas: imagina una forma «asimétrica y accidentada [...], una máquina habitable» basada «en sanos principios higiénicos y económicos». Espera «el comienzo de una nueva alba».³⁶

33. Meyer, «Freidorf 1925», en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases*, 77.

34. Meyer, «Freidorf 1925», en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases*, 84.

35. Meyer, «Freidorf 1925», en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases*, 84.

36. Meyer, «Freidorf 1925», en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases*, 85.

37. El término alemán permite su asociación directa con la *Neue Sachlichkeit*, consagrada por Roh en *Nach-expressionismus* (1925).

38. Meyer, «El nuevo mundo», en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases*, 90.

39. En 1926 Meyer envía la imagen de *Die Wohnung* a Adolf Behne, quien la incluye en la revista *Uhu* junto al texto: «Extremo. Un cuarto moderno que no será del gusto de cualquiera». Raquel Franklin, *Hannes Meyer Co-op Interieur*. Trad. propia.

40. Deutsches Institut für Normung. En la URSS usará también el GOST (código soviético).

*Sachlichkeit*³⁷

Este tembloroso anhelo adquiere su brío en el célebre «Die neue Welt» (1926), donde Meyer declara –ahora sí– la guerra a toda tibieza decimonónica. Es este un canto exultante a la ciencia y la tecnología. Un texto cinético; un manifiesto urgente y febril que reclama y anuncia lo nuevo.

Y es aquí donde Meyer rompe sus ataduras, en la afirmación de un hacer puro y objetivo que consiste en dar forma al nuevo mundo. Este «proceso técnico» remite solo a los hechos y tiene base científica, no admite sesgos particulares ni repara en líneas fronterizas: la objetividad es el núcleo de su internacionalismo. Aparece entonces la obsesión por el *esperanto*, el elogio de un lenguaje único y libre de atavismos: esa es «la forma constructiva», que no es propia de ningún país sino cosmopolita; es la lengua sin tradición, la que sigue «las leyes del mínimo esfuerzo».³⁸ Todo esto se asocia a una nueva religión cuyo rito no se cumple ya en el cándido centro cooperativo sino en «los hangares y las centrales eléctricas», y que solo rinde culto a «los santos de nuestros días».

Pero tras este ardiente lirismo se impone un giro profundo. A primera vista aparece la apología de un mundo estandarizado que Meyer asocia al bombín, el jazz, el producto Co-op y la unidad normativa: el texto incluye la imagen de un interior aséptico,³⁹ Meyer diseña de acuerdo al código DIN⁴⁰ y recurre a la axonometría. La difundida perspectiva de su proyecto para la Liga de las Naciones (1927) es un buen ejemplo de esto.

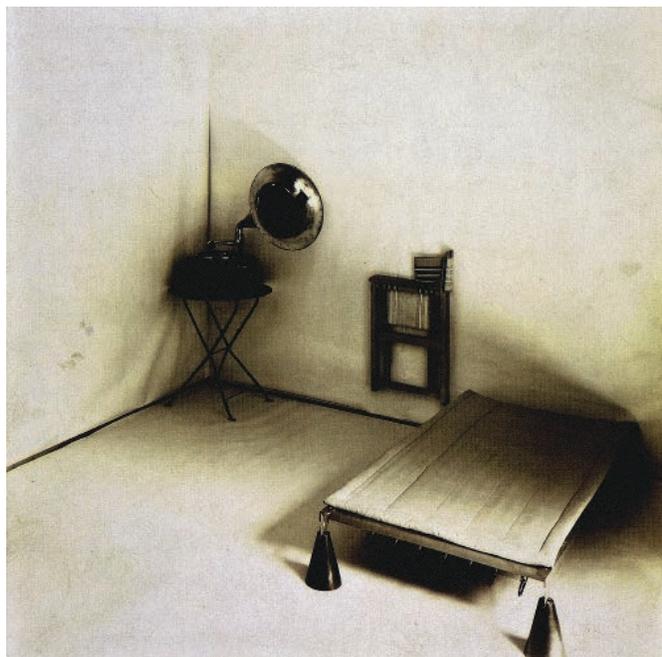


FIGURA 4. HANNES MEYER: CO-OP INTERIEUR, 1926. LA REDUCCIÓN COMO CRITERIO.

Por debajo corre el riguroso apego a los hechos, la determinación exterior, la pura heteronomía. Esta lengua universal es universal *porque* es objetiva: el esqueleto sin patria es la *figuración* precisa del mundo, y todo lo demás es puro desvío. Y hay aquí claras resonancias del neoempirismo. Las musas «han bajado de sus pedestales», y todo lo referido al sustrato anímico debe ocupar su campo específico. «¿Y la personalidad? ¿El corazón? ¿El alma?», se pregunta el arquitecto suizo. «Somos partidarios de una segregación absoluta», responde al cierre de su escrito. Y en esta réplica lapidaria consagra su propio rechazo a la metafísica.⁴¹

Este fondo se hace aún más visible en los años sucesivos (1928-1929), cuando Meyer confirma su apuesta a un «orden objetivo». Surge allí el fundamento biológico, un recurso argumental que da pleno sustento al internacionalismo: *construir* no es componer sino «modelar la vida»,⁴² algo que no puede admitir fronteras porque remite al imperio universal de la ciencia —a las sabias leyes de la madre naturaleza—.

41. Meyer, «El nuevo mundo», en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases*, 92.

42. «El Bauhaus y la Sociedad» (Bauhaus und Gesellschaft), en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases*, 101. Versión inglesa en AAVV, *The co-op principle*, 10-15. Versión original en *Bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung*, año III, n° 1 (Dessau, 1929).

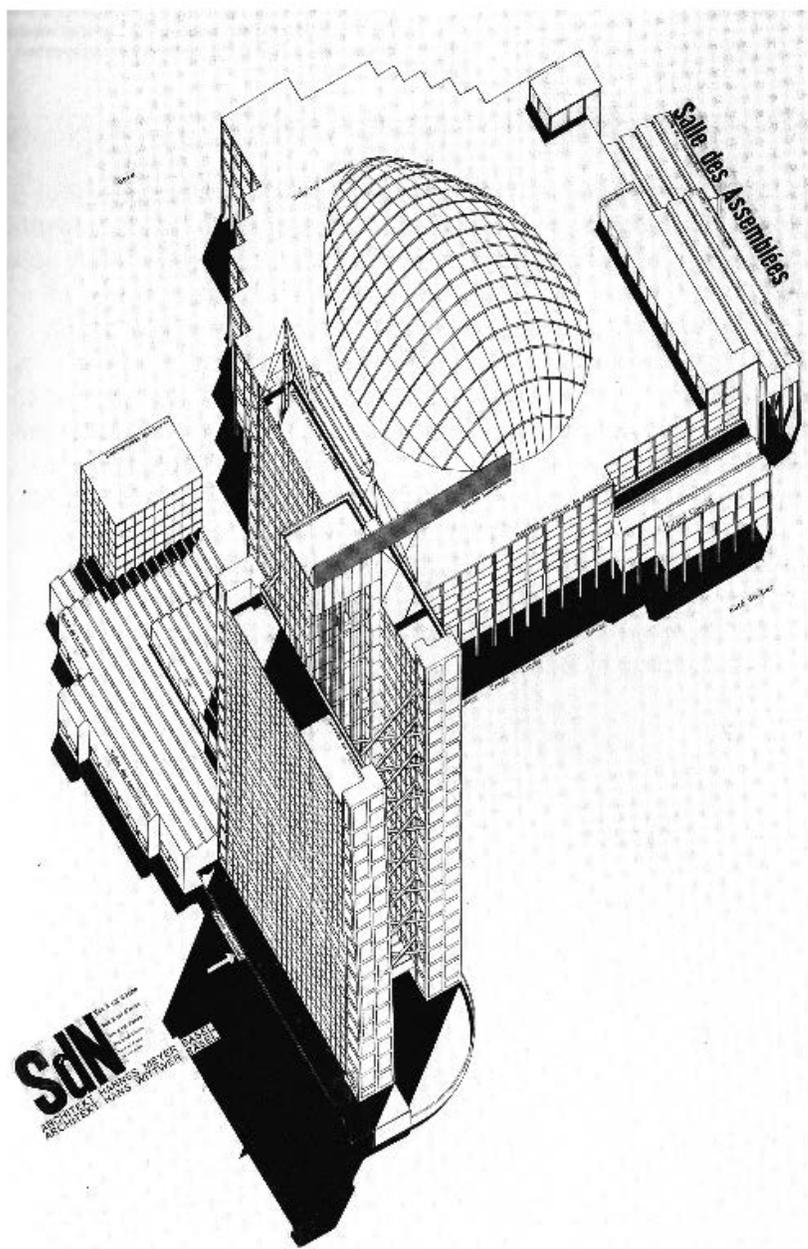


FIGURA 5. HANNES MEYER, HANS WITTEWER: PROYECTO DE SEDE PARA LA LIGA DE LAS NACIONES, 1927. LA REPRESENTACIÓN «OBJETIVA».

Sobre esta base Meyer marca la nueva dirección de la escuela, que debe «adecuarse a los hechos concretos»:43 impone un hacer *determinado* por el exterior, definido por el afuera. A la pasión por los «cubos cubistas» opone la organización de la vida, en sardónica asimetría. Cuestiona el vano esteticismo de la escuela, su perversión estilística, esa «enfermedad contagiosa»44 que se ha vuelto parodia de sí misma. Y sella todo esto en su amarga carta de dimisión, donde –fiel a sí mismo– confirma su denso materialismo: solo lo que es «determinable, visible y ponderable» puede ser dominado, dirá de modo encendido.45

Pero en su negra diatriba el autor condena no solo la afecación de la Bauhaus, condena *todo estilo*; asume a pleno la «negatividad» de su impulso, la programática simbiosis del arte y la vida.46 E impone también la *negación* radical de la arquitectura, su muerte como categoría: un acto parricida acoplado al pulso antifilosófico del ne empirismo y su «filosofía científica». En este espejo la arquitectura se vuelve –ella misma– una ciencia, asume sus compromisos en tal sentido. «La arquitectura ya no es arquitectura»,47 dirá el suizo desde la Unión Soviética. Pero su voz se inscribe ya en otro juego: el duro mensaje ha perdido su vuelo ecuménico.

Revolución

El contacto con la experiencia soviética impone un nuevo giro en este asunto. Meyer pierde aquí otra de sus vendas, y esta imagen nunca ha sido tan oportuna: porque es el agudo análisis marxista y su poder revelador lo que lleva al autor a perder –una vez más– su inocencia. En esta inflexión hay una nueva verdad que se vive como síntesis o revelación concluyente: la que es habilitada por el corrosivo efecto de *la sospecha*.48

Así, con lupa lúcida y despiadada Meyer demuele toda su trayectoria previa –y la de otros «arquitectos progresistas»–, condena un modo de hacer preso de sí mismo, ingénitamente cercado por su base capitalista. Y en este viento feroz arrastra no solo su cándida experiencia cooperativa sino su actividad posterior, la más reciente; se lleva consigo el elogio del esperanto fundado en bases objetivas.

43. Meyer, «Discurso dirigido a los representantes estudiantiles», en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases*, 93.

44. Hannes Meyer, «Del catálogo de la exposición ambulante del Bauhaus en la URSS, 1931», en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases*, 115.

45. Meyer, «Mi dimisión del Bauhaus», en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases*, 104.

46. Ver Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península, 1987).

47. Hannes Meyer, «La arquitectura marxista» (Über Marxistische Architektur), en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases*, 122. Versión alemana fechada el 13 de junio de 1931. Archivo Meyer.

48. Aludo aquí a lo que Paul Ricoeur llama «escuela de la sospecha» (Nietzsche, Freud, Marx).

49. Hannes Meyer, «La arquitectura alemana de la posguerra (1919–1934)» (Deutsche Architektur der Nachkriegszeit), en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases*, 181. Versión alemana fechada el 1 de abril de 1934. Archivo Meyer.
50. Hannes Meyer, «El arquitecto en la lucha de clases» (Der Architekt im Klassenkampf), en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases*, 138. Versión alemana en *Rote Aufbau* (Berlín, 1932).
51. Meyer, «El arquitecto en la lucha de clases», en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases*, 136.
52. Meyer, «El arquitecto en la lucha de clases», en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases*, 133.
53. Meyer, «La arquitectura marxista», en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases*, 123.
54. Meyer, «El Bauhaus y la Sociedad», en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases*, 102.
55. «[...] muestra la ausencia de una correcta definición de las funciones sociales del arte y exhibe además nuestra incapacidad de entonces para expresarnos correctamente sobre la forma y el contenido de esos trabajos». Trad. propia. Meyer, carta a Charles L. Kuhn, México, 16 de abril de 1949. Stiftung Bauhaus Dessau. I 19167/1–3 D.

Meyer se instala en el *topos* de la utopía –si vale la paradoja–. Y desde allí desnuda el sustrato conservador de la producción alemana posbélica, cuyos resultados revelan –ahora lo ve– «el extravío espiritual que padecía la burguesía de aquella época». ⁴⁹ Se evoca entre sus colegas de entonces con el ojo certero de quien ha encontrado –por fin– el núcleo recóndito de las cosas. Asume por fin su error, la ingenuidad de su fe «misionera». Denuncia el límite de un hacer recluso en el círculo de su propia ceguera, sujeto al capital y ajeno a los intereses de la clase obrera. Rompe el corsé liberal que apresaba sus ideas. Y con su gran don para la metáfora, niega la ilusión de «sentarse al mismo tiempo sobre dos sillas». ⁵⁰

En este marco –y como es de esperar– Meyer refuerza su apuesta científicista. El viejo progresista sigue atento a los «datos de la realidad objetiva» y en guerra con el estilo, «el terrible espectro de la escuela de arquitectura». ⁵¹ Trabaja de modo estandarizado y de acuerdo al «método científico», fiel a las normas de diseño y a la perfecta asepsia de la axonometría.

Pero la neutralidad se ha revelado ficción, ha demostrado ser el mítico velo que cubre el rostro de la burguesía. Y esto cancela toda pretensión ecuménica, que se derrumba ante la evidencia de una trama social fundada en el antagonismo. Meyer lo plantea de modo directo: «entre explotados y explotadores no existe ninguna ideología en común, por consecuencia no puede existir un arte en común». ⁵²

Así, el discurso de lo universal se disipa. O se confina al reino de la construcción socialista, que «no es hermosa ni fea» ⁵³ sino –de verdad– progresista. Para dejarlo más claro, Meyer expone además su interés por la «expresión nacional» de esa arquitectura. Y con esto parece cerrar un ciclo.

Luego vendrán los años compartidos entre México y Suiza. Un tramo final donde asoma cierta inquietud localista, asunto que el autor abordara ya en 1929 –como en un pequeño olvido de su apuesta al esperanto–. ⁵⁴ El regreso ya es imposible: en 1949 dirá que aquel «nuevo mundo» «shows the lack of a correct definition of the social functions of art, and furthermore it displays our inability, in that period, to give a correct statement on form & content of those works». ⁵⁵

Educar

El «sociólogo de la felicidad»⁵⁶

El legado de Neurath suele asociarse a su presencia en el WK –cuyo ideario impulsa sin descanso–, pero excede y desborda esa órbita filosófica. Apreciado como figura visible del círculo neoempirista, es un espíritu plural atraído por los avatares humanos y movido por cierto impulso epicúreo: la mejora de la vida humana es su desvelo más hondo, el núcleo de su empuje afectivo. Y el imperativo de la *educación* es el motor de su prolífica obra.

En este caso el peso de lo *universal* remite al programa del neoempirismo, que Neurath suscribe desde el inicio: como sus colegas del WK, se atiene a la justificación científica y niega sentido a los elevados temas metafísicos. En esta férrea distinción, se impone un filo tajante que asigna a la ciencia el monopolio del sentido y expulsa los clásicos temas filosóficos fuera del cerco significativo: los enunciados del arte, la ética o la teología no son sino frases musicales, sentencias huecas, series verbales vacías. Un esquema polémico que –de modo paradójico– se devora a sí mismo: su filosa daga deja fuera al propio criterio de verificación que lo ampara y explica.⁵⁷

Neurath suscribe este duro modelo y lo aplica al dominio más blando de la sociología: la obra de Max Weber –«el mayor sociólogo austriaco no marxista»– no es a su juicio sino «empática inmersión», «actividad poética» que no admite test ni control porque «no pertenece al registro científico».⁵⁸ Tiene además su propio listado de «términos peligrosos»; una serie que incluye «facts», «things», «justice», «truth» y «beauty», entre otras palabras prohibidas –un atractivo ejemplo de su postura antimetafísica–.⁵⁹ En suma, asigna a la ciencia el dominio exclusivo de lo que puede decirse con sentido y afirma su talante unitario y colectivo, inmune al solipsismo.

En este cuadro marca –empero– su propio sesgo: la terca defensa del «fiscalismo»⁶⁰ y su acepción de la verdad como coherencia intralingüística lo apartan de Rudolf Carnap, que suscribe en cambio la tesis de la correspondencia; sus reparos al críptico mensaje del primer Wittgenstein lo enfrentan a Moritz Schlick, con quien debate sobre este oscuro influjo.

56. Así es mencionado en la prensa poco antes de su muerte. Paul Neurath, «Otto Neurath (1882–1945). Life and work», en *Encyclopedia and utopia. The life and work of Otto Neurath (1882–1945)*, ed. Elisabeth Nemeth y Friedrich Stadler (Dordrecht, Heidelberg, New York, London: Springer, 1996), 26.

57. Ver Stadler, *El Círculo de Viena*.

58. Rudolf Haller, «Otto Neurath. For and against», en *Encyclopedia and utopia*, 31.

59. Otto Neurath, «About expressions one should try to avoid». Nota a Paul Rocha, 17 de noviembre de 1945. Otto Neurath, *From hieroglyphics to Isotype. A visual autobiography* (London: Hyphen Press, 2010), XVII.

60. Ver Otto Neurath, «Physicalism», en *Otto Neurath. Philosophical Papers (1913–1946)*, ed. Robert S. Cohen y Marie Neurath (Dordrecht, Boston, Lancaster: D. Reidel Publishing Company, 1983), 52–57.

Ahora bien. La cruzada neoempirista supone, en su pulsión antimetafísica, el propio destierro de la filosofía –su versión especulativa– y su conversión en función analítica. En este movimiento, la filosofía se vuelve el instrumento destinado a purgar el lenguaje ordinario y construir un código formal capaz de describir el mundo.⁶¹ Y es en este esqueleto aséptico donde radica el *universalismo*: la supresión de impurezas disuelve toda ambigüedad y permite, por fin, erigir una gramática elemental, neutra y objetiva. Se construye así el lenguaje universal, el anhelado esperanto, la osamenta científica; una estructura nacida del obsesivo afán por tocar *lo real* sin mediación y atenerse a los hechos positivos.

Aquí se inscribe el ideario de Neurath, su apuesta encendida. Aquí crecen sus grandes proyectos de alcance ecuménico: la construcción de un lenguaje visual estandarizado y el compendio enciclopédico de la ciencia.

Isomorfismo

La creación de un sistema visual destinado a difundir datos estadísticos es un diseño de largo aliento que marca la entera peripetia de Neurath, firme en su recurso a la *educación visual* como resorte revulsivo. Condensa además su temprana afición por la imagen y el dibujo,⁶² plasmada también en los célebres elefantes con que firma su epistolario.⁶³

A primera vista, el *Wiener Methode der Bildstatistik* (método vienés de gráficos estadísticos) parece ser el correlato visual del esqueleto lógico neopositivista, su versión figurativa: una lectura tentadora que tiene –empero– un matiz en la voz del autor, para quien este sistema visual no supone el reemplazo sino el complemento del lenguaje ordinario⁶⁴ –lo que debilita la analogía–.

Esto no oculta la existencia, en ambos casos, de un mismo principio reductivo: a todas luces, el sistema de signos recoge el impulso antimetafísico del neoempirismo. Así lo plantea el propio Neurath al destacar el poder purgante –clarificador– de su constructo, ajeno a todo «sinsentido»:

But in the same way as Basic English⁶⁵ is an education in clear thought –because the use of statements without sense is for-

61. «Todos los enunciados filosóficos pueden ser expresados como enunciados científicos», dice Neurath. Otto Neurath, «Unified Science as Encyclopedic Integration», en Otto Neurath, Rudolf Carnap y Charles Morris, *Foundations of the Unity of Science. Towards an International Encyclopedia of United Science* (Chicago, University of Chicago Press, 1969–70), 17.

62. Así lo cuenta en sus memorias. Noord–Hollands Archief. NL–HlmNHA_373_412/S.11

63. Otto Neurath, Correspondencia privada, 1940. Noord Hollands Archief. NL–HlmNHA_373_362/L. 3.

64. Michelle Henning, «Isotypes and elephants: Picture language as visual writing in the work and correspondence of Otto Neurath», en *The art of the text*, ed. Susan Harrow (University of Wale Press, 2012).

65. Simplificación del inglés creada por Charles K. Ogden y difundida en su *Basic English: A General Introduction with Rules and Grammar*, de 1930.



FIGURA 6. OTTO NEURATH: REPRESENTACIÓN ANTIGUA Y MODERNA. LA SIMPLIFICACIÓN COMO PROGRESO.

ced upon us less by Basic English than by the normal languages, which are full of words without sense (for science)— so the picture language is an education in clear thought —for its limits.⁶⁶

El sistema es una serie codificada de signos y reglas combinatorias que instauran un lazo isomórfico con el mundo, de modo que cada ícono alude unívocamente al objeto que describe. Pero la conexión no funciona signo a signo sino como una red compleja: el paralelo de un lenguaje figurativo es una *trama* de enunciados, no su mera suma.⁶⁷

Esta construcción exige una operación de limpieza orientada al logro de un mensaje preciso: el vocabulario visual no admite sesgos ni perspectivas, lo que da apoyo a su aliento ecuménico. Los signos son cristalinos, transparentes, autoevidentes, y en su perfecta sintaxis parecen *figurar* lo real —aunque Neurath no acepte la imagen wittgensteiniana—: se corresponden con los hechos positivos del mundo.

Pero este nuevo jeroglífico tiene además un gran mérito en la comunicación de las variaciones numéricas, que se muestran,

66. «Del mismo modo que el Basic English enseña a pensar claramente —porque el uso de enunciados sin sentido no se impone allí como en los lenguajes habituales—, el lenguaje visual enseña a pensar claramente, por sus límites». Trad. propia. Otto Neurath, *International Picture Language. The First Rules of Isotype* (London: Kegan Paul, 1936), 22.

67. Neurath, *International Picture Language*, 20.

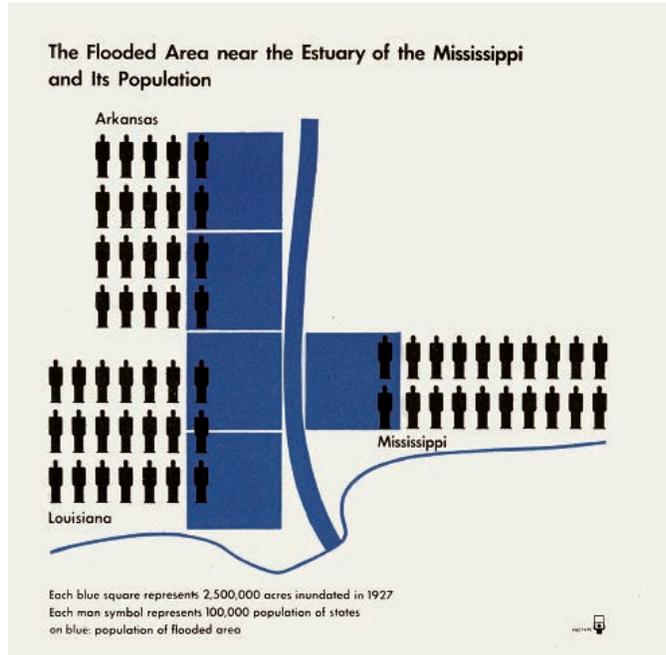


FIGURA 7. OTTO NEURATH: EL ÁREA INUNDABLE EN TORNO AL ESTUARIO DEL MISSISSIPPI Y SU POBLACIÓN.

sin alteraciones de escala, por la iteración de un mismo ícono. Un criterio que alienta su inmediata captura:

That a square has twice the surface size as any other can only be computed, but not recognized by eye. However, two squares aligned with each other can immediately be compared with such an isolated square in terms of quantity.⁶⁸

68. «Que un cuadrado duplique a otro en área puede ser calculado pero no reconocido por el ojo. Sin embargo, dos cuadrados alineados pueden ser de inmediato comparados con otro en términos de cantidad». Trad. propia. Angela Jansen, «Isotype and Infographics», en *Encyclopedia and utopia*, 151.

69. Jansen, «Isotype and Infographics», en *Encyclopedia and utopia*, 149.

Neurath condensa en esta idea el móvil de la *educación visual*, que lo empuja por este y otros caminos: vislumbra en su meta la clave de la democracia y le asigna un efecto directo en la felicidad de los hombres. Pero apuesta a la imagen y su fuerza didáctica – que cree mayor y más duradera que la de la palabra–, y le otorga un alcance masivo. Para ello construye un código estandarizado de gráficos «bien diseñados, lógicamente bien concebidos» y libres de «artimañas». ⁶⁹ Propone una gramática visual de base

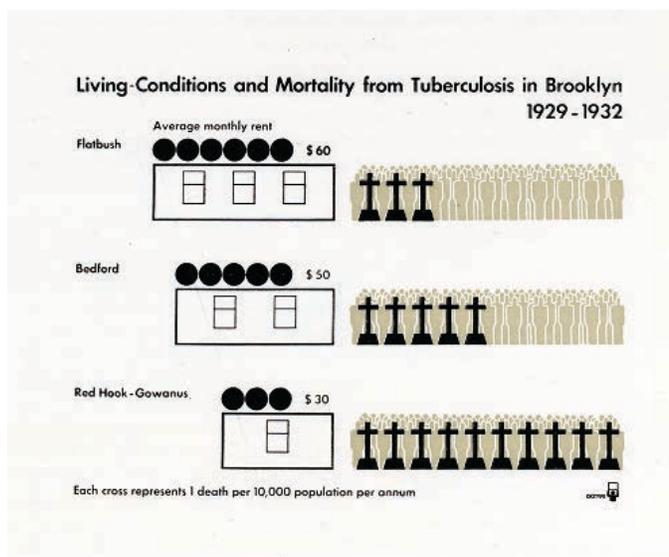


FIGURA 8. OTTO NEURATH: CONDICIONES DE VIDA Y MORTALIDAD POR TUBERCULOSIS EN BROOKLYN.

científica, un sistema capaz de dar rectitud lógica al pensamiento, un «*figurative esperanto*».⁷⁰

Esto tiene su inicio en Leipzig tras la Primera Guerra Mundial, cuando Neurath dirige el Deutsches Museum für Kriegswirtschaft (Museo Alemán de Economía de Guerra) y emplea pequeños signos para explicar cuestiones económicas.⁷¹ Aun así, los primeros ensayos del método se difunden en la muestra que el Verband für Siedlungen und Kleingartenwesen (Liga de Colonos y Pequeños Jardineros) realiza en 1923 bajo su impulso, donde los pictogramas ilustran el grado de avance de la vivienda obrera en la Viena Roja. Estos gráficos estadísticos son reunidos luego en el Museum für Siedlung und Städtebau (Museo de Planificación Urbana), que pronto se convierte en el GWM y sigue activo hasta 1934, en una aplicación de los gráficos destinada a exponer la situación social vienesa.

Pero el impulso se traslada a otras tierras. En 1934 Neurath trabaja en el Isostat de Moscú, y luego –en plena guerra civil– se refugia en La Haya con todo el material del museo. En 1935 el método pasa a llamarse Isotype (acrónimo de International

⁷⁰. Neurath usa la expresión en su conferencia de Atenas (julio de 1933).

⁷¹. Así lo afirma W. Schumann, su secretario en ese momento. Paul Neurath, «Otto Neurath (1882-1945). Life and work», en *Encyclopedia and utopia*, 18.

System of Typographical Picture Education) y así es impulsado en Oxford (1941-1945), bajo la presidencia de Susan Stebbing y la dirección de Neurath.

Esta pequeña historia es la de la expansión del sistema, al que Neurath —que entonces prefiere el inglés— da difusión bibliográfica: *International Picture Language: The First Rules of Isotype* (London: Kegan Paul, 1936), *Modern man in the making* (New York: Alfred A. Knopf, 1939) y *From hieroglyphics to Isotype. A visual autobiography* (Oxford: Isotype Institute, 1944) condensan gran parte de este acervo. En su expansión, el método es aplicado a diversos campos epistémicos, y tiene en el urbanismo un punto singular que aquí se detalla: la intervención de Neurath en el IV Congreso de Arquitectura Moderna.

El episodio se inicia en diciembre de 1931, cuando Sigfried Giedion sugiere a Cornelis van Eesteren que lo contacte para conocer en directo su experiencia en cuestiones visuales.⁷² El encuentro ocurre al año siguiente en Moscú —donde los tres coinciden—⁷³, y en julio de 1933 Neurath es invitado a participar en el IV CIAM en calidad de «experto»: una anomalía que exige la modificación de los estatutos.⁷⁴

Esto entra en perfecta sintonía con la posición del vienés, que se muestra crítico ante los gráficos del CIRPAC —«demostré que no estaban bien concebidos y que podían hacerse de un modo más lógico y coherente»—⁷⁵ y contrario al monolitismo disciplinar de los congresos. Acepta entonces la invitación, y el 4 de agosto de 1933 expone en Atenas sobre *Town planning and lot-division in terms of optical representation following the Vienna Method*,⁷⁶ en un claro anuncio de su intento.

El encuentro resume intereses de ambas partes. Los arquitectos buscan un código científico que apoye su labor cartográfica; Neurath vislumbra una nueva ocasión de poner a prueba su método. A primera vista todo tiene visos de entendimiento, pero el acuerdo se frustra. Los arquitectos no encuentran lo que buscan: el sistema les resulta limitado en la representación de hechos espaciales; Van Eesteren admite sus dotes humanas y psicológicas pero lo considera muy abstracto, y László Moholy-Nagy lo acompaña en esto.⁷⁷ Un cierre que puede imputarse al hiato que media entre el propósito educador del vienés y el tecnicismo de los arquitectos.

72. Sigfried Giedion, carta a C. van Eesteren. Zurich, 21 de diciembre de 1931. Enrico Chapel, «Otto Neurath and the CIAM», en *Encyclopedia and utopia*, 168.

73. En diciembre de 1932 Giedion y Van Eesteren participan allí en un encuentro organizativo. Eric Mumford, *The CIAM discourse on urbanism (1928-1940)* (Cambridge: MIT Press, 2002), 73.

74. Otto Neurath, carta a C. van Eesteren. 5 de diciembre de 1933. Andreas Faludi, «Otto Neurath and Planning Theory», en *Encyclopedia and utopia*, 205.

75. Faludi, «Otto Neurath», en *Encyclopedia and utopia*, 205.

76. Planeamiento urbano y división predial en términos de representación óptica de acuerdo al método vienés. Chapel, «Otto Neurath and the CIAM», en *Encyclopedia and utopia*, 167.

77. Chapel, «Otto Neurath», en *Encyclopedia and utopia*, 172-173.

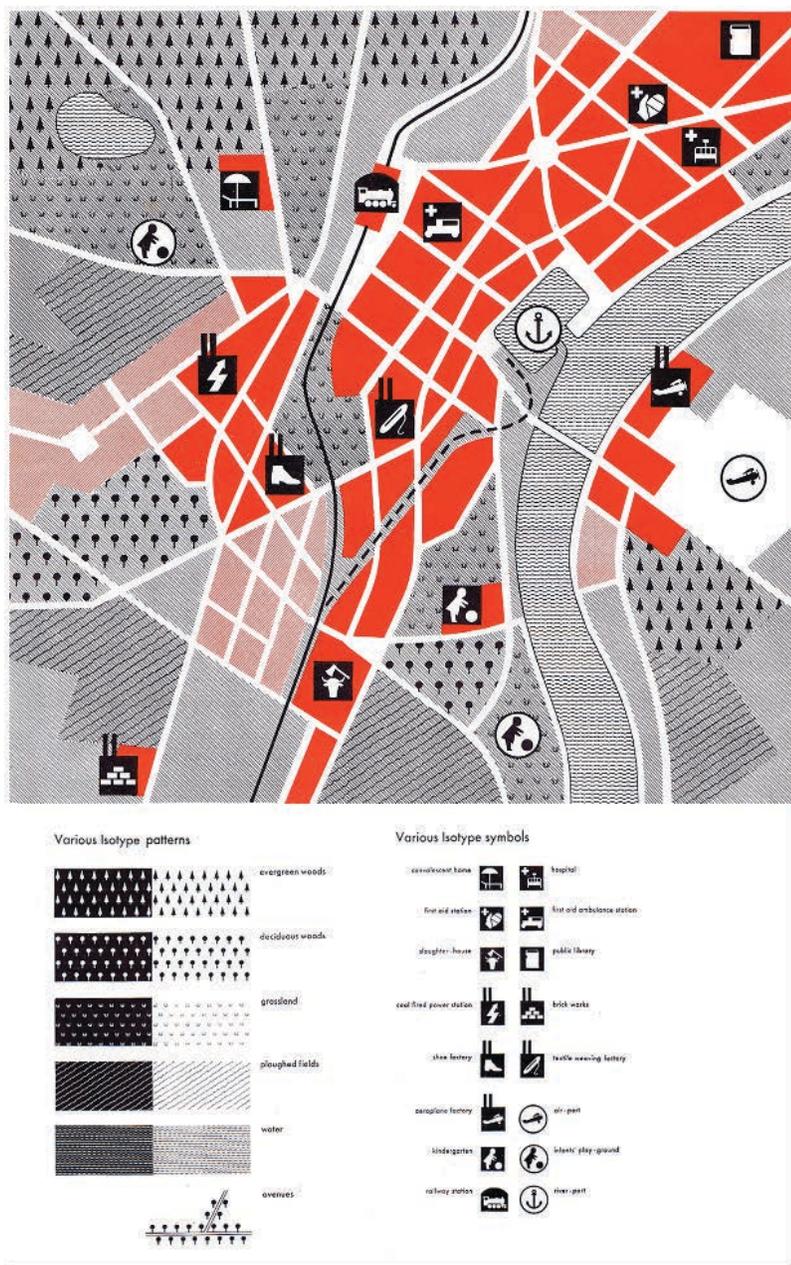


FIGURA 9. OTTO NEURATH: PLANO URBANO REALIZADO CON BASE EN EL ISOTYPE.

Este fracaso no frena el empuje de Neurath, que años después publica un artículo sobre el tema y lo ilustra con un plano basado en el Isotype.⁷⁸ Allí reafirma la urgencia de dar un nuevo espesor a la arquitectura, cuya esencia radica –ante todo– en hacer más feliz la vida. Reclama una mirada global que sume el factor social a las puras formas edilicias y propone apelar a «un diccionario de símbolos» que integre «mapas y pictografías». Procura tender puentes entre legos y especialistas, y salvar la brecha instalada entre los hechos sociales y la arquitectura.

Enciclopedismo

La unidad de las ciencias es otra meta decisiva en el seno del WK y –en general– en el neoempirismo: el lenguaje neutro y objetivo de la ciencia no repara en distinciones disciplinares y tiene vigencia en todo el campo científico. Tal es la premisa de la *International Encyclopedia of Unified Science* (Enciclopedia Internacional de la Ciencia Unificada), ambicioso proyecto impulsado por Neurath hasta el fin de su vida.

El programa es tributario de su antecesor francés y encarna su espíritu iluminista, aunque –a diferencia de aquel– excluye la religión y otras formas de metafísica, no tiene orden alfabético y cuenta con el exclusivo aporte de los científicos.⁷⁹ Es una expresión palmaria de la *wissenschaftliche Weltanschauung* (visión científica del mundo) que marca el ideario neopositivista.

«We may look at all sciences as dovetailed to such a degree that we may regard them as parts of one science which deals with stars, Milky Ways, earth, plants, animals, human beings, forests, natural regions, tribes and nations», dice Neurath; «in short, a comprehensive cosmic history».⁸⁰ Y define así el perfil de un proyecto orientado a expandir el conocimiento científico.

La propuesta se inicia como un esquema piramidal rígido e inflexible y luego se transforma en una red ajerárquica de interconexiones, una suerte de mosaico destinado a tejer la unidad entre los diversos campos científicos. El compendio aparece así como una trama de términos y enunciados equivalentes en su valor epistémico.

Neurath rechaza aquí la noción de sistema, propone una versión más blanda y abierta del proyecto enciclopédico. Recurre una

78. Otto Neurath, «Visual Representation of Architectural Problems», *Architectural Record* (July 1937), 57–61.

79. Hans-Joachim Dahms, «Vienna Circle and French Enlightenment: a comparison of Diderot's Encyclopédie with Neurath's International Encyclopedia of Unified Science», en *Encyclopedia and utopia*, 53–61.

80. «Debemos considerar a todas las ciencias ensambladas, al punto de verlas como partes de una misma ciencia que trata de las estrellas, las vías lácteas, la tierra, las plantas, los animales, los seres humanos, los bosques, las regiones naturales, las tribus y las naciones [...]; en suma, una gran historia cósmica». Trad. propia. Otto Neurath, *Foundations of the Social Sciences* (Chicago, London: University of Chicago Press, 1970), 9.

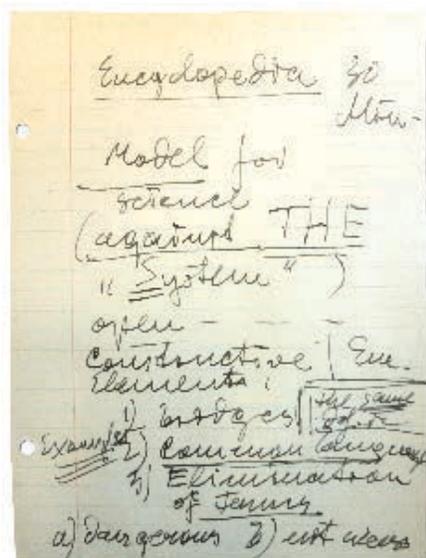


FIGURA 10. OTTO NEURATH: CONFERENCIA EN CHICAGO, MANUSCRITO.

vez más al Isotype y su precisa elocuencia: el proyecto apuesta a la comunicación visual de su contenido y lo hace mediante un acotado repertorio de signos. Resuena así la analogía entre este lenguaje visual y la armadura lógica de cuño neoempirista, entendidos como dos caras de un mismo esquema:

What the science of reasoning has done to make possible such a uniting of the sciences and to give one word language to all the special sciences, the Isotype system has done to make possible one language of pictures which will give the same sort of help to the eye for all the special sciences and for persons of all nations.⁸¹

Y palpita el pulso clarificador, contrario a todo atisbo metafísico: «The encyclopaedia [...] will have as little as possible to do with any words or any signs which are not clear, it will make use of picture language».⁸²

La edición estaba a cargo de Neurath, Carnap y Charles Morris, pero el ambicioso plan –veintiséis tomos con diez trabajos monográficos cada uno y diez volúmenes basados en el Isotype– apenas se concreta: entre 1935 y 1945 se publica en inglés solo la mitad de las monografías del primer tomo y algunas del segundo.

81. «Lo que la ciencia del razonamiento ha hecho para posibilitar tal unión de las ciencias y dar a todas un mismo lenguaje de palabras, el Isotype lo ha hecho para posibilitar un mismo lenguaje de imágenes que dará al ojo el mismo tipo de ayuda para todas las ciencias y para las personas de todas las naciones». Trad. propia. La expresión inglesa refiere aquí a un lenguaje universal, único para todas las ciencias. Neurath, *International Picture Language*, 111.

82. «La enciclopedia tendrá el menor vínculo posible con las palabras y los signos que no sean claros, hará uso del lenguaje de imágenes». Trad. propia. Neurath, *International Picture Language*, 111.

El viejo anhelo de una versión trilingüe –alemán, inglés, francés– se frustra por el ascenso del nazi-fascismo.⁸³ Queda entonces su huella, el límpido trazo de un proyecto «cósmico» destinado a mejorar la vida humana:

The purpose of this new encyclopaedia [...] is to give all men a common starting-point of knowledge, to make one united science, forming a connection between the special sciences and putting together the work of different nations, to give simple and clear accounts of everything as a solid base for our thoughts and acts, and to make us fully conscious of conditions in which we are living.⁸⁴

Una imagen

La nervadura lógica

El cotejo entre estas voces ilustres bajo el foco propuesto permite apreciar el modo en que cada una invoca el anhelo de un lenguaje universal o ecuménico. Este afán es un signo constante en el caso de Neurath y cubre de principio a fin su apuesta: con un firme anclaje en la prédica neoempirista, es la matriz de un modo de pensar y hacer que sella su aporte poliédrico. En Meyer, en cambio, dicha inquietud define un espacio preciso de su búsqueda intensa: en ese río turbulento, marca el efímero anhelo de un «nuevo mundo» que expondrá luego sus limitaciones ingénitas.

Importa entonces examinar los mapas superpuestos, ver lo que ocurre en tiempos de coincidencia –tramo que incluye el contacto entre el WK y la Bauhaus–. Y lo que allí asoma es la sombra de una matriz común que parece amparar el discurso universalista, darle sustento: en ambos casos, la pretensión ecuménica del lenguaje se abriga en la *objetividad* –*Sachlichkeit*– de su hueso, en ese esqueleto elemental que se reclama científico. Esa osamenta es la «construcción objetiva» de Meyer, y también el código formal de los neoempiristas: es el constructo inapelable que define ambas experiencias. Tal es la base del proclamado *esperanto*, su condición de existencia.

Pero esto deja varios problemas abiertos. Uno de ellos es la brecha que media entre la visualidad y la preferencia: un dilema

83. Dahms, «Vienna Circle and French Enlightenment», en *Encyclopedia and utopia*, 53–61.

84. «El propósito de esta nueva enciclopedia [...] es dar a todos los hombres un mismo punto inicial de conocimiento, construir una ciencia unida, conectando las ciencias especiales y reuniendo el trabajo de diferentes naciones, para ofrecer datos simples y claros sobre todo como base sólida de nuestros pensamientos y actos, y para hacernos plenamente conscientes de las condiciones en que vivimos». Trad. propia. Neurath, *International*, 111.

que atañe no solo a la producción del arquitecto suizo sino también –de modo muy claro– al diccionario visual de Neurath y sus fundamentos. Una duda que enturbia la pertinencia de abordar ambos campos bajo una misma lupa.

Otra pregunta es la que refiere al sustrato teórico del encuentro entablado entre Meyer y Neurath, a la *materia* de su coincidencia: aún no se sabe de qué está hecha. A pesar de su detenido examen, no es posible saber si ese nudo es un hecho singular o si solo exhibe la «contagiosa enfermedad» de una época.

Y queda también la interrogación sobre el verdadero alcance que el programa neoempirista tiene en todo esto, la pregunta por la magnitud de su efecto. Una inquietud que atañe al arquitecto suizo –sin encuadre orgánico en esta línea y sujeto a otras influencias– pero también al célebre integrante del WK, quien recorta su propia lumbre entre sus colegas.

Pero no todo es incertidumbre. Sobre este fondo borroso se impone la evidencia del parricidio, el pulso de un obstinado aliento antimetafísico. Bajo su impacto, arquitectura y filosofía decretan su propia muerte –la de sus padres– y se adscriben al sacro imperio de la ciencia. Se anudan tras el logro de un código inmaculado que rezuma el dogma neoempirista, y esto no parece ser mera coincidencia. Detrás aflora la imagen de la *nervadura lógica*, que conjuga estos dos mundos construidos al amparo de una utopía roja.

HANNES MEYER (Basilea, 18 de noviembre de 1889; Crossifisso di Savosa, 19 de julio de 1954) se inicia como dibujante, maestro de obras y albañil, al tiempo que asiste al turno nocturno en la Escuela de Oficios de Basilea (1905-1909). A esto le siguen sus estudios de arquitectura en Berlín y la estancia en las oficinas de Albert Froehlich y Johann Emil Schaudt. Un viaje de estudios a Inglaterra (1912-1913) –que incluye una larga estadía en Bath– lo pone en contacto con el movimiento cooperativo inglés. Luego trabaja junto a Georg Metzendorf en el *Margarethenhöhe* de Essen (1916-1918) hasta que funda su estudio propio y realiza Freidorf (1919-21) en Muttenz, donde vive hasta 1926. Ya en contacto con la vanguardia europea, se une al grupo ABC (1925) y en especial a Hans Wittwer (1926), con quien proyecta la Petersschule (Basilea, 1926) y la sede de la Liga de las Naciones (Ginebra, 1927).

En 1927 ingresa a la Bauhaus como titular del departamento de arquitectura y un año después asume la dirección de la escuela hasta que es cesado por el alcalde (1930). En esos años realiza varios proyectos en solitario o junto a los *Bauhäusler*, como las *Laubenganghäuser* en Dessau-Törten (1930) y la *Bundesschule des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes* (Escuela Federal de la Unión de Sindicatos Alemanes) en Bernau, también con Wittwer (1928-1930).

Tras su retiro de la Bauhaus se instala en la Unión Soviética por seis años. Allí enseña en el Wasi (Instituto de Arquitectura) de Moscú (1930-1933), asesora al Giprogor (Instituto Nacional de Urbanismo) (1930-1931), dirige la sección técnica del Giprowtus (Instituto Nacional para la Construcción de Liceos Técnicos) y también el comité científico de edificios públicos y residenciales de la Academia Soviética de Moscú (1934-1935). En 1932 participa en el plan general del Gran Moscú –con Geimanson y Bücking– y luego en los planes para Kertsch-Krim, Diatkowo, Briansk, Ivano-vo-Wossnesensk, Molotowo, Nishni-Kurinsk, Birobidzhan, Tschita y Krassnojarsk, entre otros centros urbanos (1932-1936).

En 1936 vuelve a Suiza y hace el parvulario de Mümliswil (1938-1939). Poco después se radica en México (1939-1949), donde dirige el flamante Instituto de Urbanismo y Planificación (hasta 1941) y promueve el Taller de Gráfica Popular. Allí proyecta –con Raúl Cacho, Humberto Cos y Kay B. Adams– el barrio obrero Lomas de Becerra en Tacubaya (1942), el centro Agua Hedionda en Cuautla (1946) y los bancos Nacional e Internacional de la capital (1947). De regreso en su país, trabaja en los álbumes que recogen su experiencia en la Bauhaus.⁸⁵

OTTO NEURATH (Viena, 10 de diciembre de 1882; Oxford, 22 de diciembre de 1945) estudia matemáticas, ciencias naturales, economía e historia en Viena y Berlín. En 1906 se titula como doctor en filosofía por su trabajo sobre «la concepción antigua del comercio, la industria y la agricultura» y presenta «Historia de la economía en la Antigüedad», al tiempo que edita el *Fausto* de Ludwig H. Wolfram. Al año siguiente comienza a dictar clases de economía en la Nueva Academia de Comercio de Viena –hasta 1914– y se integra al grupo de jóvenes machianos junto

85. Ver «Datos biográficos», en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases*, 11–15. También B. Merten, *Der Architekt Hannes Meyer und sein Beitrag zum Bauhaus*. (Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2008).

a Philipp Frank, Richard von Mises y Hans Hahn, con quienes mantiene contacto hasta la fundación del Wiener Kreis.

Luego de la Primera Guerra Mundial dirige en Leipzig el Deutsches Museum für Kriegswirtschaft (Museo de Economía de Guerra) y da inicio a su proyecto de representación visual, que aplica a las relaciones socioeconómicas. En 1919 presenta en Munich su plan de socialización general e instala la oficina bávara de Planificación Económica Central: un plan frustrado por la caída de la República Soviética de Baviera y su condena a prisión –donde escribe *Anti-Spengler*–, que se reduce por la mediación de Otto Bauer y a condición de no volver a Alemania –prohibición anulada en 1926–.

Ya en Viena se involucra en la construcción de vivienda obrera: en 1921 asume la secretaría general del Verband für Siedlungs und Kleingartenwesen (Liga de Colonos y Pequeños Jardineros) y en 1923 funda el Museum für Siedlung und Städtebau (Museo de Asentamientos y Construcción Urbana), origen del Gesellschafts und Wirtschaftsmuseum (Museo de Sociedad y Economía) que dirige hasta 1934. Allí despliega –junto a Gerd Arntz, Josef Frank y Marie Reidemeister– su *Wiener Methode der Bildstatistik* (método vienés de gráficos estadísticos), que en 1935 será denominado Isotype.

En 1928 funda el Ernst Mach Verein (Asociación Ernst Mach) y en 1929 redacta junto a Carnap y Hahn el manifiesto del WK, al tiempo que divulga los escritos del grupo y organiza congresos internacionales en París, Copenhague, Cambridge, Harvard y Chicago. En ese marco participa en el IV CIAM (1933) como asesor en cuestiones de representación visual.

Un año después (1934) emigra a La Haya a causa de la guerra civil y procura expandir su proyecto enciclopédico-pedagógico. Tres años después funda allí el Instituto para la Unidad de la Ciencia, pero la invasión alemana lo lleva a Inglaterra, donde es recluido en la isla de Man hasta 1941 e impulsa el Instituto Isotype. En sus últimos años enseña en Oxford, trabaja en el plan urbano de Bilston y edita la serie *Ciencia Unificada (Einheitwissenschaft)*.⁸⁶

⁸⁶. Ver *Encyclopedia and utopia. The life and work of Otto Neurath (1882–1945)*, ed. Elisabeth Nemeth y Friedrich Stadler (Dordrecht, Heidelberg, New York, London: Springer, 1996).

Fuente de las imágenes

1. *Bauhaus-Archiv Berlin. Inv. nº 12555.*
2. *Noord Hollands-Archief. NL-HlmNHA_373_369/L. 14.*
3. AAVV, The co-op principle. Hannes Meyer and the concept of collective design. (*Leipzig: Spector Books, 2015*), 31 y 27.
4. *Raquel Franklin, Hannes Meyer. Co-op Interieur (Berlin: Haus der Kulturen der Welt, 2015), 25.*
5. AAVV, The co-op principle. Hannes Meyer and the concept of collective design (*Leipzig: Spector Books, 2015*), 35.
- 6, 7 y 8. *Otto Neurath, Modern man in the making (New York: Alfred A. Knopf, 1939), 17, 105 y 97.*
9. *Otto Neurath, «Visual representation of architectural problems», Architectural Record (july 1937), 57.*
10. *Noord Hollands-Archief. NL-HlmNHA_373_208/K.93.*

AGRADECIMIENTOS

A. J. Kox. Vienna Circle Foundation.

Erika Babatz, Nina Schönig. Bauhaus-Archiv Berlin.

Sylvia Ziegner. Stiftung Bauhaus Dessau.

DIBUJO Y DOCTRINA

Los ejercicios proyectuales de Tomás Toribio en la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando¹

WILLIAM REY ASHFIELD

La llegada de un arquitecto académico como Tomás Toribio, hacia finales del siglo XVIII, significó el ingreso de nuevas ideas ilustradas al Río de la Plata. Fueron ideas que incidieron en el contexto específico del ejercicio disciplinar, así como en una renovada mirada –conceptual y normativa– de la ciudad. Su enfoque higienista de la arquitectura y una nueva visualización del territorio urbano –bajo ciertos parámetros de economía y de racionalidad funcional–² se incorporaron, de alguna manera, a distintas iniciativas de las autoridades políticas, también coincidentes con un pensamiento moderno.³ Se trató, por cierto, de ideas proyectadas sobre el cuerpo edilicio y el espacio público de la ciudad, aun cuando este último pareciera más cercano –por modalidades de apropiación y vivencia cotidiana– a la tradición barroca que al nuevo tiempo ilustrado.⁴

La incorporación de Toribio a Montevideo formó parte del nuevo mecanismo de control ejercido por la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, a partir de las órdenes promovidas por el conde de Floridablanca en 1777⁵ y de la puesta en funcionamiento de la Comisión de Arquitectura de dicha institución en 1786.⁶ Además del marco institucional creado, tales reglamentaciones buscaban la unidad formal de la arquitectura bajo estrictos parámetros clasicistas, procurando un discurso artístico unitario acorde a la idea política del centralismo borbónico, además de iniciar un rápido desmontaje de la tradición barroca heredada, menos sujeta al discurso centralizado y más abierta a la diversidad de lo regional.

1. Esta línea de análisis se plantea a partir del material –gráfico y escrito– encontrado en el Archivo de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, en Madrid, durante mi estancia española en 2015.

2. Tal mirada de la arquitectura y de la ciudad tiene antecedentes en la visión funcionalista de los ingenieros militares. No obstante, Toribio aplica su formación a proyectos concretos, estableciendo muchas veces explícitas argumentaciones asociadas a estos. En este sentido, son elocuentes ciertas propuestas, como la creación de recovas para la Plaza Matriz, o la llamada Casa de Misericordia, concebida como solución a un profundo problema social. También forma parte de su visión racionalista la propuesta de estandarización dimensional en la producción de ladrillos, realizada en la ciudad de Buenos Aires.

3. Muy especialmente se destacan los nombres de gobernadores como Joseph de Bustamante y Guerra y Pascual Ruiz Huidobro, quienes presentaron distintas iniciativas de renovación urbana –en algunos casos, vinculadas a proyectos del propio Toribio– para el casco y el territorio contiguo, bajo administración del cabildo montevideano.

4. Acerca de esta idea ver: Francisco Ollero y William Rey Ashfield, *La proclamación de Carlos IV en Montevideo. Fiesta y escenificación en los márgenes del mundo indiano*, De Arte, 13 (España, 2014).
5. Se trata de las reales órdenes del 23 y 25 de noviembre de 1777, las que establecen el control de aquella producción arquitectónica realizada mediante dineros de la hacienda real.
6. A Antonio Ponz se debe la creación de la Comisión de Arquitectura, que tenía un cometido fiscalizador sobre edificios y reformas a cargo de los fondos públicos. Mantuvo ese nombre hasta 1846; sin dejar de ejercer tareas de control, a partir de entonces pasó a llamarse Sección de Arquitectura.
7. Tres dibujos en papel verjurado, sobre lápiz, delineados a tinta negra. Aguada gris. Escala gráfica de 100 pies castellanos. Al dorso, firmados y rubricados a tinta negra: «Thomas Toribio».
8. Un dibujo en papel verjurado, sobre lápiz, delineado a tinta negra (dos rúbricas diferentes) y en el superior izquierdo, a lápiz negro, el número «37». Al dorso, firmado a tinta gris: «Segunda clase» «Thomas Toribio».
9. Tres dibujos en papel verjurado, sobre lápiz, delineados a tinta gris. Aguada gris. Fechado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: «Sep.te 13 de 1785». Escala gráfica de 100 pies castellanos. Al dorso, firmados y rubricados a tinta negra: «Thomas Toribio».
- A los efectos de indagar en el conjunto de ideas desarrolladas por Toribio en el contexto montevidiano, así como de establecer una mejor comprensión del cuerpo doctrinario académico y de su sustento conceptual, este texto se centra en el abordaje de los ejercicios realizados durante su etapa de formación, analizando con particular énfasis la relación entre diseño y gráfica –entendida esta como instrumento fundamental de una nueva modalidad proyectual– y los valores asignados al programa arquitectónico, ejes ambos de una comprensión alternativa de la disciplina. Ubicada una parte de esos ejercicios en el Archivo de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, estos suman hasta ahora un total de ocho láminas y diez piezas gráficas, producidas entre 1784 y 1785. Son estas:
- una planta, un alzado y una sección o corte correspondiente a un anteproyecto de *Cementerio para un pueblo de cuatro mil vecinos*. Total: tres láminas.⁷
 - una planta y un alzado dibujados con un *Arco triunfal de orden jónico*. Total: una lámina.⁸
 - una planta baja, una planta principal y un alzado de la fachada conteniendo una sección o corte del anteproyecto de un edificio sede para una *Cancillería*. Total: tres láminas.⁹
 - un dibujo a tinta y aguada, *Perspectiva de una puerta [de] entrada de ciudad*. Total: una lámina.¹⁰
- Los trabajos definidos en los puntos *a* y *b* –cementerio y arco triunfal– conforman el material presentado al llamado Concurso General de 1784, en el que participaban los alumnos de la Academia. Toribio obtuvo con estos proyectos «un segundo premio de segunda clase».¹¹ El trabajo del punto *c* –edificio de Cancillería– se corresponde con lo presentado para las llamadas «Ayudas de coste», de setiembre de 1785. Respecto del trabajo del punto *d* –Perspectiva de una puerta [de] entrada de ciudad–, se desconoce su propósito, pero es sin duda un ejercicio formativo que integra el proceso de enseñanza académica. Interesa, particularmente en este caso, la mirada estética que lo acompaña.

Dibujo y nueva formación

El año en que Toribio ingresó a la Academia es algo incierto, aunque debió producirse a una edad tardía de su vida, entre 1782 y 1783,¹² y habría egresado entre 1785 y 1786.¹³ Para la institución se trata de un tiempo de consolidación, sobre todo en relación con los lineamientos metodológicos que, para entonces, se encuentran fortalecidos luego de algunas disputas internas.

A pesar de estas diferencias, siempre existió coincidencia sobre la importancia de algunos parámetros e instrumentos de formación. Entre estos últimos, el dibujo tuvo un lugar prioritario en la enseñanza artística y, muy particularmente, en la de la arquitectura. El valor alcanzado por la línea frente a la mancha en la pintura neoclásica es representativo de la importancia del dibujo y su consagración en todas las ramas de la enseñanza académica.

En particular, el análisis de los ejercicios de arquitectura exige considerar ciertas interacciones entre proyecto y dibujo, interacciones estas que afectan el proceso creativo y generan, a su vez, una manera muy particular de entender y valorar el hecho arquitectónico. En este sentido, importa señalar que el siglo XVIII impone el dominio del geometral y, muy particularmente, de la planta como base proyectual. Se trata de una nueva manera de ver y entender el proyecto, marcado por un particular proceder gráfico.

La visión *ichonográfica* –visión en planta según Vitruvio– permitiría, a partir de entonces, descubrir casi todas las dimensiones y valores propios del proyecto: racionalidad, economía, funcionalidad, claridad compositiva. Así, una parte importante de la antigua composición vitruviana –léase *dispositio, distributio*, proporción– podía visualizarse en la planta dibujada, que adquiriría una autonomía que no había conocido hasta entonces. Aunque esto no elude la importante complementariedad de los alzados y las secciones o cortes, es evidente que, a partir de la enseñanza académica, el proyecto empezaría siempre por una primaria definición en planta.

Resulta interesante constatar que esta valorización de lo planimétrico contrasta con la referencialidad gráfica que habían tenido otros componentes, como los alzados y las secciones, e incluso las perspectivas, en las ilustraciones de los grandes tratados impresos entre los siglos XV y XVIII. Pero a partir de este

10. Un dibujo en papel verjurado, sobre lápiz, delineado a tinta gris y aguada. Rubricado al dorso y fechado al frente: «Nov. 2 de 1785».

11. Toribio trajo a Montevideo una impresión de la Real Academia que comprobaba la obtención de dicho premio, publicado en la correspondiente Distribución de Premios, de 1784. En el trabajo *El Cabildo de Montevideo*, el investigador Carlos Pérez Montero ilustra la tapa de dicha publicación que él mismo tuvo a la vista, ya que el documento se mantenía en poder de los descendientes de Toribio, en Montevideo. Sin embargo, esta publicación carecía de los gráficos correspondientes a los ejercicios premiados, motivo por el cual Pérez Montero no pudo analizarlos. Ver Carlos Pérez Montero, *El Cabildo de Montevideo* (Montevideo: Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, 1950).

12. Esta idea surge de que su participación en un concurso de segunda clase está registrada en 1784, lo que hace pensar que su ingreso debió producirse poco antes, cuando contaba entre 26 y 27 años. Tomás Toribio nació en 1756.

13. El investigador Carlos Pérez Montero, en su trabajo *El Cabildo de Montevideo*, plantea que nuestro arquitecto debió egresar de la Academia en 1785, fundamentándose para esto en un documento firmado por Toribio, de fecha 21 de julio de 1802, en el que expresa la cantidad de años trabajados para el rey hasta ese momento –17–...

momento la planta es, de manera simultánea, un recaudo procedimental y de verificación, en el que pueden percibirse tanto los valores como los errores del proyecto. Esta pieza técnica, en tanto eje de diseño, tendrá una larga proyección histórica hasta alcanzar incluso nuestra propia contemporaneidad.¹⁴

En síntesis, el dibujo es un instrumento fundamental para las artes y, por supuesto, para el proyecto arquitectónico. Este exigirá la mayor precisión a efectos de lograr una perfecta traslación desde el papel a la obra construida. Pero ¿qué es lo que se necesita trasladar a la materialidad edilicia? Por sobre todo, la belleza que emana de las proporciones y la composición, valores que el dibujo lineal debía expresar de manera clara y evidente.

El perfeccionamiento del instrumental gráfico se verifica en los ejercicios realizados en la Academia. Los trabajos de Tomás Toribio no fueron ajenos a este proceder, y los premios obtenidos son la manifestación de una muy buena resolución del dibujo y de la adecuada correspondencia entre propuesta y modo expresivo.

13. (cont) ... según consta en el documento. Esto le hace suponer, a partir de una cuenta regresiva, que la fecha de egreso fue 1785. Sin embargo, si así fuese, debió serlo a finales de ese año o, más bien, al siguiente, ya que en la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando hemos encontrado los trabajos presentados por Toribio para el logro de una *Ayuda de coste*, rubricados y fechados en setiembre de 1785, y esa ayuda fue concedida en octubre de ese año. Aun más tarde, hace una perspectiva fechada el 2 de noviembre de 1785, lo que refuerza la idea antes planteada.

14. Un siglo y medio más tarde, el propio Le Corbusier sobrevaloraba el rol de la planta al afirmar: «cuerpos y espacios son definidos por la planta. La planta los crea. [...] La planta es la determinación tomada acerca del conjunto. Es el elemento decisivo». Tomado de Lino Cabezas et al. *Dibujo y construcción de la realidad*. (Madrid: Cátedra, 2011), 104.

El valor del programa

El análisis de los nuevos programas constituye, asimismo, un eje importante para la comprensión de los cambios operados en la enseñanza y el ejercicio profesional de la arquitectura a lo largo del siglo XVIII. En este sentido, debemos entender a la Academia como una organización moderna, preocupada por renovar la experiencia proyectual y por generar un punto de inflexión, esto es, «un antes y un después» a partir del cual la arquitectura adopta un camino nuevo y diferente. Sin embargo, y a pesar de esto, la permanencia temporal de muchos de los recursos y de las modalidades pedagógicas aplicadas sufrirá un proceso de desgaste que llevará a ubicar a esta institución –sobre todo a comienzos del siglo XX– en el lugar de lo retrógrado y esclerosado.

El programa de uso manifestará, en el siglo XVIII y comienzos del XIX, las exigencias de cambio establecidas por el cuerpo político, a la vez que recogerá los principios recién incorporados por la actividad científica del momento. En este sentido, el programa adquiere un valor sustantivo como espacio de estudio y análisis, alcanzando un lugar central en los estudios académicos.

Por eso también es que constituye un eje fundamental para el análisis histórico del período.¹⁵

La propuesta de trabajo establecida por la enseñanza académica en relación con los programas arquitectónicos resulta sintomática de los cambios procesados en la España de la época. En el último tercio del siglo XVIII se hacen evidentes aquellas transformaciones que traducen el pasaje de una cultura barroca a otra de carácter iluminista, particularmente en ámbitos o funciones como el tratamiento de enfermedades, o bien en el nuevo destino final de los cuerpos muertos;¹⁶ en pocas palabras, hospitales y cementerios son programas que expresan una parte importante de los objetivos sociales de la política real ilustrada. El desarrollo tecnológico motivó también ejercicios centrados en la producción –fábricas, grandes talleres, casas de moneda, etcétera– o en el apoyo a las comunicaciones y el desarrollo científico –faros, observatorios, gabinetes de ciencias–, el incentivo a las artes –museos, pabellones y galerías–, así como edificios que debían cumplir un rol importante en el cambio y la transformación social: hospicios y casas de misericordia.

El análisis detenido de las necesidades y los correspondientes alcances del programa se harán manifiestos, muchas veces, en las especificaciones escritas sobre los recaudos gráficos y en las memorias generales.

Un efecto directo de la profundización en el programa es el abordaje tipológico. La incorporación de nuevos tipos edilicios –y sobre todo la combinación novedosa de otros ya conocidos– intenta dar respuesta a nuevos y más complejos programas, aportando una línea de trabajo alternativa y metódica. Se hace necesario aquí vincular la relación entre la mirada planimétrica antes referida y la valoración del tipo arquitectónico como instrumento de apoyo proyectual porque, precisamente, el segundo es consecuencia directa del protagonismo del plano en la confección del proyecto. La obra teórica de Jean-Nicolas-Louis Durand y su ejercicio pedagógico en la academia francesa será un tiempo clave de esta línea de trabajo, aunque su repercusión en la enseñanza española será algo más tardía.

Si bien la formación de Toribio antecedió a la sistematización propuesta por Durand en Francia, en sus ejercicios se reconoce, de todos modos, la ajustada selección de tipos edilicios, así

15. Al respecto, Rafael Moneo ha sostenido, en relación a la Academia Francesa, que «es el programa, o mejor los programas [...] quienes deben asumir el auténtico contenido de la disciplina, entrando así en abierta oposición con aquella permanencia formal que está implícita en el concepto de tipo». Rafael Moneo, Prólogo a la obra de Durand, J. N. L., *Compendio de Lecciones de Arquitectura* (Barcelona: Pronaos, 1981), 7.

16. Se trata de un período durante el cual los sentimientos populares estaban fuertemente arraigados en la tradición del enterramiento dentro de las iglesias, fenómeno que intentará cambiarse mediante un conjunto de normativas y mandatos políticos que obligaban a la construcción de campos santos, a partir del reinado de Carlos III.

como las asociaciones de estos para su mejor respuesta a demandas funcionales y simbólicas del programa.

Nuevos edificios para la muerte

El proyecto presentado por Toribio al concurso general académico de 1784 manifiesta el sentido fundamental de las distintas órdenes y disposiciones administrativas que buscaban eliminar la tradición del enterramiento en iglesias y capillas, generando nuevas necrópolis en los extramuros urbanos. Eran los principios de una mirada higienista que expresaba los múltiples problemas y enfermedades que resultaban de la cercanía entre tejido urbano y sitios o espacios de enterramiento. Asimismo, el contacto directo con la muerte física mediante largos procesos de ritualización, fenómeno propio de la cultura heredada del siglo XVII, encuentra una cada vez mayor oposición en el discurso científico y académico de la época.

En 1783 Carlos III libera una real orden por la que prohíbe enterrar cuerpos en el interior de las iglesias.¹⁷ Esta norma tiene escasas y más bien tardías consecuencias, tanto en la península como en América.¹⁸ Sin embargo, y a pesar de ciertas resistencias sociales al cambio, la Academia adopta este precepto de manera inmediata, constituyéndose en un ámbito firme de apoyo a la decisión real.

Las características del anteproyecto de cementerio realizado por Toribio resulta, en este sentido, altamente demostrativo de lo anterior. Concebido como una verdadera fortaleza que aísla el lugar de la muerte, el proyecto expresa la idea de una necrópolis alejada de la cotidianidad sociourbana, definiendo principios concordantes con esto.

- a. higiene, aportada por un importante espacio verde que conforma el corazón de la necrópolis.
- b. integración de todos los servicios necesarios e indispensables, tanto espirituales como operativos, a efectos de completar el ciclo ritual en el interior del sitio.
- c. seguridad, a partir de un cierre perimetral y un estricto control de ingresos mediante cinco puertas.

17. Durante el reinado de Carlos III se establecieron tres reales órdenes vinculantes a esta práctica de enterramiento de los cuerpos en las iglesias: la primera, en 1783, y las otras dos, de fecha 27 de marzo y 3 de abril de 1787. La de 1783 es una orden de prohibición de tal práctica, mientras que las otras dos se centran en la construcción de nuevos cementerios. Más adelante, el no cumplimiento de estas reales órdenes se verifica en la reiteración de otra nueva, emitida en 1796, ya en tiempos de Carlos IV.

18. En Montevideo, en particular, se inició un largo proceso de reflexión y discusión acerca de la prohibición de enterramiento en las iglesias y la necesidad de construir un cementerio nuevo en el área de extramuros. Las primeras repercusiones montevidéanas de las reales órdenes de Carlos III, de 1787, se produjeron en 1790 con reuniones en el Cabildo para su tratamiento y finalizaron en 1808 con la tardía inauguración del llamado Cementerio Viejo, ubicado en las inmediaciones de las calles Andes y Miní. Este duró 24 años, ya que en 1832 fue clausurado para dar lugar a la extensión de la llamada Ciudad Nueva.

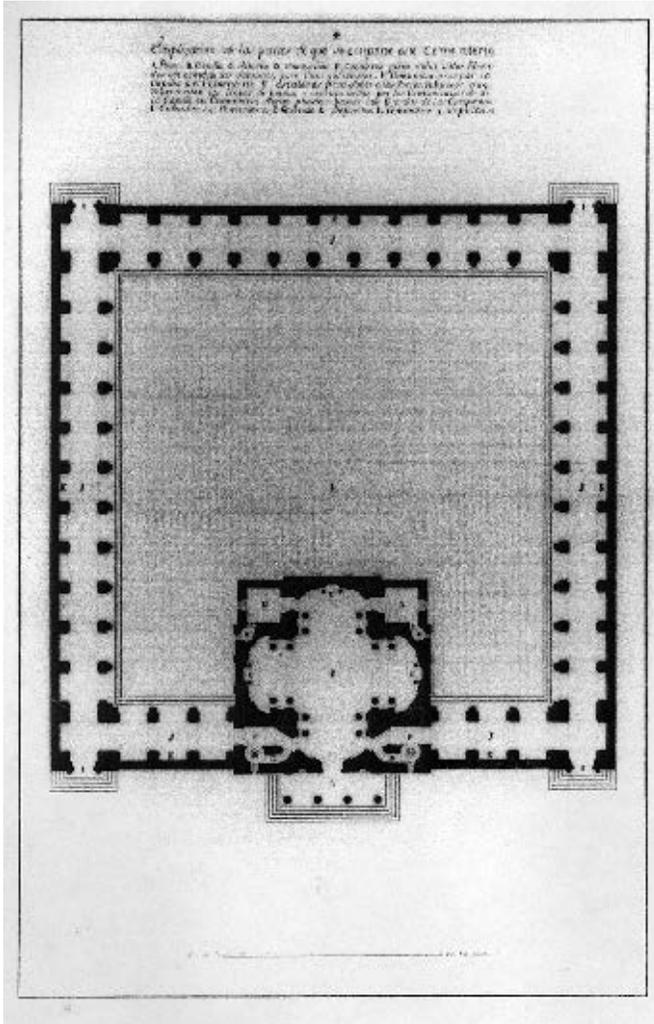


FIGURA 1. TOMÁS TORIBIO:
DIBUJO DE PLANTA
CORRESPONDIENTE A
UN ANTEPROYECTO DE
«CEMENTERIO PARA UN
PUEBLO DE CUATRO MIL
VECINOS». PRUEBA «DE
PENSADO». PAPEL VERJURADO,
SOBRE LÁPIZ, DELINEADOS A
TINTA NEGRA, AGUADA GRIS.

Tales condiciones parecen coincidir con la argumentación dada en la real orden de Carlos IV, emitida en 1796, en la que se expresaba:

No habiendo cosa que más se oponga a la salud de los hombres que enterrar cadáveres dentro de los templos, en sus bóvedas e inmediaciones, hasta que llegue el feliz momento de la erección

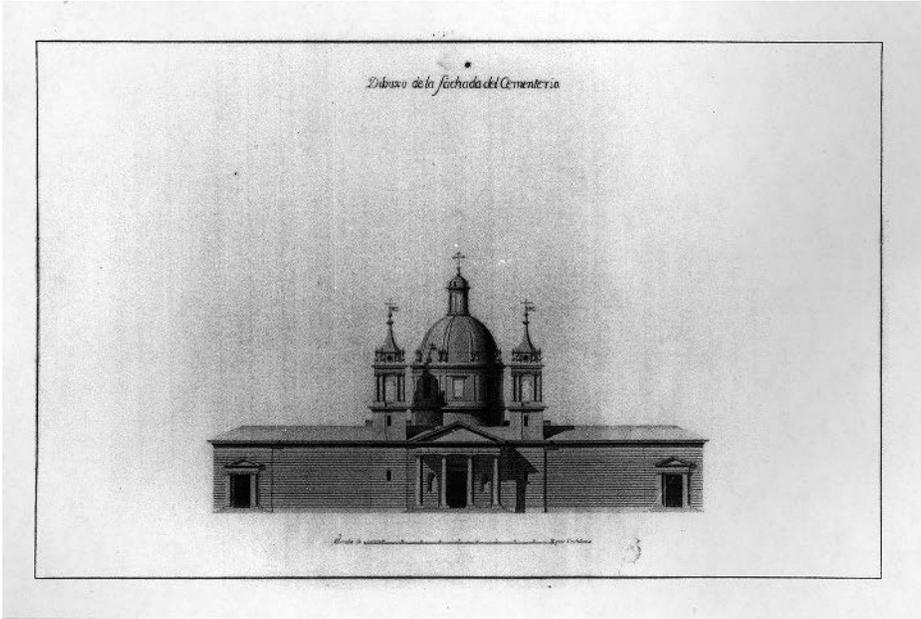


FIGURA 2. TOMÁS TORIBIO: DIBUJO DE FACHADA CORRESPONDIENTE A UN ANTEPROYECTO DE «CEMENTERIO PARA UN PUEBLO DE CUATRO MIL VECINOS». PRUEBA «DE PENSADO». PAPEL VERJURADO, SOBRE LÁPIZ, DELINEADOS A TINTA NEGRA. AGUADA GRIS.

de cementerios rurales, con sus competentes arboledas [...] que los cadáveres se sepulten con la profundidad conveniente, que no se expongan en parajes públicos cuando han llegado a términos de una decidida y completa putrefacción...¹⁹

En cuanto a la composición, todo el anteproyecto responde a la lógica y los principios que primaron en la enseñanza académica: ejes ordenadores que exigen una estricta simetría de partes, a la vez que subrayan una línea de valores y jerarquía. En este sentido, el lugar que define el eje principal, o de composición, es también el lugar donde se localizan los espacios y componentes de mayor sentido funcional y simbólico –ingreso principal, capilla y altar principal–, al tiempo que se ubica la máxima altimetría del conjunto: la cúpula de dicha capilla y su correspondiente linterna.

Un análisis detenido de los textos que acompañan la planta de este ejercicio permite entender, en detalle, aspectos relacio-

19. Tomado de Rafael Schiaffino, *Historia de la medicina en el Uruguay* (Montevideo: Imprenta Nacional, 1927), 260.

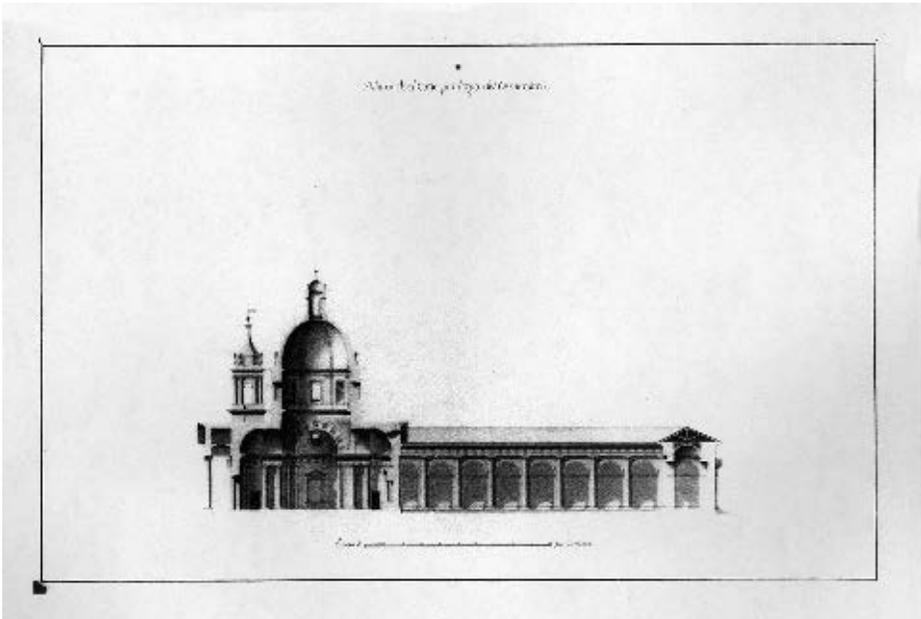


FIGURA 3. TOMÁS TORIBIO: DIBUJO DE CORTE CORRESPONDIENTE A UN ANTEPROYECTO DE «CEMENTERIO PARA UN PUEBLO DE CUATRO MIL VECINOS». PRUEBA «DE PENSADO». PAPEL VERJURADO, SOBRE LÁPIZ, DELINEADOS A TINTA NEGRA. AGUADA GRIS.

nados con el uso y el mantenimiento del edificio, manifestando una mirada moderna y alternativa, que habla de una profundización en el programa y su correcto funcionamiento. Se identifican así –y con precisión– tanto los ámbitos principales como los secundarios: escaleras, depósitos, pasajes operativos, etcétera.

El manejo del *ornatus*, signado por un clasicismo de base hispana –expresado esto en el cuerpo y la cubierta de las torres de la capilla–, aparece fuertemente subordinado a la composición general. El plano noble de esta se confunde con el tratamiento del paramento perimetral, lo que indica –tanto en planta como en alzado– una fuerte vocación de unidad entre la capilla y el cuerpo general del cementerio. Esta asepsia ornamental forma parte esencial de los principios fundantes del discurso académico y neoclásico –no exento de prejuicios y virulentas reacciones frente a la pasada experiencia barroca– que tendrá una proyección de muy larga duración histórica.

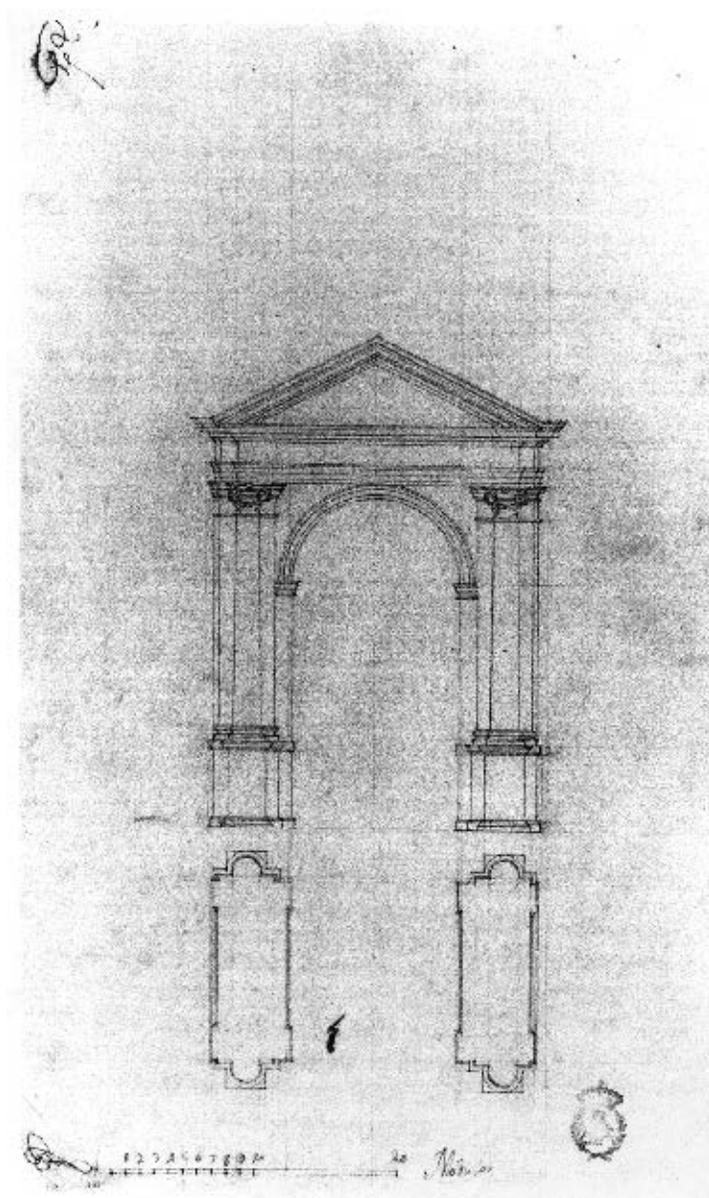


FIGURA 4. TOMÁS TORIBIO: DIBUJO DE UNA PLANTA Y UN ALZADO DE UN «ARCO TRIUNFAL DE ORDEN JÓNICO». PRUEBA «DE REPENTE». PAPEL VERJURADO, SOBRE LÁPIZ, DELINEADO A TINTA NEGRA (DOS RÚBRICAS DIFERENTES) Y EN EL ÁNGULO SUPERIOR IZQUIERDO, A LÁPIZ NEGRO, EL NÚMERO «37». AL DORSO, FIRMADO A TINTA GRIS: «SEGUNDA CLASE» «THOMAS TORIBIO».

El grado de estudio y definición de este ejercicio contrasta con la menor precisión del arco triunfal, presentado al mismo concurso y que también fuera objeto de premiación. En realidad, ambos integran una sola propuesta, que se conforma por dos partes: un ejercicio con mayor tiempo de realización –y que por eso se llamaba ejercicio o «*prueba de pensado*»–, correspondiente al cementerio referido, y otro de tiempo más acotado cuyo tema, una vez que se le planteaba, el alumno debía resolverlo en un tiempo acotado, sin información previa o de apoyo. Este último ejercicio se denominaba «*prueba de repente*» y de esto se trató, precisamente, el arco triunfal. De ahí, su mayor imprecisión. Este tipo de prueba constituye el antecedente más directo de lo que, más tarde, se conocería en las facultades de Arquitectura como «*prueba o esquiso de encierro*». Su propósito esencial era, en la Academia, que el alumno expusiera sus conocimientos en el área de la composición y el ornato, expresando las características y codificaciones propias de los distintos órdenes, los elementos y componentes constitutivos, así como las correctas proporciones del cuerpo tratado.

El dominio de los ejes

El proyecto para un edificio de cancillería fue concebido un año después del cementerio –en 1785–, de acuerdo con dos niveles con sus plantas correspondientes. Expone la lógica de numerosos edificios institucionales proyectados en la Academia, así como de la obra pública materializada en distintos ámbitos peninsulares o americanos durante los siglos XVIII y XIX. Son edificios que responden a principios claros, simples, cuyas soluciones programáticas son siempre verificables en el dibujo técnico. Al mismo tiempo, y de manera circular, son obras que parecen el resultado inevitable de una gráfica secuenciada a partir de la producción de plantas, alzados y cortes.

En términos de composición se identifican en este proyecto algunos principios explícitos, como la simetría y el uso dominante de ejes ordenadores. Importa analizar, por esto, la ubicación de los distintos componentes y espacios, así como su relación de cercanía o lejanía con respecto al eje, a efectos de entender el sentido y el valor de estos.

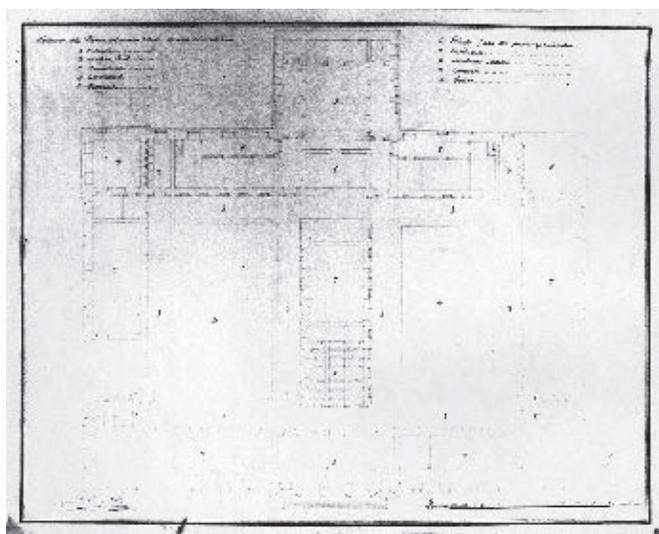


FIGURA 5. TOMÁS TORIBIO: DIBUJO DE PLANTA BAJA PARA EL ANTEPROYECTO DE UN EDIFICIO PARA UNA «CANCILLERÍA». PAPEL VERJURADO, SOBRE LÁPIZ, DELINEADOS A TINTA GRIS. AGUADA GRIS. FECHADO Y RUBRICADO EN EL ÁNGULO INFERIOR IZQUIERDO, A TINTA SEPIA: «SEP.TE 13 DE 1785». ESCALA DE GRÁFICA DE 100 PIES CASTELLANOS.

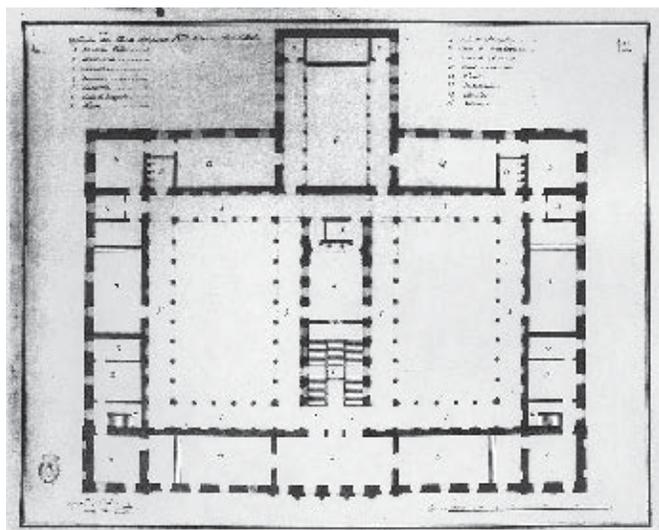


FIGURA 6. TOMÁS TORIBIO: DIBUJO DE UNA PLANTA PRINCIPAL PARA EL ANTEPROYECTO DE UN EDIFICIO PARA UNA «CANCILLERÍA». PAPEL VERJURADO, SOBRE LÁPIZ, DELINEADO A TINTA GRIS. AGUADA GRIS. FECHADO Y RUBRICADO EN EL ÁNGULO INFERIOR IZQUIERDO, A TINTA SEPIA: «SEP.TE 13 DE 1785». ESCALA GRÁFICA DE 100 PIES CASTELLANOS.

El ingreso, la escalera principal, la capilla con su sacristía y la sala del juzgado ocupan el centro del proyecto, acompañando la dirección del eje compositivo. Tal protagonismo se extiende en la fachada a partir del destaque que adquiere el cuerpo central, coronado por un frontis triangular, debajo del cual se identifica la superposición de órdenes clásicos sobre medias columnas, propio de la tratadística antigua y renacentista. Esta lectura directa es acompañada por un sutil y controlado desplome respecto del plano general de la fachada, más ancho que el frontis, puesto que dentro del mismo plano también incorpora la línea de galerías laterales que dan hacia los patios. El frontis no solo se presenta como un remate de fachada: antes que esto es un factor semántico que traduce la centralidad interior de los espacios de máxima jerarquía. En este caso la capilla no sobrepasa el nivel general de la cumbre, ya que no adquiere el sentido trascendente que esta alcanza en otros programas seculares pero de fuerte conexión con el mundo espiritual, como los hospitales y las casas de misericordia.²⁰

En particular, interesa destacar la importancia que adquiere la escalera en el proyecto edilicio, al ocupar la propia línea del eje. A pesar de tratarse de un elemento neto de circulación, es decir, de un espacio de servicio, fue adquiriendo significación y lugar a partir de la tratadística de Serlio, en el siglo XVI, superando así el rol estrictamente funcional que había tenido antes. Este proceso de valorización de la escalera alcanzará gran proyección en programas como los teatros, hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX. En este caso, sus dimensiones, su posición relativa en el edificio y la calidad constructiva —que con seguridad le estaba asignada— ratifican su creciente valor en el proyecto arquitectónico.

Respecto de los conceptos de racionalidad y economía, importa señalar cómo estos se manifiestan en el conjunto del proyecto y, muy particularmente, en sus áreas principales. No obstante, también inciden en partes o espacios de menor jerarquía, como los propios servicios higiénicos, simétricamente dispuestos y alejados del eje de composición, además de coincidir en los dos niveles del edificio dando satisfacción a la demanda de uso y a la adecuada resolución constructiva y de acondicionamiento.

20. A partir del análisis del proyecto de Casa de Misericordia realizado por Toribio para Montevideo es posible verificar la mayor altimetría de la capilla, aun cuando se trata de un proyecto en planta, que carece de cortes y fachadas pero cuyos muros expresan, por su espesor, que el edificio religioso constituye el elemento de mayor altura del conjunto. Ver William Rey Ashfield, «Arquitectura ilustrada en el Río de la Plata: el proyecto de una Casa de Misericordia en Montevideo», *Revista Humanidades*, Universidad de Montevideo, año VI, 2006.

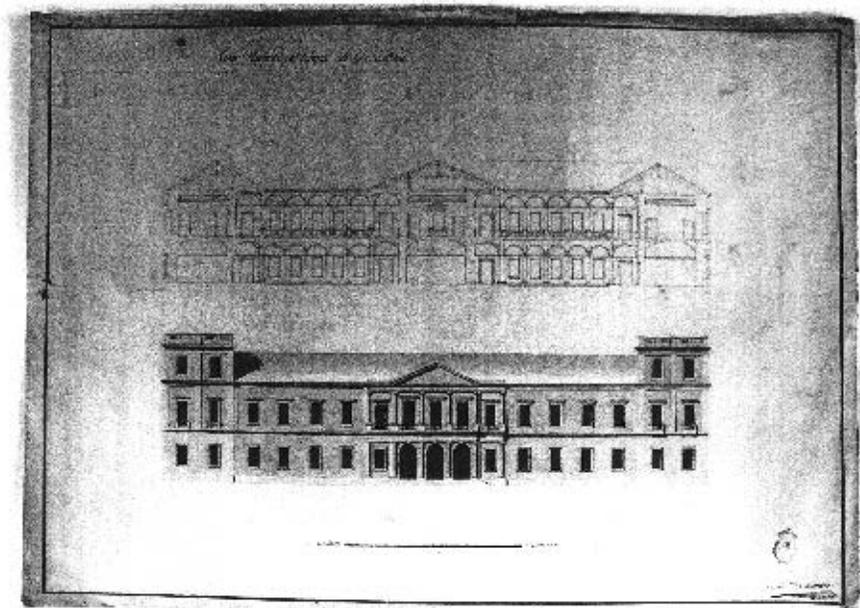


FIGURA 7. TOMÁS TORIBIO: DIBUJO DE UN ALZADO DE LA FACHADA QUE CONTIENE UNA SECCIÓN O CORTE DEL ANTEPROYECTO DE UN EDIFICIO PARA UNA «CANCILLERÍA». PAPEL VERJURADO, SOBRE LÁPIZ, DELINEADOS A TINTA GRIS. AGUADA GRIS. FECHADO Y RUBRICADO EN EL ÁNGULO INFERIOR IZQUIERDO, A TINTA SEPIA: «SEP. TE 13 DE 1785». ESCALA GRÁFICA DE 100 PIES CASTELLANOS.

Como es posible advertir, los principios que rigen la composición de este proyecto se repetirán en su propuesta para el Cabildo de Montevideo, aunque obviamente ajustados a las necesidades y a la coyuntura del medio local. Se identifica en el proyecto montevideano una análoga *dispositio*, fuertemente pautada por la dominante axial: solución de fachada y correspondencia planimétrica, ubicación de escaleras y jerarquía en la distribución de espacios.

Gusto e ideas en perspectiva

La pieza gráfica firmada por Toribio – fechada el 2 de noviembre de 1785– y titulada *Perspectiva de una puerta entrada de ciudad* constituye un interesante ejercicio académico que no solo traduce la importancia del dibujo en el proceso de formación, sino también una mirada estética que involucra ideas y percepciones vinculantes.

La imagen recuerda un *collage* de arquitecturas diversas en el que se representa, más que una ciudad ideal, una ciudad histórica, resultado de distintas acciones proyectuales y constructivas en el tiempo. Dentro del conjunto construido, encuentra un lugar destacado la puerta de la ciudad –aquí nuevamente compuesta como un arco de orden jónico, al igual que en la citada «prueba de repente»–, que aparece ubicada en el centro de la composición. A su costado derecho se percibe una fortificación militar, bajo una concepción diferente, utilitaria, libre de ornato; a su izquierda, los restos de una muralla en ruinas, auxiliada por un vallado de madera. Al fondo de la puerta se percibe un obelisco y arquitecturas religiosas de tiempos precedentes.

La imagen general parece cercana a la experiencia artística de los llamados *capriccios*, género bastante frecuente en los años en que Toribio produjo esta perspectiva. Pero a diferencia de lo realizado por autores como Hubert Robert o Giovanni P. Panini, no se trata aquí de la representación de arquitecturas históricas consagradas, relocalizadas en escenarios diferentes del original. Se trata, en este caso, de construcciones genéricas, sujetas al silencio que produce la casi absoluta ausencia de personas en el espacio urbano.

Esto último subraya la conexión con el género mencionado, además de la ruina que, al igual que en tantos *capriccios*, resulta evocativa de lo sublime. Este gusto, precisamente, se había ido filtrando en la Academia por medio de distintas estampas provenientes de Italia –entre las que se conocieron las realizadas por Giovanni Battista Piranesi– y de ciertos discursos que, de manera más directa, expresaron su interés por esta estética. En este sentido, el *Elogio de las Bellas Artes* pronunciado por Gaspar Melchor de Jovellanos en el seno de la propia Academia –el 4 de junio de 1780, es decir, dos o tres años antes del ingreso de Toribio– dejó varias notas alusivas a lo sublime.²¹ Anton Raphael Mengs también había referido, en reiteradas oportunidades, a la necesidad de producir bajo el *estilo sublime*.²² Pero tanto en Jovellanos como en Mengs lo sublime está atado con la idea de verdad y, sobre todo, con la naturaleza como fuente ineludible de dicha verdad. La aguada de Toribio presenta, en este sentido, un equilibrio entre lo que podría ser cierto extrañamiento que deviene de la atmósfera urbana representada y la veracidad del

21. En ese discurso Jovellanos hace distintas referencias a la idea de lo sublime, y llega incluso a su mejor explicación en una pintura de Esteban March en la que observa: «[...] guiado por la naturaleza hacia los objetos hórridos y fieros, logró expresar con gran verdad la confusión y el horror de los combates. Apenas se pueden considerar sus batallas, sin sentir alguna parte de la conmoción que causaría la misma verdad. Gaspar Melchor de Jovellanos, *Elogio de las Bellas Artes* (Madrid: Casimiro, 2014): 67.

22. Ver Javier Portuz, *Jovellanos: una historia moral de la pintura*, introducción a G. M. Jovellanos, *Elogio de las Bellas Artes* (Madrid: Casimiro, 2014), 24–25.



FIGURA 8. TOMÁS TORIBIO: DIBUJO A TINTA Y AGUADA: «PERSPECTIVA DE UNA PUERTA ENTRADA DE CIUDAD». PAPEL VERJURADO, SOBRE LÁPIZ, DELINEADO A TINTA GRIS Y AGUADA. RUBRICADO AL DORSO Y FECHADO AL FRENTE: «NOV. 2 DE 1785».

dibujo, con su claridad general y perfecta definición de los cuerpos bajo un horizonte de escala humana y alta luminosidad. En conclusión, este ejercicio recoge, esencialmente, la mirada estética del momento académico.

En relación con el eje temático de esta perspectiva, es necesario recordar que los proyectos para las puertas de la ciudad y sus concretas materializaciones fueron una recurrente demanda de monarcas y ministros. Carlos III había encomendado a Sabatini los proyectos de la Puerta de Alcalá y el Portillo de San Vicente²³ para Madrid, por lo que fueron un motivo importante para su representación y diseño en ejercicios académicos. Su graficación, como sucede en el dibujo de Toribio, contempla toda la simbología propia del poder real, como las imágenes ubicadas sobre el remate del arco, a manera de esculturas en mármol, que son ale-

23. La puerta de Alcalá y el Portillo de San Vicente fueron inaugurados en Madrid en 1778 y 1775, respectivamente, de acuerdo con una organización en tres arcos, por el arquitecto italiano Sabatini. Otras puertas se construyeron más tarde, como la de Toledo, que fue inaugurada en 1813.

gorías de las cuatro partes del mundo –los cuatro continentes: Europa, América, África y Asia–, materializadas frecuentemente en escenarios efímeros y arquitecturas públicas, tanto españolas como americanas. La perspectiva expresa así el sentido político de lo representado, al tiempo que manifiesta el vínculo que la Academia mantenía con el poder: el *staff* ministerial, la corte y el propio rey, actores todos que participan e intervienen en su ámbito institucional.

Proyecciones montevideanas

Como se sabe, la actividad profesional de Toribio en Montevideo no se restringió a las tareas de fortificación, ya que tuvo a su cargo distintas obras y proyectos civiles. En algunas de ellas, los principios de composición y la respuesta formal parecen ser las mayores herencias académicas; el Cabildo es el más claro ejemplo de ello.

En otros proyectos, en cambio, a la importancia de la solución compositiva se añade la del programa de uso y su específica respuesta, que, como vimos, constituía un factor fundamental en los estudios académicos. Es el caso del anteproyecto realizado por Toribio para una Casa de Misericordia, en Montevideo. Este contó con un solo recaudo gráfico –su planta–,²⁴ lo que en cierta forma explica cuál fue su eje de reflexión proyectual: por un lado, la respuesta programática; por otro, la adecuada combinación de tipos a efectos de su buen funcionamiento. El análisis detenido del gráfico permite ver el discurso que aparece en forma de texto y que traduce, literalmente, el pensamiento social de ciertos ilustrados españoles como el Conde de Campomanes.²⁵ La importancia asignada a la arquitectura como instrumento de cambio social se centra, precisamente, en la capacidad de los arquitectos para dar adecuadas respuestas edilicias a los problemas de la comunidad. Tal apriorismo expone de antemano la continuidad del mismo discurso en la modernidad del siglo XX.

Otros proyectos de Toribio manifiestan, de manera más directa, los cambios que intentó introducir el pensamiento ilustrado en el área urbana. Su propuesta de recovas para la Plaza Matriz es la manifestación clara de una serie de principios aca-

24. Tanto en el archivo del Cabildo de Montevideo como en el Archivo General de Indias hemos corroborado la existencia exclusiva de la planta como único recaudo gráfico del proyecto.

25. Al respecto, ver William Rey Ashfield, *Arquitectura ilustrada en el Río de la Plata: el proyecto de una Casa de Misericordia en Montevideo* (Montevideo: Universidad de Montevideo), año VI, 2006.

démicos fundados en el valor del ordenamiento, la unidad espacial de las funciones urbanas –a la manera de un verdadero *zoning*– y la higiene. Esto último exige, asimismo, el análisis de su correlato en el tejido residencial y, más específicamente, en las modalidades de ocupación del padrón urbano. La singular respuesta basada en sucesivos patios de aire y luz de su vivienda propia, en un terreno extremadamente limitado como el que le asignó el Cabildo, resulta sintomática de la preocupación higienista que recibió de la enseñanza académica.

Toribio permaneció en Montevideo once años. Durante ese período participó en un número acotado de proyectos y direcciones de obra, aunque aportó su opinión sobre muchas de las propuestas que otros materializaron. A su muerte, en 1810, la transferencia de ideas y experiencias provenientes de la Academia debió de haberse continuado en nuestro medio por constructores e ingenieros militares que accedieron a muchas de las premisas y conocimientos aplicados por el arquitecto español. Sin embargo, no tenemos instrumentos objetivos para comprobar la efectiva transmisión de sus ideas a las nuevas generaciones.²⁶ La doctrina y la metodología académica reaparecen dos décadas más tarde, cuando, provenientes de otras partes de Europa, llegan a Montevideo nuevos contingentes de técnicos, fundamentalmente formados en Francia e Italia.

En consecuencia, solo es posible afirmar que con Toribio llegó al país el primer gran *corpus* de la modernidad arquitectónica, con todo lo que esto implica en términos proyectuales e ideológicos. Una modernidad que conocería ciertos clivajes posteriores pero también grandes continuidades metodológicas y conceptuales.

26. Solo podemos identificar la real transferencia de conocimientos a su hijo José, quien desarrolló actividades proyectuales y constructivas en Montevideo; entre estas, dio continuidad a las obras del Cabildo, concebido por su padre, y también otras de su propia iniciativa. No obstante, el ejercicio profesional de Tomás Toribio de este lado del Atlántico implicó diversos intercambios con otros profesionales.

Fuente de las imágenes

1 a 8. Archivo de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando.

A DOS TIEMPOS

Vilamajó y Dieste en Durazno

LAURA CESIO

«Este lugar debe ser lo más amplio posible para dar lugar a nuestra obra y para los que han de venir; para sustentar esto no solo me voy a referir al sentido común, sino que también voy a citar lo que nos dice la experiencia de un urbanista moderno, el profesor Greber, cuando dice que la única obra que tiene verdadero sentido y utilidad práctica es aquella que se encuentra situada entre la utopía y la realidad inmediata. La una no cumpliría su fin por ser imposible y la otra tampoco por ser inservible apenas terminada.

Así que estos dos términos, utopía y realidad, son los que nos deben servir al elegir el lugar y la amplitud que estamos obligados a dar al sitio objeto de nuestra obra y la del futuro.

Solo me cabe tener la esperanza que esta obra que se inicia llegue a un elevado fin y se le dé término con la grandeza que tuvieron en vista los que construyeron las obras que cité y cuyas virtudes básicas pueden concretarse en estas tres palabras. Fantasía, Grandeza y Persistencia.»¹

El 29 de noviembre de 1939 Julio Vilamajó aceptó el cargo de asesor de la Comisión Nacional de Educación Física (CNEF) con el fin de realizar la implementación de un programa de construcciones deportivas para todo el país en el marco de un Plan de Acción. Su trabajo para la comisión y la dirección de obra de la Facultad de Ingeniería signaron su actividad entre esa fecha y 1941, tal como lo señalan Lucchini y Scheps.²

El primer proyecto que abordó fue el de un campus para la ciudad de Durazno, del que se concretaron entre 1940 y 1941 solamente las gradas y la cancha de básquetbol. Una planta del conjunto en su segunda versión aparece como el único gráfico que ilustra la actuación en la CNEF en el libro de Lucchini, haciendo honor al rigor documental del autor. Casi 40 años después, Scheps incluye, además, planta y perspectiva del primer anteproyecto. Ninguno de los dos autores se detiene en la concreción.

1. Julio Vilamajó, en Aurelio Lucchini, *Julio Vilamajó. Su arquitectura* (Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Arquitectura, Instituto de Historia de la Arquitectura, 1970), 101.

2. Aurelio Lucchini y Gustavo Scheps son dos de los autores que han desarrollado en mayor profundidad estudios sobre Julio Vilamajó.

En 1936 el joven Eladio Dieste ingresó a la Facultad de Ingeniería mientras un maduro Vilamajó trazaba sus primeros croquis para la nueva sede. Dieste terminó sus estudios a mediados de 1943, y toda su carrera transcurrió en el viejo edificio de la Ciudad Vieja que Ingeniería compartía con Arquitectura. Seguramente el estudiante había oído hablar del arquitecto. Más tarde dirá que le llamó la atención verlo dibujar.

Entre 1973 y 1975 se construyó el Gimnasio Polideportivo de Durazno, con bóvedas gausas de 45 metros de luz. Para entonces Dieste ya había realizado las iglesias de Atlántida y San Pedro de Durazno, y sus estructuras de cerámica armada, dispersas por todo el territorio, habían sido objetos de publicaciones y eran reconocidas por la crítica internacional. Nada destacado figuraba, ni figura, en la historiografía respecto a este gimnasio. Probablemente porque no constituye, desde los distintos enfoques y miradas que ha recibido la obra de Dieste, un punto a destacar.

En 2015, en una charla casual con el arquitecto Esteban Dieste, me comentó el trabajo de su padre sobre la obra de Vilamajó en Durazno. Se refería al proyecto del campus, parcialmente construido. El material propiedad de Vilamajó existente en el Instituto de Historia de la Arquitectura corrobora esta afirmación. A la documentación gráfica y fotográfica de la obra se le suman una serie de documentos y reflexiones teóricas del maestro en torno a su actuación en la CNEF. Y, como si fuera poca la confluencia de estos dos nombres de la cultura arquitectónica nacional, una vasta correspondencia con Juan J. Apolo y Guillermo Jones Odriozola da cuenta del proceso en su primera etapa.

El artículo se propone entonces un doble objetivo. Por un lado, documentar esta construcción estratigráfica, poniendo en relieve cada actuación en cada momento determinado. Por otro lado, el análisis de cada proyecto y de lo construido permitirá reconocer las persistencias de ciertas respuestas proyectuales individuales que remiten, en un orden más abstracto, a preocupaciones, objetivos proyectuales y reflexiones teóricas comunes. Se entiende que esta confluencia casual, histórica, puede permitir unir algunos puntos inconexos.

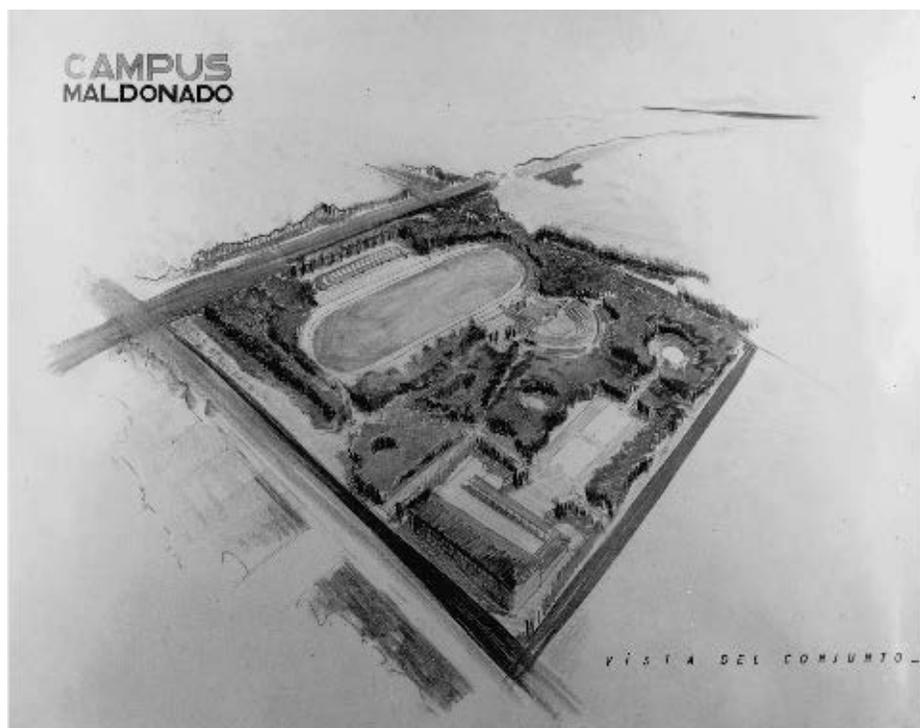


FIGURA 1. JULIO VILAMAJÓ: PERSPECTIVA DEL CAMPUS DE MALDONADO.

La CNEF

La CNEF se creó en junio de 1911, en la segunda presidencia de José Batlle y Ordóñez. Tenía, entre otros cometidos, «proyectar un plan racional de educación física obligatorio en las escuelas de instrucción primaria y en los establecimientos de educación secundaria».³ Pero la inserción de la educación física en las instituciones de enseñanza demoró en concretarse y coincidió con la creación del Curso para la Preparación de Profesores de Educación Física,⁴ la explosión de la matrícula secundaria y la instalación de liceos en las diecinueve capitales departamentales.⁵ Los liceos fueron proyectados desde Montevideo,⁶ enmarcados en una concepción centralizadora similar a la adoptada por la CNEF para los programas de construcciones deportivas a desarrollarse en todo el país.

3. Ley N° 3.789. 7 de junio de 1911.

4. El 3 de mayo de 1939 se dictó el decreto de creación del Curso para la Preparación de Profesores de Educación Física como dependencia de la CNEF. Disponible en: básicos.http://www.isef.edu.uy/institucional/historia/#mi-ancla.

5. Según Reyes Abadie y Melogno, Secundaria pasó de 35 a 102 liceos oficiales y de 12.000 a 109.000 alumnos entre 1936 y 1967. W. Reyes Abadie; Tabaré Melogno, *Crónica general del Uruguay. Volumen IV: El Uruguay del siglo XX* (Tomo II) (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1995), 290–291.
6. Entre 1940 y 1970 la Oficina de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas tuvo a cargo el proyecto y la realización de más de 26 liceos dispersos en todo el territorio nacional.
7. SD. «Bases para el concurso de ante-proyectos para el Liceo Héctor Miranda», *Revista Arquitectura*, n° 228, mayo, 1954, Montevideo.
8. Borrador de conferencia de Vilamajó sobre el Plan de Acción de la Comisión Nacional de Educación Física. IHA. Carpeta 1.142/32 a 34 y 524/3 a 5.
9. Julio Vilamajó. IHA. Carpeta 525/13.
10. El proyecto de Vilamajó para el Campus de Maldonado no fue realizado, pero el actual Campus Municipal se ubica en el mismo predio. En 1967 Dieste realizó el techado del gimnasio.
11. Guillermo Jones Odriozola, César Loustau, *Vida y obra de Julio Vilamajó* (Montevideo, 1994), 70.

No deben verse aislados entonces el Plan de Acción de la CNEF y la contratación de Vilamajó en 1939. Formaron parte de una política educativa llevada adelante por sucesivos gobiernos batllistas a partir de 1936, en un contexto en el que las clases medias asignaban a la educación un rol de ascenso social y económico. En este sentido resulta interesante comparar la idea del liceo como órgano de la educación y bienestar del adolescente, y «en tal carácter, centro de previsión, de atención de su salud y de su recreación»⁷ planteado en las bases para el concurso del liceo Miranda, y algunos conceptos manifestados para las construcciones deportivas. Para Vilamajó, estas conllevan un principio civilizador, «la índole de este servicio de previsión social hace que deba ser gratuito, siendo sus resultados de naturaleza indirecta y sus beneficios palpables en el tiempo»,⁸ atribuyéndoles una alta significación social.

En relación con el Campus de Maldonado, Vilamajó manifestaba que «el programa se amplía en su parte cultural y social»,⁹ dado que en el mismo predio se había construido el liceo departamental, proyectado por el arquitecto Pedro Daners en 1940, que aparece dibujado en su perspectiva del conjunto.¹⁰ Esta situación es otra manifestación de la sinergia entre arquitectura, programas educativos y políticas de Estado que se produjo en el Uruguay de la década de 1940.

Si bien el objetivo era desarrollar proyectos para dieciocho capitales departamentales y aproximadamente diez para Montevideo, solo se conserva algún tipo de documentación de los campus de Maldonado, Durazno, Paysandú, Salto y Mercedes. Jones Odriozola expresa con claridad la actividad del estudio en este contexto:

Era linda aquella labor: como siempre, trabajaba todo el equipo de colaboradores bajo la inspiración total y absoluta del Maestro; plantas, fachadas, cortes, perspectivas, modelos, detalles, viajes, para estudiar posibilidades del sitio –y reconforta pensar que aquello lo hacíamos para todo el país y no para unos pocos privilegiados—. ¹¹

Además de «algunos escasos proyectos presentados de los que igual se desprende su inefable sensibilidad»,¹² Vilamajó concretó una serie de escritos teóricos que la historiografía

nacional ha señalado como el legado más importante: «esta actividad teórica otorgó a la comisión una trascendencia que compensó la escasa obra realizada».¹³ La importancia adjudicada a estos «ángulos de reflexión peculiares»¹⁴ puede visualizarse además muy claramente en el contundente juicio de Lucchini: «Las cuestiones analizadas al intervenir en el Plan de Acción de la Comisión llevaron a Vilamajó a considerar en el campo de la indagación teórica, el trascendente problema de la autenticidad arquitectónica».¹⁵

El Campus de Durazno

En abril de 1940 se le adjudicó el proyecto de un campus deportivo para la ciudad de Durazno, el primero a construir en el país, «único realizado, y parcialmente».¹⁶

Enfrentando a un monte, el terreno era un gran vacío con fuertes pendientes descendiendo hacia el cercano río Yi. Vilamajó inició el proyecto antes de ir al sitio, planteando un esquema general que conectaba con la ciudad a través de la calle Oribe, transformada en avenida. Esta se prolongaba en la parte más baja del predio rodeando el estadio de fútbol, centro del conjunto. El proyecto desbordó desde el inicio del proceso y se ligó a las complejidades de la ciudad toda, pretendiendo transformarla.

En relación con el proyecto para el campus de Salto, don Julio escribe, bajo el título «El futuro», sobre la importancia de la ubicación de estos proyectos, analizando los problemas de la urbanística que tienen los centros poblados en general. Las características que señala a tener en cuenta para el emplazamiento son la proximidad al centro poblado, la vinculación a un parque y una topografía favorable para la solución económica de las grandes instalaciones para espectáculos.

Esta clase de ubicaciones han sido utilizadas desde muy antiguo por el hombre, los estadios y teatros griegos, los teatros romanos y muchas obras modernas nos ofrecen ejemplos de la utilización de las pendientes para resolver a poco costo y con gran magnificencia la realización de estas construcciones.¹⁷

12. Gustavo Scheps, *17 registros. Facultad de Ingeniería, de Julio Vilamajó. Transmutaciones: del papel a la piedra (filosofal)*. (Montevideo, 2009), 30.

13. Lucchini, *Julio Vilamajó*, 187.

14. Scheps, *17 registros. Transmutaciones*, 30.

15. Lucchini, *Julio Vilamajó*, 187.

16. Lucchini, *Julio Vilamajó*, 187.

17. Julio Vilamajó. IHA. Carpeta 525/1 a 7.

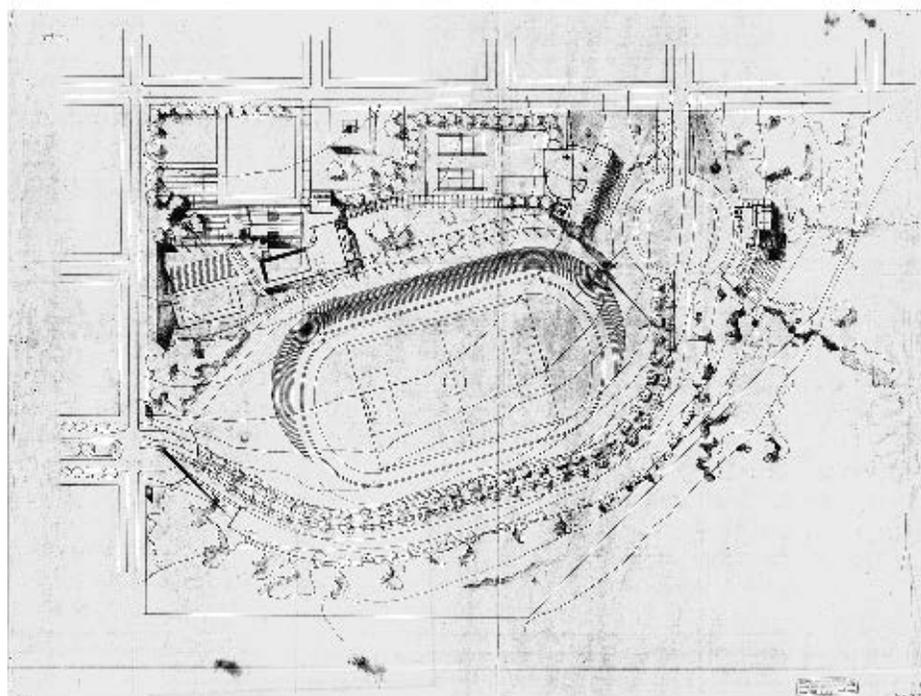


FIGURA 2. JULIO VILAMAJÓ: PLANTA Y PERSPECTIVA DEL CAMPUS DE DURAZNO, PRIMERA VERSIÓN.

Vilamajó no elige el sitio en Durazno, pero este coincide con sus reflexiones, o tal vez es el disparador de aquellas.

La primera versión del proyecto comprende un programa con dos zonas. Una está destinada a la educación física y está integrada por el estadio de fútbol y el de básquetbol, la piscina, el gimnasio cubierto y las canchas de tenis. La otra, destinada a lo social, incluye un centro, teatro al aire libre y casa hogar. La topografía y las curvas de nivel determinan la ubicación de los distintos componentes del programa: los edificios se ubican en la parte más alta del terreno, y las canchas de fútbol y básquetbol, en la parte más baja, tomando como paradigmas los antecedentes griegos que tanto admiraba. Las gradas, por tanto, apoyadas en el desnivel natural del terreno, se abren a las perspectivas y vistas del río.

En este abordaje del sitio se pueden establecer algunas continuidades en la visión proyectual de Vilamajó, que remiten al proyecto para el estadio de Peñarol y en el mismo predio, luego, para la Facultad de Ingeniería en Montevideo.¹⁸ Y tal como en ese estadio, las referencias al pasado no se encuentran solamente en aspectos más generales, como la forma de implantación y el entendimiento del sitio. Otra vez una columna, o mejor dicho un obelisco, remarcada tanto en la planta como en la perspectiva por alargadas sombras, sirve de remate a la proyectada avenida Oribe y da la bienvenida al complejo deportivo. Y en la parte superior de la cancha de fútbol, una *stoa*, concebida como un espacio arquitectónico cubierto que conecta distintas funciones, pero sobre todo como un marco escenográfico que aporta monumentalidad al conjunto.

En la segunda versión cambian algunos elementos del programa: no está el teatro y aparece un parador, contemplando los deseos de los habitantes tal como lo consigna el propio Vilamajó.¹⁹ Se conserva el delicado manejo de niveles y perspectivas que señala Scheps,²⁰ pero las direcciones compositivas se transforman y las «anécdotas clásicas» pierden protagonismo y encuentran su lugar en un parque con distintos puntos de interés enlazados a través del diseño del espacio.

Aunque los cambios en las direcciones de los edificios entre la primera y la segunda versión del proyecto parecen muy sutiles, se hace evidente una concepción diferente. En el primer proyecto

18. Scheps, 17 registros. Siracusa.

19. Julio Vilamajó. IHA. Carpeta 524/4 al 8.

20. Scheps, 17 registros. *Transmutaciones*, 30.

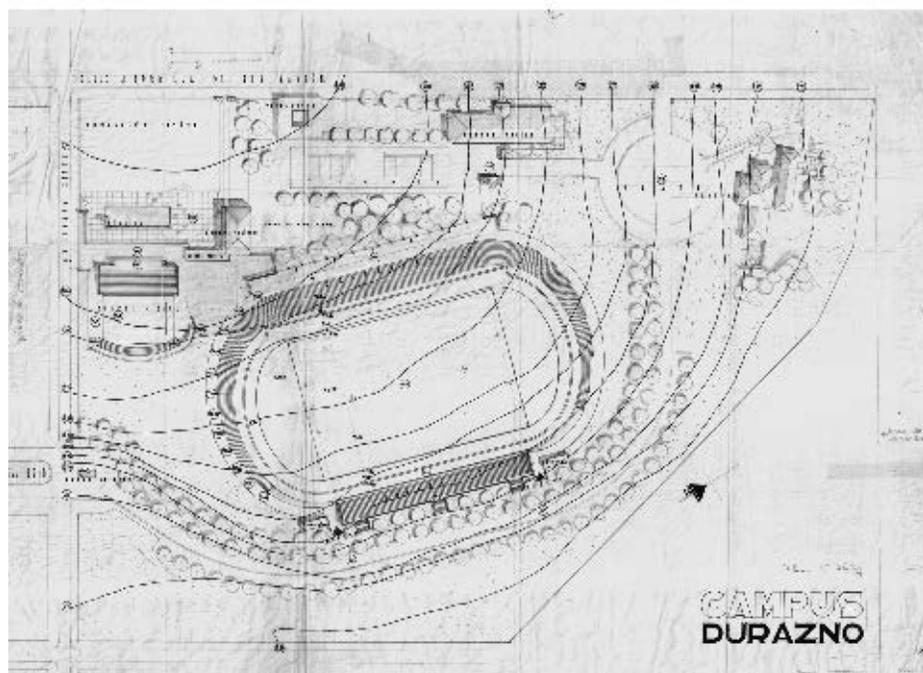


FIGURA 3. JULIO VILAMAJÓ: PLANTA Y PERSPECTIVA DEL CAMPUS DE DURAZNO, SEGUNDA VERSIÓN.

la cancha de fútbol determina las direcciones más importantes de la composición. Pero Vilamajó se encuentra con un predio en un parque cuyo borde a la ciudad enfrenta una morfología de construcciones pequeñas típicas de una ciudad del interior. Realiza entonces una doble operación: aproxima los edificios a los límites del parque en contacto con la estructura urbana circundante, y los ubica en forma paralela u ortogonal a las calles Penza y De León, tomando sus alineaciones.

La concepción sigue siendo la de un conjunto en un parque: los edificios están rodeados por el espacio libre, pero se articulan con el espacio urbano. El vacío jugando con la topografía se intercala con los volúmenes generando espacios que son los determinantes del sitio.

Pero además, el proyecto se ha limpiado, algunos elementos pierden su peso relativo. El «obelisco» disminuye su escala, se ha desdibujado la *stoa*, se ha perdido monumentalidad. La propuesta se ha vuelto más abstracta, el recorrido más libre, pero el agudo entendimiento del sitio que caracteriza a Vilamajó se hace más evidente. Ha cambiado el punto de vista, como se puede observar en las dos perspectivas. En la primera el observador está en el parque, en la segunda mira desde la ciudad.

Bajo este análisis, las dos versiones del proyecto podrían verse como contradictorias. Por un lado, los objetos arquitectónicos pierden protagonismo a favor del paisaje y el parque se concibe «como espacio que envuelve y reúne en uno solo todos los distintos elementos».²¹ Pero, a la vez, se produce un acercamiento a la ciudad, componiendo lo existente con lo proyectado. Las palabras del propio arquitecto aclaran esas aparentes contradicciones:

Quando fui con los miembros de la Comisión a la ciudad de Durazno para visitar el terreno que ya había sido elegido me di cuenta de todo lo que podía representar como elemento urbano dentro de la organización de la ciudad. No se trataba de realizar algo con más o menos canchas o gimnasio por mejor que estuvieran adaptados al terreno y al paisaje.

El proyecto debía ser además un parque. Debía representar lo que es la obra del hombre colocada en el medio de la naturaleza y debía estar ligada con los otros elementos de la ciudad de tal manera que no fuera un predio cerrado enclavado en otro predio.

21. Julio Vilamajó, en Scheps, *17 registros. Siracusa*.

Después de estudiar esta ubicación y su topografía me informé sobre la configuración general hasta darle la figura actual.

El proyecto tal cual está concebido representa un punto de unión del centro de la ciudad (avenida Oribe) con uno de sus extremos hasta el puente sobre el Yi (calle Cerro Largo).

Tiene además la característica de estar sobre la línea de mayores crecientes del Yi.

Se han estudiado en principio y conversado con el Intendente para que estas características fueran aprovechadas para ejecutar una obra armónica y poder así sacar todos los puntos que representa la colaboración.

Quiero hacer notar que todo esto que parece a primera vista utópico es fácilmente accesible dentro de nuestra pobre economía si existe esa total colaboración entre los organismos del Estado y lo ejecutado no se concibe como elementos aislados.²²

La ejecución

El primer anteproyecto del Campus de Durazno está planteado con estos elementos que llamo convencionales, el segundo ya representa un deseo de adaptarse a las condiciones del lugar y lo ejecutado en el Estadio de Basket Ball representa otra etapa.²³

En carta a Raúl Previtali, presidente de la CNEF, fechada en abril de 1941, Vilamajó deja constancia de que se han construido casi totalmente las gradas y la cancha de básquetbol y se iniciaron las excavaciones de la cancha de fútbol. Las obras comenzaron en setiembre de 1940, y el encargado de la ejecución fue el arquitecto Juan J. Apolo, de la Dirección de Obras Municipales de la Intendencia de Durazno.²⁴

Colaboró con Vilamajó en este trabajo el arquitecto Guillermo Jones Odriozola, ocupándose «en detalle del gimnasio cubierto, el grupo social y el parador que constituyen el núcleo edificado del citado “Campus”». ²⁵ Estos tres edificios proyectados aparecen como configuraciones abiertas, asimétricas, con una estructuración funcional clara y contundentes volumetrías, como puede observarse en los gráficos. En la escala edilicia hay también un aprovechamiento de la topografía del lugar, de la que se

22. Julio Vilamajó. IHA. Carp. 524/3 al 8.

23. Julio Vilamajó. IHA. Carpeta 524/4 al 8.

24. IHA. Carpeta 523.

25. IHA. Carp. 523/38.

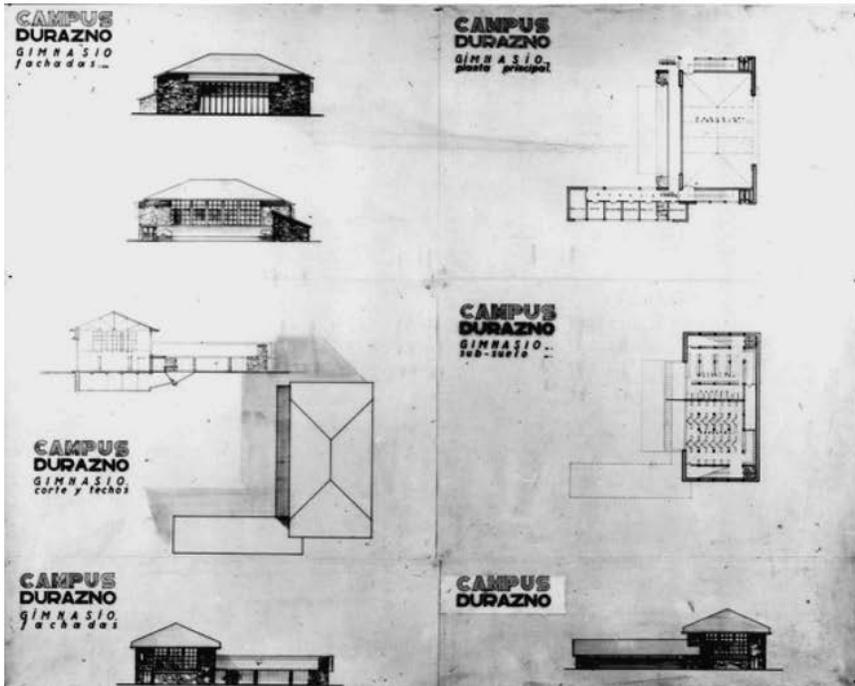


FIGURA 4. JULIO VILAMAJÓ: PROYECTO PARA EL GIMNASIO, CAMPUS DE DURAZNO.

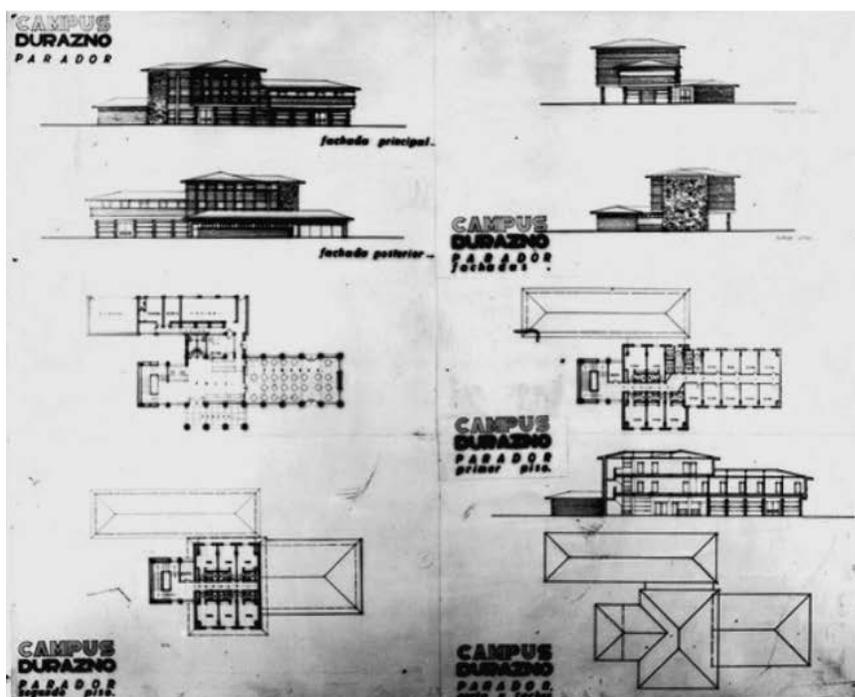


FIGURA 5. JULIO VILAMAJÓ: PROYECTO PARA EL PARADOR, CAMPUS DE DURAZNO.

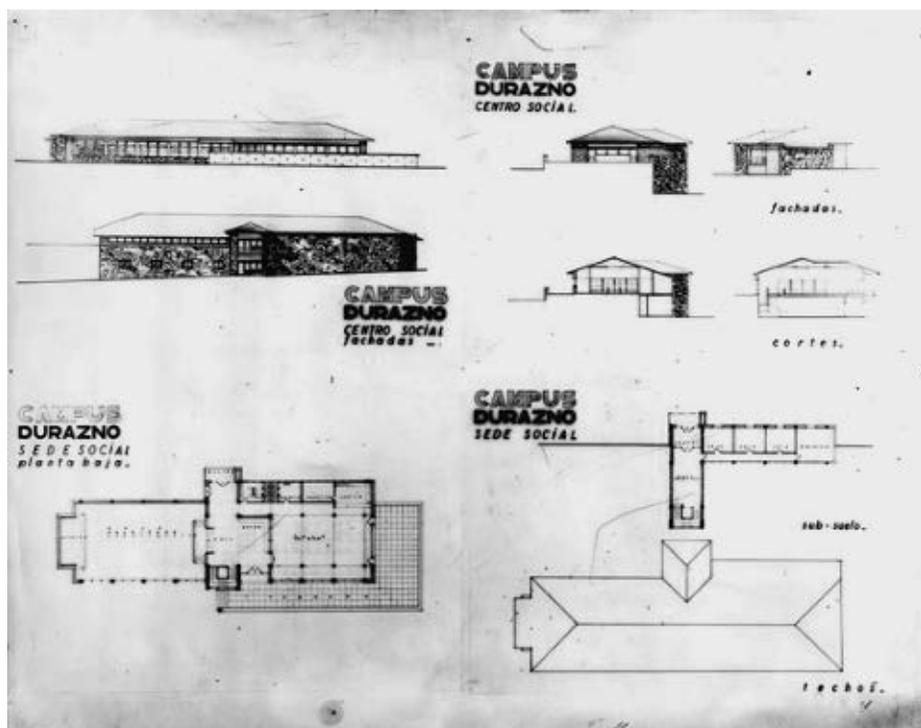
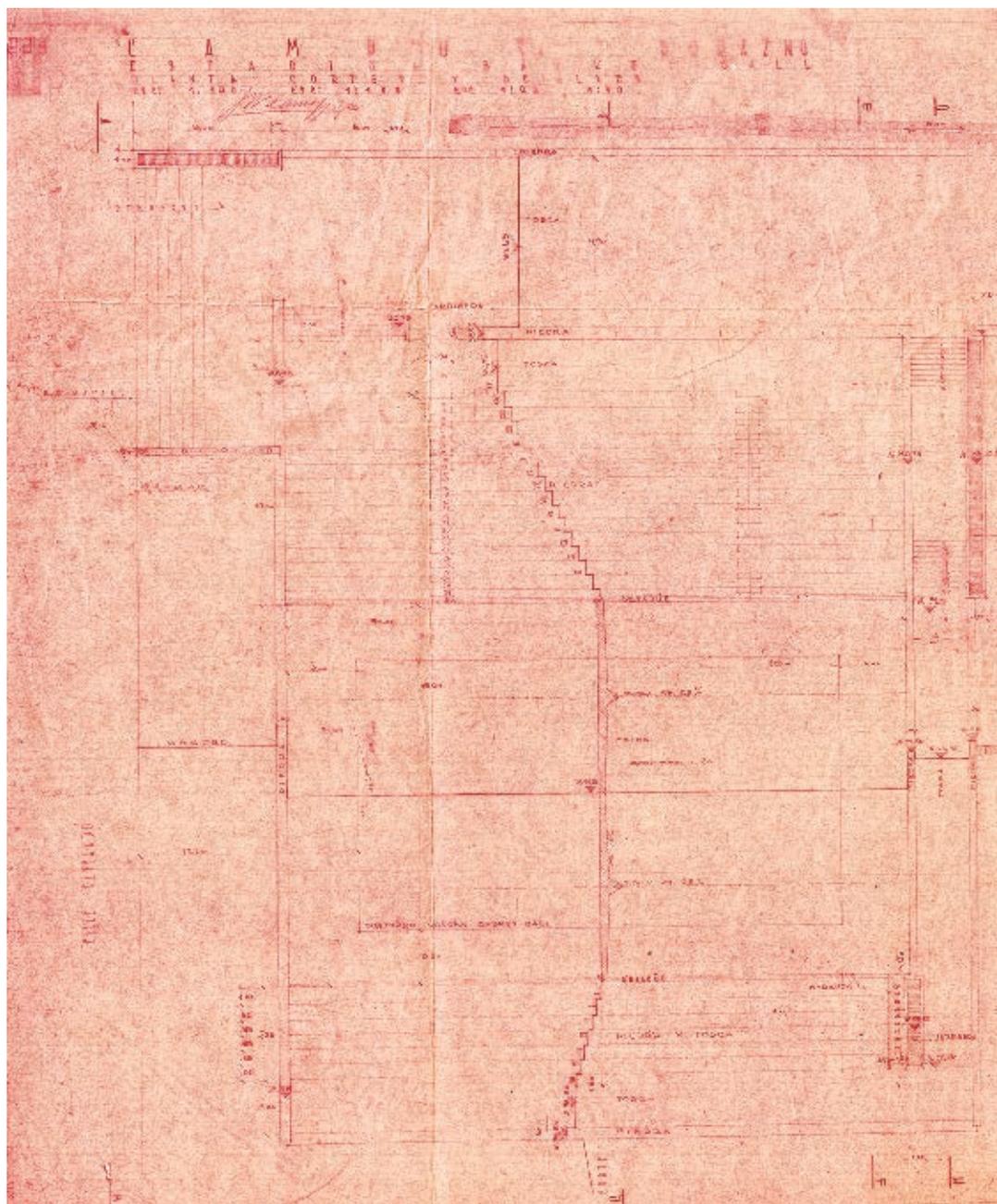


FIGURA 6. JULIO VILAMAJÓ: PROYECTO PARA EL CENTRO SOCIAL, CAMPUS DE DURAZNO.

saca partido, con un gran sentido de la importancia de la economía, usando los desniveles tanto para la implantación como para generar subsuelos abiertos por uno de sus lados.

Escribe Scheps: «Su manejo de vertientes formales diversas puede admitirse con menor sorpresa en tanto aceptamos que su tratamiento no es un objetivo *per se*, sino que forma parte de los recursos disparados para alcanzar objetivos proyectuales situados en otro plano que aquella».²⁶ Este manejo en Durazno aparece ligado a su preocupación por el uso de materiales del sitio, a la opción ética de la elección de tecnologías y, por ende, a una dimensión cultural que puede leerse tanto en el abordaje de todo el trabajo para la CNEF como a lo largo de toda su vida. No asombra entonces la formalización que adquieren los tres edificios, sus tratamientos superficiales, sus texturas ligadas a la piedra y el ladrillo. La imagen

26. Scheps, 17 registros. *Transmutaciones*, 3.



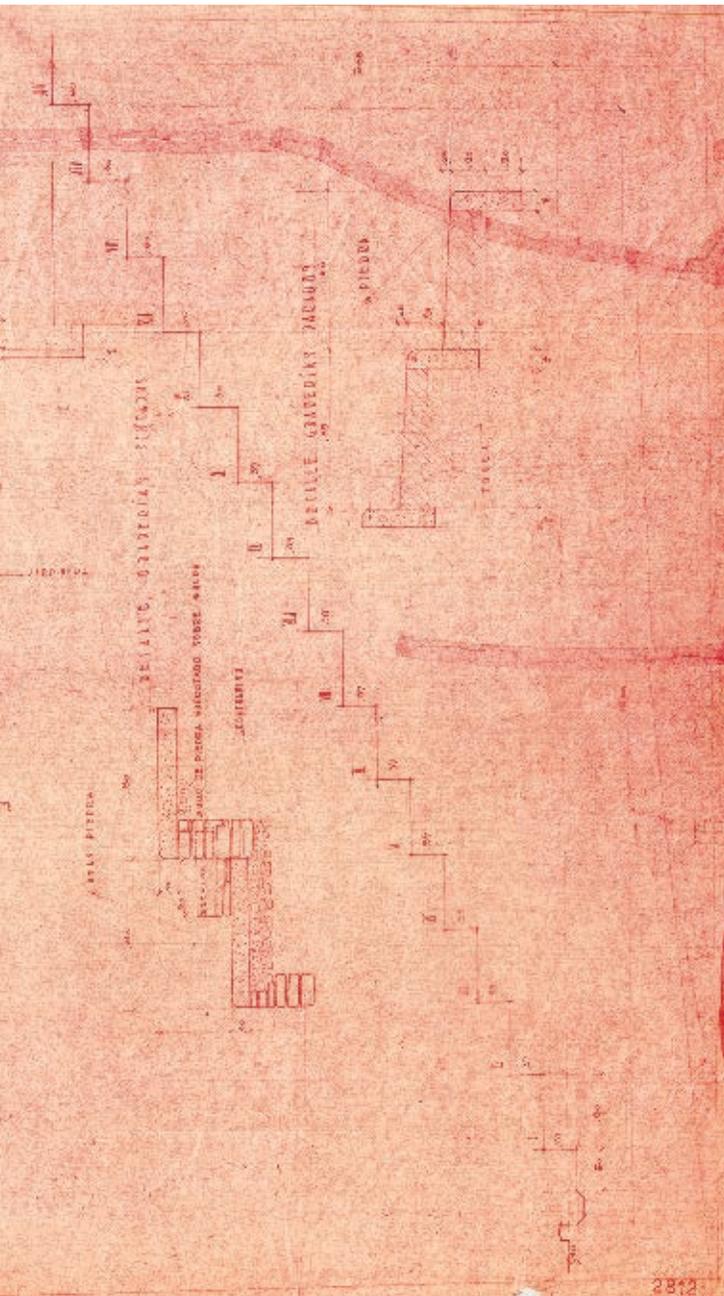


FIGURA 7. JULIO VILAMAJÓ:
PLANTA, CORTE Y DETALLES,
CANCHA DE BASKETBOL,
CAMPUS DE DURAZNO.

que devuelve la perspectiva del gimnasio remite a la sala de máquinas de Rincón del Bonete y al propio polideportivo que realiza Dieste más de 20 años después.

Ninguno de estos tres edificios se construyó. Sin embargo, un análisis del proceso de concreción de las gradas y las canchas, si bien parcial y acotado en relación con el ambicioso programa planteado, permite comprender algunos conceptos que Vilamajó había utilizado en la Casa de Comando y las viviendas del Rincón del Bonete, y que más tarde utilizaría, radicalmente, en Villa Serrena, como ha observado Lucchini.²⁷

Esto ocurre porque el «trascendente problema de la autenticidad arquitectónica» no solo estaba presente en sus indagaciones teóricas. «En Durazno será la piedra la que modelará la construcción».²⁸ El profuso intercambio epistolar entre los tres actores –Vilamajó, Odriozola y Apolo–²⁹ da cuenta de la importancia asignada a la utilización de recursos materiales y mano de obra del lugar: «En cuanto al presupuesto de las losas de granito solicito su opinión sobre conveniencias, inconveniencias, etcétera, para poder resolver mejor y tratar, como habíamos hablado, de dar el máximo de trabajo en la localidad».³⁰

Este criterio está guiado no solo por la economía local, sino que de su difusión se pueden prever resultados muy interesantes como fomento de trabajo y empleo de mayor número de brazos en industrias que significan una cultura superior.

La difusión de esta forma de encarar las construcciones tendría vastos horizontes, pues es el camino de llegar, nos animamos a decir, a una arquitectura con carácter nacional.³¹

No se trataba, pues, solamente de elegir un material extraído o fabricado en el lugar, o de buscar medios de trabajo que pudieran ser realizados por la gente local que no posee oficio ni conocimiento suficiente. La arquitectura tenía una misión cultural y civilizatoria: «Al mismo tiempo que intentamos hacer evolucionar la cultura creamos una fuente de recursos para el trabajo y el comercio local –afianzando el arraigo– es decir la razón de existir en un lugar».³² Economía cósmica, según Dieste.

La noción de economía, que en un plano más abstracto está siempre presente en el pensamiento vilamajosiano, se material-

27. Lucchini, *Julio Vilamajó*, 186.

28. IHA. Carpeta 524/48.

29. Archivado en el CDI-IHA.

30. Carta de Vilamajó a Juan J. Apolo fechada el 23 de octubre de 1940. IHA. Carpeta 524.

31. IHA. Carpeta 1142/32 a 34.

32. IHA. Carpeta 524/3 al 8.

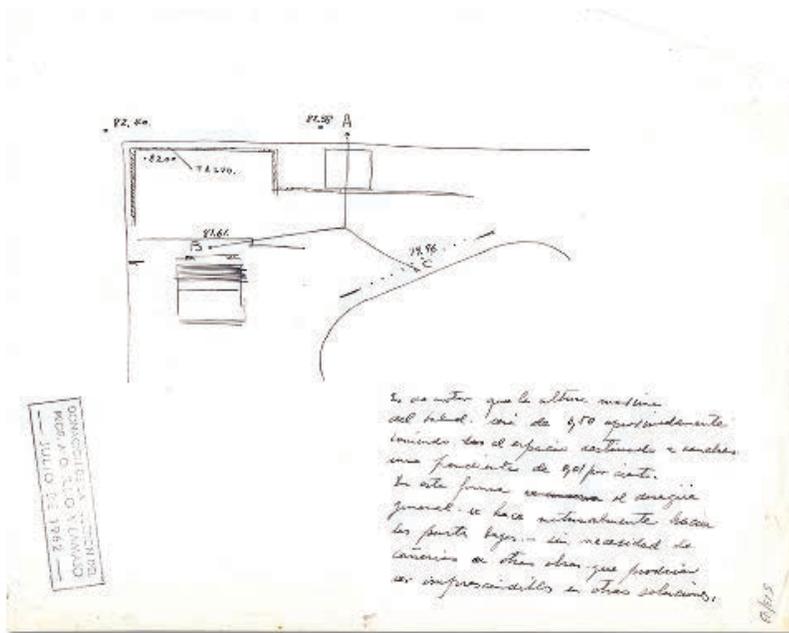


FIGURA 8. JULIO VILAMAJÓ: CARTA DE VILAMAJÓ A JUAN J. APOLO.

za aquí por medio de las herramientas propias de la arquitectura. En una carta a Apolo, junto a un croquis comenta: «En esta forma el desagüe general se hace naturalmente hacia las partes bajas, sin necesidad de cañerías u otras obras que podrían ser imprescindibles en otras soluciones».

Pero no es todo. El inquieto e integrador espíritu del arquitecto se concreta a su vez en planteos en relación con los recursos necesarios para el sostenimiento de los campus proyectados. En opinión de Vilamajó, no se deben sacar recursos de Educación Física, «porque la índole de este servicio de previsión social hace que deba ser gratuito, siendo sus resultados de naturaleza indirecta y sus beneficios palpables en el tiempo».³³ En cambio, los espectáculos sí pueden ser fuentes de recursos. Analiza una posible división en las cuatro estaciones del año, detallando cuáles pueden desarrollarse en cada una de ellas, y que concluía en un total anual de espectáculos, espectadores y recaudación posible.

El 5 de abril de 1941 Apolo escribe a Vilamajó señalando que la obra quedó sin terminar por falta de oficiales y señala:

33. IHA. Carpeta 524/60 a 67.



FIGURA 9. CONSTRUCCIÓN DE LA CANCHA DE BÁSQUETBOL

Pensamos terminar el Estadium, de acuerdo a sus instrucciones, esperamos solucionar la parte económica que creo está ahora en un «impasse». La partida se agotó totalmente y hasta hemos hecho una incursión por el rubro municipal, pero el público está encantado, y continúa siendo el estadium con este buen tiempo el paseo obligado de todas las tardes. El campeonato fue un éxito financiero y de público.

El Nuevo Gimnasio

En 1973 se le encomendó a la empresa Dieste y Montañez el cerramiento para el gimnasio municipal de Durazno. «Efectivamente yo trabajé en el Nuevo Gimnasio, en el que resolvimos utilizar el mismo proyecto de bóvedas del Packing de Caputto en Salto, con las adaptaciones que juzgamos convenientes y necesarias»,³⁴ afirma el ingeniero Romero, colaborador de Dieste.

La solución adoptada para el *packing* y trasladada al gimnasio fue la de bóvedas de doble curvatura atirantadas, con una luz de las de mayor dimensión realizadas hasta ese momento.³⁵ El programa no era novedoso para la empresa, que había realizado en 1958 el gimnasio de Artigas, en 1961 el de Dolores, en 1963 el del liceo 18 en Montevideo y en 1967 el de Maldonado. Todos ellos tenían luces menores que el de Durazno.

Creo recordar que existían solo gradas a un lado. Por eso nosotros pudimos elegir el vano de la bóveda. De lo contrario, deberíamos habernos adaptado a la luz original, no pudiendo reutilizar el proyecto de las bóvedas del Packing de Caputto. Lo contrario sería de una probabilidad bajísima, casi un milagro.

Aunque el ingeniero Romero expresa también que ignoraba totalmente que las gradas fueran un proyecto de Vilamajó, un dato que si hubiera sabido no habría olvidado jamás, por la admiración que Vilamajó le despertó en una visita a una casa proyectada por él, la preexistencia existía y se operó sobre ese material histórico.

Entrando en un campo de ideas, no de historia ni de recuerdos, me atrevo a decir que la intención expresa de la Intendencia fue

³⁴. Entrevista realizada vía correo electrónico el 26 de enero de 2017 al ingeniero Raúl Romero, colaborador de la empresa Dieste y Montañez.

³⁵. El Packing de Caputto fue realizado en 1971 con bóvedas de 46,5 metros de luz. El gimnasio de Durazno tiene una luz de 45 metros.

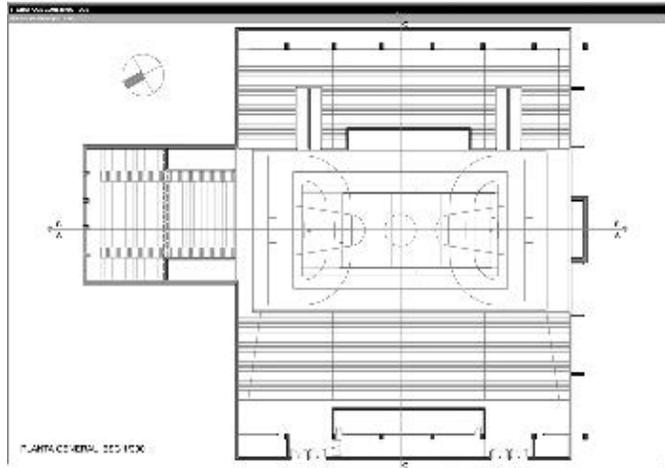


FIGURA 10. ELADIO DIESTE: PLANTA DEL GIMNASIO.

preservar las gradas, actitud que creo normal en un buen administrador de la cosa pública, y también actitud normal en las obras de Dieste y Montañez. En ese sentido le recuerdo que en la Iglesia de San Pedro de Durazno preservamos todo el cuerpo frontal, que si bien fue un pedido expreso y fundado del entonces párroco, el padre Raúl Silva, fue plenamente compartido por Dieste, Castro y por mí mismo.

Pocas veces le tocó intervenir a Dieste sobre construcciones existentes. Cuando encaró el gimnasio de Durazno contaba con la experiencia de San Pedro, en donde demostró una actitud pragmática de orden racional y económico y una particular valoración hacia el patrimonio, como más tarde mostraría en el depósito del puerto de Montevideo. En ambas oportunidades dejó aflorar su sensibilidad arquitectónica y humana.

Estas obras constituyen puntos relevantes en su trayectoria, sobre las que el ingeniero ha teorizado en distintas instancias. Sin embargo, no se han encontrado reflexiones en relación con el gimnasio de Durazno, aun cuando se trataba de una obra de Vilamajó, a quien Dieste tenía en una alta consideración:

De la arquitectura local me gustaban mucho las cosas de Julio Vilamajó. Aunque no lo conocí ni lo traté personalmente, lo vi corregir

36. Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y José Luis Livni, *Entrevistas, edición especial, libro 2* (Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, 2016), 203.

una vez en la Facultad de Arquitectura. Para ver que era un artista no había más que mirarle las manos: más que cara de artista tenía manos de artista, una sensibilidad particular en las manos.³⁶

La actitud de Dieste respecto de lo preexistente no era común. No existía en Uruguay una tradición fuerte en relación con la conservación edilicia, y el patrimonio no era un tema para las posiciones hegemónicas en la disciplina arquitectónica. Pero el ingeniero tenía una profunda y consciente idea de continuidad histórica, como surge claramente de su valoración de algunos pueblos de Galicia, de algunos sectores de Nueva York y de la Ciudad Vieja de Montevideo. La lección de la ciudad tradicional quedó expresada también cuando, en referencia a la obra en el puerto de Montevideo, señaló:

Desde el primer momento pensé que valía la pena conservar la vieja albañilería pues vi que era uno de los edificios más hermosos de la ciudad, aunque no fuera habitualmente apreciado. No hicimos arqueología. Apoyándonos en la estructura existente, modificándola ligeramente, tratando de no desmerecerla, procuramos hacer una obra estructural y económicamente viable que resultase además un edificio que pusiera en valor tanta cosa injusta y salvajemente desdeñada de nuestra Ciudad Vieja.³⁷

Apreciación estética, valor económico, memoria histórica y una consciente transformación a futuro asoman en Dieste al enfrentarse a lo construido y pueden leerse, aunque no esté explicitado, en el «Nuevo Gimnasio», viejo «Estadium», de Durazno. A pesar de que la intervención genera un recinto completamente cerrado que se contrapone a la idea de Vilamajó de un espacio abierto a la manera de los teatros griegos, balconando hacia el paisaje circundante, la solución de cubierta, la espacialidad interior y el manejo de la luz dan una sensación de cierta permeabilidad que permiten intuir ese otro espacio exterior.

37. AA.VV, *Eladio Dieste, el maestro del ladrillo* (Buenos Aires: Colección Sumarios. Biblioteca Sintética de Arquitectura. Volumen VIII. Julio 1980), 98.



FIGURA 11. VISTA ACTUAL DEL INTERIOR DEL GIMNASIO DE DURAZNO.

Economía cósmica

38. Trabajo realizado en 2015 por la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República en el Curso Controlado de Historia de la Arquitectura Nacional, en el marco de la postulación de la obra del ingeniero Eladio Dieste para integrar la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO.

39. AA.VV, *Eladio Dieste. La estructura cerámica* (Bogotá y Miami: Universidad de Los Andes, Facultad de Arquitectura, University of Miami, School of Architecture, Colección SomoSur, 1987), 24.

En el Primer Inventario Dieste³⁸ se destaca como parte de la valoración patrimonial del gimnasio de Durazno que la respuesta de cubierta, realizada en cerámica armada, está acorde a la preexistencia y económicamente ajustada al medio en el que se inserta.

La cerámica armada, sobre la que se ha escrito y profundizado en abundancia, sirve de excusa en este caso para dirigir la mirada a ciertos valores éticos y morales presentes en el pensamiento y el accionar de Dieste:

Creo que una arquitectura que tenga en cuenta los hábitos y gustos de nuestra gente, nuestro clima tan especial por lo templado y destemplado a la vez, lo estructural y lo constructivo vinculado a nuestras posibilidades, las capacidades de nuestros obreros y con el imponderable de la expresión de nuestra luz y nuestro paisaje, habrá de tener una matriz nacional.³⁹

No parece pura coincidencia que Vilamajó expresara en 1941, en relación con las construcciones para la CNEF:

El principio básico del cual se ajustarán los medios constructivos será; el uso al máximo de lo que proporciona el suelo o la industria local. Piedras, madera, cerámica, cales, cementos, etc. es decir materiales extraídos del lugar o trabajados por los artesanos regionales.

Este criterio está guiado no sólo por la economía local, sino que de su difusión se pueden prever resultados muy interesantes como fomento de trabajo y empleo de mayor número de brazos en industrias que significan una cultura superior. La difusión de esta forma de encarar las construcciones tendría vastos horizontes, pues es el camino de llegar, nos animamos a decir, a una arquitectura con carácter nacional.⁴⁰

La preocupación por la identidad y el logro de una arquitectura auténticamente nacional, que recorrió todo el siglo XX, se manifiesta en Dieste en la consideración al contexto –el uruguayo y el latinoamericano– respecto del gusto, el clima, el paisaje, las capacidades de la mano de obra local y el uso de los materiales en su esencia. La propuesta constructiva y estructural de cerámica armada condensa todos estos elementos haciendo un uso racional y económico de los materiales de construcción. Como ha señalado el propio Dieste, la invención de la cerámica armada parte de una mano de obra poco especializada, un costo reducido, el material y su sistema constructivo, y el cálculo viene después.

Su expresión de deseo de salir del subdesarrollo, «pero de una manera humana y nuestra, sin copiar ni los procesos ni las técnicas más que cuando nos sea absolutamente indispensable»,⁴¹ muestra un modo de entender la técnica, vinculada a los recursos naturales y humanos del lugar. Encuentra en el ladrillo el material más adecuado a las condiciones industriales de su país. «Una arquitectura sana no puede producirse sin un uso racional y económico de los materiales de construcción. Hablo incluso de la arquitectura como arte y en su nivel más elevado. En este último análisis no hay diferencia esencial entre lo económico y lo moral. Es moral lo que lleva al logro final del hombre, y para este logro es indispensable una utilización

40. Julio Vilamajó. IHA. Carpeta 1.142/32 a 34.

41. AA.VV, *Eladio Dieste*, 17.



FIGURA 12. SUPERPOSICIÓN DE UNA FOTO AÉREA ACTUAL (GOOGLE EARTH) Y LA PLANTA DEL PROYECTO DEL CAMPUS DE DURAZNO DIBUJADA POR VILAMAJÓ.

racional y respetuosa de los recursos de la naturaleza. Este es el sentido de la palabra economía: uso cuidadoso y, por tanto, profundo de las posibilidades de lo natural».42 Para Dieste la economía cósmica no tiene que ver con lo referido al dinero y su manejo. Tiene que ver con estar de acuerdo con el orden profundo del mundo.

42. AA.VV, *Eladio Dieste*, 23.

43. Gustavo Scheps, «La sombra del pensamiento», *Julio Vilamajó. Fábrica de invenciones* (Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales, Museo Casa Vilamajó, 2015), 9–10.

El espacio, a dos tiempos

La hipótesis que maneja consistentemente Scheps acerca de Vilamajó sostiene:

Su mérito primordial seguramente radica en una sutil comprensión y un admirable manejo del *espacio*, en el entendimiento de su naturaleza y sus connotaciones históricas y culturales, en su definición como lugar de la existencia individual y social.⁴³

Desde este ángulo se puede comprender su proyecto de campus. Allí el espacio está determinado por una percepción sensible del paisaje, el natural y el construido, y sus significados, manifestándose a través de formas particulares. Posee, por lo tanto, una estructura topológica en el sentido de la antigua Grecia, donde cada parte del programa puede entenderse como un espacio dentro del espacio. Y se consigue mediante una magnífica relación entre escalas, formas, tradición local y materialidades. El espacio de Vilamajó es distinto del espacio moderno, es un espacio particular, individual, es *ese* lugar que ha quedado determinado en Durazno.

Dice Dieste:

Este nuevo camino técnico tiene obvias consecuencias formales y por consiguiente arquitectónicas: el espacio, cuya elaboración y construcción es el fin de la arquitectura, se limita y define con formas, colores, texturas, y el hecho de que la técnica lleve el predominio de la superficie tiende a producir espacios más ricos, más sinfónicos podríamos decir, que los un poco elementales de los primeros pasos de la arquitectura actual.⁴⁴

Cuando se ingresa en el gimnasio de Durazno, como en todas las obras de Dieste, se percibe el amplio espacio, unitario, donde las formas curvas de la delgada lámina del techo son resaltadas por la luz cenital. La luz y el ladrillo modelan las superficies y transforman la gran escala en una más humana. Es un tipo de espacio que puede emplearse casi en cualquier lugar. Sin embargo, no es un espacio neutro. Como señala Silvestri, el espacio en Dieste es distinto del espacio fluyente e indeterminado que caracteriza los esfuerzos modernos de entonces. Lejos de postular una operación abstracta, amatérica, se liga directamente a los valores de los límites construidos.⁴⁵

La felicidad intensa que siento en las viejas ciudades de Europa y en sitios insospechados y poco conocidos, como por ejemplo la

44. AA.VV., *Eladio Dieste. 1943-1996* (Sevilla, Montevideo: Junta de Andalucía. Consejería de Obras Públicas y Transportes. Agencia Española de Cooperación Internacional, 1996), 30-31.

45. Graciela Silvestri, «Una biografía uruguaya», *Escritos sobre arquitectura. Eladio Dieste* (Montevideo: Colección Ramos Generales, 2011).

parte vieja de Panamá, se debe a que el espacio, esa cosa tan barata, ha sido manejado con sabiduría y con humanidad.⁴⁶

Vilamajó y Dieste coinciden en un espacio, en dos tiempos diferentes. Sin que la intervención en Durazno sea relevante en la producción de ninguno de los dos actores, permite percibir complejas maneras de entender el proyecto que remiten, en un orden más general, a momentos del pensamiento comunes. Ni Vilamajó ni Dieste responden directamente a los paradigmas dominantes en la disciplina en sus respectivos momentos históricos. Hay en ellos una particular interpretación del espacio existencial, de los materiales y técnicas constructivas, de la economía y de la arquitectura en su dimensión sociocultural. Sería inconducente, y tal vez erróneo, establecer una relación directa entre ambos. Las coincidencias se pueden descubrir en el plano de un sólido trasfondo moral y cultural.

46. AA.VV, *Eladio Dieste. 1943-1996*, 218.

Fuente de las imágenes

1. *CDI-IHA. Foto 8073.*
2. *CDI-IHA. Plano 3475 y carpeta 596/16.*
3. *CDI-IHA. Plano 3474 y foto 8070.*
4. *CDI-IHA. Fotos 8067 y 8071.*
5. *CDI-IHA. Fotos 8063 y 8069.*
6. *CDI-IHA. Foto 8064.*
7. *CDI-IHA. Plano 2812*
8. *CDI-IHA. Carpeta 523/43.*
9. *CDI-IHA. Fotos 8065 y 8066*
10. *Primer Inventario Dieste 2015. Facultad de Arquitectura, Universidad de la República. Curso Controlado de Historia de la Arquitectura Nacional, en el marco de la postulación de la obra del ingeniero Eladio Dieste para integrar la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO.*
11. *Foto: Andrea Sellanes, 2006. SMA, FADU.*
12. *Gráfico elaborado para esta publicación por Juan Salmentón.*

«EL SOCIALISMO ES ACCIÓN»¹

Los socialistas uruguayos y el modelo vienés

MAGDALENA FERNÁNDEZ GARCÍA

Introducción

El 2 de diciembre de 1929, Emilio Frugoni (fundador, principal dirigente y primer diputado del Partido Socialista del Uruguay) presentó un proyecto de ley para la construcción de grupos de casas para obreros por parte del Estado. El proyecto, que contaba con 16 artículos y una exposición de motivos rica en detalles, trataba de evitar el debate técnico sobre el mejor tipo de casa barata e higiénica y se pronunciaba por el modelo del *hof* vienés.² La propuesta así planteada se posicionó en un debate común a otras latitudes: casas unifamiliares o grandes bloques, para garantizar el «derecho a la casa». Desde la academia hubo aportes aislados a esta discusión que no era ajena ni nueva en nuestro país.

Seis meses antes, otros dos socialistas (Líber Troitiño y Américo Cancela) habían presentado a la Asamblea Representativa Departamental un proyecto para la construcción de viviendas colectivas municipales. Si bien en este no se proponía un modelo determinado para la construcción de las viviendas, le sobrevalaba el mismo ejemplo: Viena era, a los ojos de los socialistas locales, el municipio socialista a tener como ejemplo, gracias a los enormes avances respecto a la calidad de vida de sus familias obreras. Ambos proyectos quedaron sin aprobación completa, pero las discusiones registradas en medios de prensa presentan un entramado de relaciones que aporta algunas claves a nuestra historia de la vivienda obrera.

1. El título hace mención a un titular del periódico *El Sol* bajo el cual se publican dos fotos de viviendas presuntamente construidas por los socialistas en Viena. *El Sol*, 10.05.1931.

2. Exposición de motivos del proyecto de ley. Diario de sesiones de la Cámara de Representantes, tomo 359 (diciembre 1929), 5.

La vivienda, el Estado, la academia

La vivienda obrera³ en Uruguay, en tanto motivo de preocupación política, comenzó a tomar dimensión histórica en el último cuarto del siglo XIX, con lo que se conoce hasta ahora como la primera intervención desde la esfera estatal: la Ley de Conventillos de 1878, que tenía por objetivo mejorar las condiciones higiénicas y constructivas de las habitaciones para obreros.⁴ Es el primero de muchos capítulos, como debates o leyes, que continuaron la historia sobre el tema de la vivienda en tanto uno de los roles del Estado dentro del campo de las necesidades sociales. La resolución del problema de una vivienda higiénica para «los habitantes considerados populares»⁵ estaba enmarcada en el impulso civilizador de principios de siglo.

Si bien al comienzo las preocupaciones de carácter higienista tendieron únicamente a mejorar las condiciones de las habitaciones pobres existentes en la ciudad, en los primeros años del siglo XX la necesidad de producir nuevas viviendas se puso de manifiesto en diversas propuestas y declaraciones por parte de técnicos y políticos. La regulación de los conventillos de 1878 se convirtió en necesidad de supresión total hacia 1911, lo que aventuró diferentes posiciones en cuanto a la mejor solución para la construcción de nuevas viviendas. Las distintas propuestas abrieron tempranamente la contraposición de ideas entre propiciar la construcción de viviendas unifamiliares asociadas a un centro de ciudad o grandes grupos de casas en barrios para obreros alejados del centro. Comentaremos algunas de estas propuestas a modo de referencia, las que ya han sido relevadas en una publicación del Instituto de Historia de la Arquitectura en 1986,⁶ así como en un artículo de la revista *Arquitectura* firmado por Eugenio Baroffio, luego de que Octavio Morató las reuniera en *Problemas Sociales*, de 1911.

El II Congreso del Círculo Católico de Obreros, celebrado en octubre de 1902, sancionó una propuesta del arquitecto Llambías de Olivar para promover el estudio y planteamiento de viviendas económicas para obreros. El planteo consideraba la inconveniencia de casas en grandes agrupaciones o barrios y se postulaba a favor de construcciones para una sola familia ubicadas en centros de población.⁷ En el mismo congreso se resolvió que los

3. Se utilizaron los términos «vivienda obrera», «casas para obreros» y «vivienda popular», de forma consecuente con los usados en los documentos consultados. Tales términos son asimilables a lo que hoy conocemos como «viviendas de interés social».

4. Altair Jesica Magri, *De José Batlle y Ordóñez a José Mujica. Ideas, debates y políticas de vivienda en Uruguay 1900-2012* (Montevideo: Biblioteca Plural CSIC-UdelaR, 2015), 23.

5. Magri, *De José Batlle y Ordóñez a José Mujica*, 39.

6. Nydia Conti. *La vivienda de interés social en Uruguay* (Montevideo: Facultad de Arquitectura-UdelaR, 1986).

7. Octavio Morató. *Problemas sociales* (Montevideo: Talleres Gráficos EL Arte, 1911), 198.



FIGURA 1. INTERIOR DE UN CONVENTILLO DE LA CALLE ALZÁIBAR. CIUDAD VIEJA. FECHA Y AUTOR: S/D.

Círculos Católicos dieran su apoyo a la conformación de instituciones de crédito popular. Sobre esta base comenzó a funcionar, en 1905, la Cooperativa de Ahorro y Crédito La Caja Obrera. Entre sus cometidos estaba el de facilitar el acceso a cajas de ahorro a los sectores populares para acceder a una vivienda propia.⁸

En 1911 el diputado batllista Pedro Cosío presentó a la Cámara de Representantes una propuesta de empréstito de edificación para obreros. Proponía que el Estado construyera y administrara grupos de viviendas que serían adjudicadas a obreros mediante sorteo, junto con un título de propiedad provisorio. Los núcleos de viviendas serían acompañados de salones para comercio y, en el caso de que superaran las 200 casas, escuela, asilos, biblioteca.⁹ En el mismo año fue publicado *Problemas sociales*, del economista y sociólogo Octavio Morató, que recoge las propuestas antes comentadas. Morató concluyó que la supresión total de los conventillos solo sería posible cuando la acción municipal lograra

8. Susana Monreal, «La Caja Obrera. Banco Uruguayo», *Diccionario de historia cultural de la iglesia en América Latina* (consultado: 18/11/2016). Ed. Fidel González Fernández, Coordinador General del Proyecto: disponible en: http://www.encyclopedicohistcultiglesiaal.org/diccionario/index.php/LA_CAJA_OBRERA;_Banco_Uruguayo.

9. Morató, *Problemas sociales*, 202.

salir de la reducida función de policía y de higiene e interviniera económica y administrativamente en la construcción y administración de barrios obreros, como lo hicieran «la mayor parte de las ciudades inglesas»¹⁰ al intervenir directamente «en la extirpación del mal».¹¹

Las grandes ciudades, especialmente Londres, Birmingham, Liverpool, Glasgow, Edimburg, etc., ellas mismas han construido y explotan administrativamente casas para obreros, «garden-cities» y alojamientos para pobres.¹²

El último proyecto recogido en este libro es uno presentado por el edil Otto Feller a la Junta Administrativa de Montevideo. Se llamaría a concurso a arquitectos nacionales y extranjeros para elaborar dos prototipos de viviendas, en terrenos céntricos y en otros «algo más alejados».¹³ El proyecto se resumía en cuatro puntos: las necesidades básicas de la vivienda (dos dormitorios, cocina, cuarto de baño e inodoro y un pequeño patio), el interés mínimo que debían producir por sobre el capital empleado, el monto máximo de alquiler (que dependía de su ubicación en la ciudad) y los montos correspondientes a los tres primeros premios. Del planteo se desprende que los prototipos estarían disponibles para los empresarios que se dispusieran a construir viviendas, «a fin de estimular a los señores capitalistas respecto a la construcción de viviendas para obreros, cómodas e higiénicas como lo reclama el constante adelanto de los tiempos que corren».¹⁴

El arquitecto Eugenio Baroffio publicó en *Arquitectura* de 1919 (la revista de la Sociedad de Arquitectos que comenzó a publicarse en 1914) un artículo sobre «las casas populares».¹⁵ Baroffio hace allí un llamado a evocar un «espíritu práctico indispensable»¹⁶ para la ejecución de tantas propuestas que, por muy interesantes que fueran, habían quedado en el campo puramente teórico. La situación de precariedad de las viviendas denunciada en los primeros años del siglo se había agudizado. Ante esto, la aprobación de proyectos como el del diputado Cosio era de gran utilidad para afrontar con urgencia la tan anhelada supresión de los conventillos, que continuaban siendo los protagonistas de una imagen inadmisibles del país: esas «manchas indignas y sombrías»¹⁷ de nuestro cuadro social.

10. Morató, *Problemas sociales*, 168.

11. Morató, *Problemas sociales*, 168.

12. Morató, *Problemas sociales*, 168.

13. Morató, *Problemas sociales*, 204.

14. Morató, *Problemas sociales*, 203.

15. Eugenio Baroffio, «Las casas populares», *Arquitectura*, n° 30 (enero/febrero 1919): 9-10.

16. Baroffio, «Las casas populares», 9.

17. Baroffio, «Las casas populares», 10.

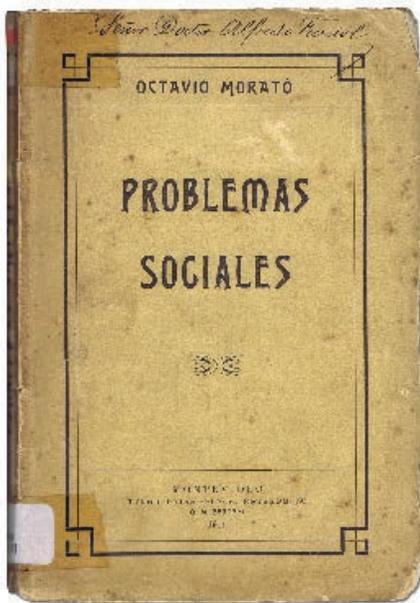


FIGURA 2. PORTADA DE *PROBLEMAS SOCIALES*, DE OCTAVIO MORATÓ.

Baroffio exhortaba al estudio y la aprobación de la propuesta de Cosío argumentando que, en función del mecanismo económico propuesto, se evitaba la necesidad de legislar sobre la regulación de los precios de los alquileres. La emisión de títulos de deuda propuesta por el diputado batllista permitía la construcción y regulación de las viviendas que, a 30 años y con 10% de interés, deberían pagar las familias obreras para ser finalmente dueñas de su casa. Estaba presente, al igual que unos años antes en Buenos Aires,¹⁸ la idea de que la «casa propia» era la manera de escapar de la especulación de los alquileres. De la mano de esta idea venía la enseñanza de la disciplina del ahorro en los sectores populares, que en esta margen del río había comenzado, como dijimos, en 1905 con La Caja Obrera.

Por otra parte, el artículo de Baroffio contenía una segunda exhortación dedicada especialmente a los arquitectos: era hora de aportar sus conocimientos profesionales para la concreción de un tema aún pendiente: resolver «la casa». Desde el estudio de soluciones propias o extranjeras, con su adaptación a nuestro

18. Anahí Ballent y Jorge Liernur, *La casa y la multitud* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014), 244.

medio, «señalando defectos, apuntando ideas, concretando formas», la casa y su función social para el bienestar colectivo era digna de atraer, por fin, la atención de los arquitectos.¹⁹

El tema reapareció en la revista pocos meses después, en ocasión de los preparativos del Primer Congreso Panamericano de Arquitectos. La reunión fue celebrada en marzo de 1920 en Montevideo y contaba con el tema «casas baratas, rurales y urbanas de América»²⁰ entre los asuntos oficiales a tratar. Entre las conclusiones del congreso relativas al tema se propuso fomentar el apoyo «moral, legal y pecuniario» de los gobiernos nacionales y municipales para la construcción de casas baratas e higiénicas.²¹ Además se declaró una postura a favor tanto de edificaciones de casas unifamiliares como colectivas, lo que se determinaría según su emplazamiento: las primeras para los alrededores de barrios fabriles e industriales, y las segundas en los centros densamente poblados.²² Las resoluciones eran, en general, recomendaciones a los gobiernos nacionales y municipales, invitaciones a seguir los caminos propuestos por quienes estaban debidamente formados para aportar las soluciones necesarias a los problemas edilicios, urbanos, estéticos. En el caso de la vivienda obrera, el tema se instaló a partir de ese primer congreso y, si bien intermitentemente, continuó formando parte de la agenda de las reuniones internacionales de arquitectos.

En febrero de 1927 se difundieron en *Arquitectura* los reglamentos de la Oficina Técnica de Casas Baratas de la SAU, aprobados en asamblea en diciembre del año anterior. La «oficina para proyectar y dirigir casas modestas de bajo costo»²³ no tenía entre sus cometidos el de involucrarse en discusiones políticas ni técnicas sobre las mejores soluciones para el problema de la vivienda popular. Las personas de bajos recursos —que dispusieran de no más de 2.500 pesos para invertir en la construcción de su vivienda— podían solicitar a la oficina el proyecto y la dirección de la obra, trámites incluidos, por lo que se les cobraría 50% de los honorarios establecidos en los aranceles, o los dos tercios en caso de estar por fuera de cierta área metropolitana especialmente establecida en el reglamento. Un único proyecto de esta oficina fue publicado en *Arquitectura* en febrero de 1930, ocho meses antes de que se decidiera el cese de esta.²⁴

19. Baroffio, «Las casas populares», 10.

20. «1^{er} Congreso Panamericano de Arquitectos», *Arquitectura* n° 33 (julio-agosto 1919): 54.

21. «1^{er} Congreso Panamericano de Arquitectos», *Arquitectura* n° 37 (octubre 1920): 83.

22. «1^{er} Congreso Panamericano de Arquitectos», *Arquitectura* n° 37 (octubre 1920): 83.

23. «La oficina técnica de casas baratas», *Arquitectura* n° 111 (febrero 1927): 30.

24. Actas de Sesiones de la Comisión Directiva de la SAU, *Arquitectura* n° 155 (octubre 1930): 364.

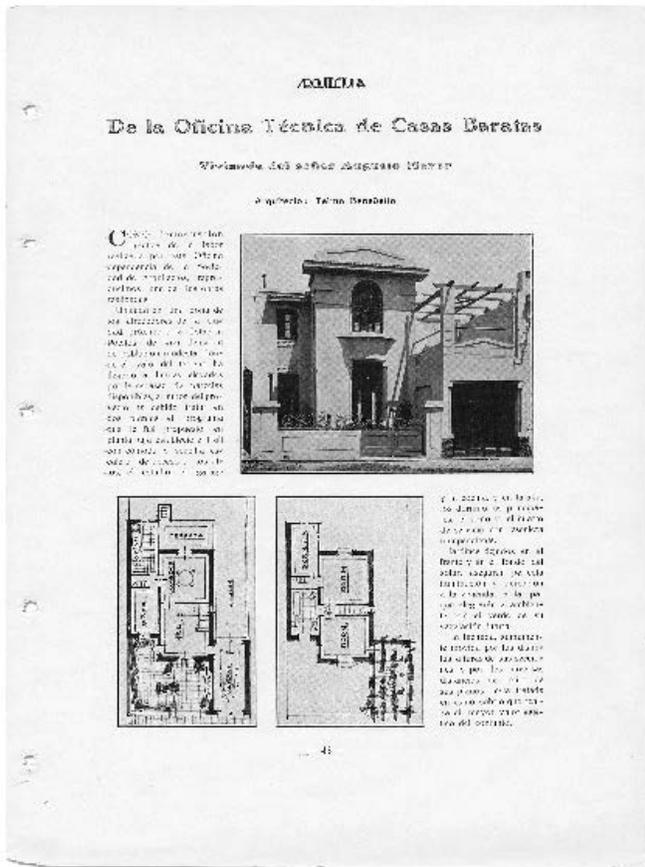
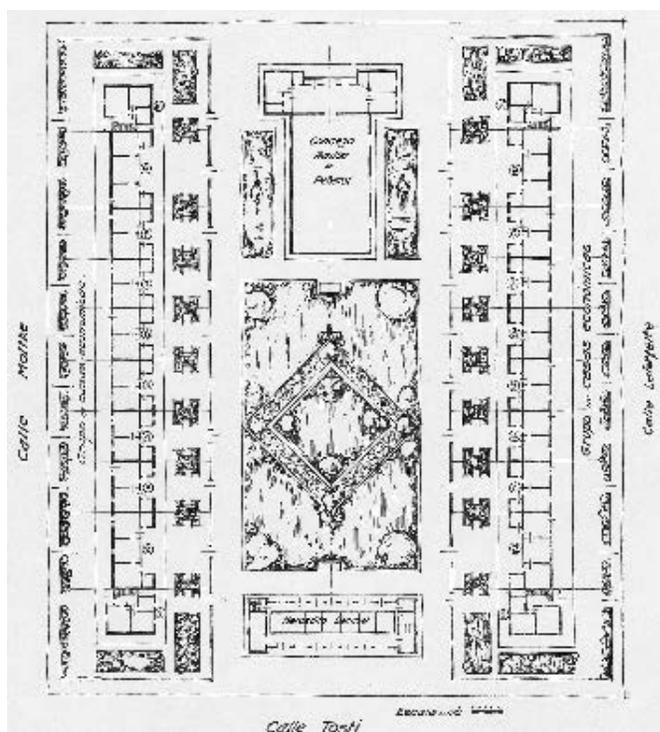
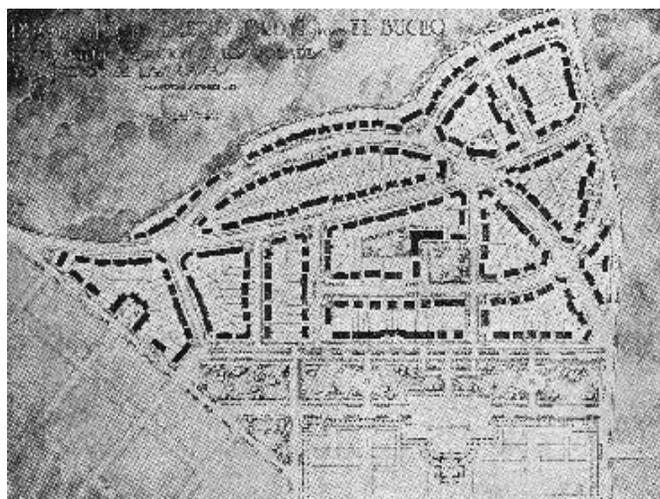


FIGURA 3. «DE LA OFICINA TÉCNICA DE CASAS BARATAS». MONTEVIDEO, 1930.

En 1921 fue aprobada la Ley del Derecho a la Vivienda, más conocida como Ley Serrato, que habilitaba a los funcionarios públicos y obreros de empresas particulares a obtener préstamos para la adquisición o edificación de viviendas con el Banco Hipotecario del Uruguay (BHU). Hacía nueve años de la estatización del BHU y era la primera vez que el Estado se presentaba como responsable en la tarea de facilitar el acceso a la vivienda.²⁵

Por su parte, el arquitecto Baroffio, desde su rol de director de la División de Arquitectura del Concejo Departamental de Montevideo, fue responsable de los ya conocidos conjuntos de viviendas

25. Magri, *De José Batlle y Ordóñez a José Mujica*.



FIGURAS 4 y 5. PLANTAS DEL BARRIO JARDÍN DEL BUCEO (PROYECTO) Y DEL CONJUNTO LAFAYETTE, EN PEÑAROL.

de Buceo y Peñarol, que materializaron dos modelos diferentes. El primero, constituido con casas unifamiliares aisladas y apareadas, rodeadas de jardines y fondos destinados a cultivos. El segundo, si bien también con fondos destinados al cultivo, estaba compuesto por bloques que conformaban planos continuos de fachada y encerraban un espacio central abierto destinado a la vida comunitaria.²⁶ Estos conjuntos fueron los dos primeros proyectos de viviendas obreras construidos por iniciativa municipal, proyectados entre 1921 y 1924.

Si bien las ideas y propuestas que intentaron dar solución al tema fueron expresivas de diferentes posiciones respecto a cómo había que afrontarlo, incluso aquellas que lograron materializarse, todas constituyeron soluciones fragmentarias para un problema que debía ser abordado colectivamente si se pensaba en mejorar la calidad de vida de los habitantes, a la vez de mejorar la higiene y estética de la ciudad. Más allá de la persistencia de las variadas posiciones higienistas y moralistas que abogaban por la eliminación total de los conventillos, no hubo consenso político que lograra quitar totalmente de la esfera privada las soluciones que solían acabar en más especulación. La responsabilidad del Estado frente al problema de la vivienda se estableció por primera vez en la Constitución de 1934, durante la dictadura de Gabriel Terra, y tres años antes de la creación del Instituto Nacional de Viviendas Económicas (INVE), organismo destinado a la construcción y arrendamiento de viviendas de bajo costo. Según lo expresado en la Constitución, se pretende favorecer «la construcción de *viviendas y barrios*»²⁷ para alojar higiénica y económicamente a los obreros.

«El problema de la vivienda para la clase obrera y la acción del Partido Socialista»²⁸

Así abría la edición del 9 de diciembre de 1929 del periódico socialista *El Sol*. Bajo ese titular se publicó la exposición de motivos del proyecto de ley presentado por Emilio Frugoni en la Cámara de Representantes el lunes anterior. El 2 de diciembre, el mismo día que el diputado defendió su proyecto en el parlamento, *El Sol* publicó los 16 artículos que lo componían. Propuesta y

26. Mariana Alberti, Santiago Medero, Juan Mateo Montans, «Los aspectos político-urbanísticos en el estudio de tres casos. La (di)solución de las ciudades», *Vivienda Popular* n° 27 (segunda época, noviembre 2015); Ana Patricia Montoya, «Vivienda sana como factor de progreso. Ideas del Arq. Eugenio Baroffio», en *Eugenio P. Baroffio. Gestión urbana y arquitectónica 1906-1956*, ed. Ramón Gutiérrez (Montevideo: CEDODAL-Facultad de Arquitectura, 2010).

27. Artículo 44 de la Constitución de la República plebiscitada en 1934. Ver <https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes/constitucion> (visitado el 16/12/2016) [énfasis añadido].

28. El título refiere al titular «El problema de la vivienda para la clase obrera y la acción del Partido Socialista. El proyecto del diputado Frugoni. Exposición de motivos». *El Sol* (Montevideo: 9/12/1929).

difusión iban de la mano. El proyecto era, según los registros de prensa, uno de los estandartes del partido en la acción parlamentaria, y es sugerente la claridad con la que se opta por un modelo, se limita la discusión y se alienta a los seguidores del diario a exigir su aprobación.

La exposición de motivos no escatima en densidad ideológica y poética (consecuente con quien la promulga) y promueve el modelo vienés basándose en algunas de sus ideas fundamentales: la colectivización del hábitat, la inserción de los bloques de vivienda en la trama urbana y el proyecto económico-administrativo que hace posible su construcción y gestión.

La pieza más miserable en un conventillo central vale de doce a trece pesos. ¿Cómo no sentir la urgencia de ofrecer a esos miles de familias obreras que viven en esos caserones inhospitalarios, casas donde puedan, gastando menos, gustar las ventajas de la existencia en un verdadero hogar, confortable y salubre, dentro del cuerpo de construcciones que les permita participar de los beneficios de la solidaridad social en la comunidad de los amplios espacios para recreo o de los servicios generales, así como del necesario aislamiento para defender la cálida intimidad del nido [?].

Esto es, precisamente, lo que ha hecho en forma admirable la Municipalidad de Viena, que a este respecto se ha constituido en maestra de ciudades. Sus grandes grupos de viviendas ofrecen a las familias proletarias un refugio en el que nada falta para el desenvolvimiento y atractivo de la vida doméstica donde hallan los elementos esenciales para la misma. [...] La solución dada por el Municipio Vienés a la cuestión de la vivienda del obrero me parece fuera de toda duda la más acertada, porque no aparta demasiado el hogar proletario del centro de las actividades industriales, no lo desplaza de la ciudad con sus atractivos y medios de cultura y porque aprovecha bien el terreno urbano o suburbano multiplicando en él las habitaciones en varios pisos, sin dejar de rodearlas del encanto, y la saludable prolongación de los jardines.

Este proyecto trata de evitar el debate técnico, que puede llegar a ser largo y engorroso, sobre el mejor tipo de casa barata e higiénica y se pronuncia por el ejemplo Vienés [sic], entendiendo que resuelve el problema con solución definitiva, sobre todo si se tiene en cuenta además de las razones de salud, las de economía

social y privada, que por las grandes ventajas que reporta la posibilidad de organizar fácilmente servicios de limpieza, comida, etc. en forma cooperativa.²⁹

El modelo quedaba explícito además en el articulado de la ley: el tipo de construcción sería el de los grupos de casas colectivas de Viena,³⁰ con su espacio libre central para el recreo, con lavaderos comunes, con el agua y la energía eléctrica incluidas en el valor del arrendamiento, y con un plan económico que permitiría al Estado una inversión baja con un impacto alto en materia de beneficio social.

Los terrenos se conseguirían mediante expropiaciones en sitios no muy apartados del centro de la ciudad y con fáciles comunicaciones. Se habilitaba la posibilidad de expropiar hasta 25% más sobre la cantidad de área necesaria, para revenderlos. Los terrenos expropiados y las casas construidas serían entregados al BHU, que administraría las últimas según bases establecidas en la misma ley. Las casas serían arrendadas exclusivamente a familias de obreros o empleados que no ganaran más de 140 pesos por mes. Por último, se autorizaba al Poder Ejecutivo a pactar con los gobiernos departamentales la permuta o cesión de terrenos municipales con el fin de utilizarlos para la construcción de casas colectivas: de esta forma los municipios podían aportar a la solución sin entrar en gastos.

El Estado uruguayo haría una inversión inicial de cinco millones de pesos, de los cuales destinaría tres millones y medio para Montevideo y un millón y medio para otras ciudades del país. La inversión era un punto de partida «a manera de un gasto anual poco gravoso para el erario público»,³¹ lo que permitiría la construcción de «mil quinientas casas o más». ³² El número exacto de viviendas a construir no era la parte fundamental de la argumentación: se asumía que estas no bastarían para solucionar el problema pero que la cantidad contribuiría a abaratar el precio de la vivienda para obreros, y se aseguraba que era el comienzo de un plan de realizaciones de mayor alcance.

Según el planteo económico, el Estado obtendría una entrada anual de 5% de la inversión –proveniente de los arrendamientos de las casas– y debería pagar al banco una suma aproximada a 8% anual, durante 30 años. La diferencia era de 149.600 pesos,

29. Exposición de motivos, 5-6.

30. Artículo 7° del proyecto de ley. Diario de sesiones de la Cámara de Representantes, tomo 359 (diciembre 1929), 7.

31. Exposición de motivos, 6.

32. Exposición de motivos, 6.

de la que se debía deducir la ganancia de la reventa de terrenos. Por lo tanto, el total de inversión se estimaba en 130.000 pesos, lo que no parecía mucho teniendo en cuenta que pasados 30 años la deuda con el banco quedaría cubierta, mientras que el Estado seguiría percibiendo el valor de los arrendamientos. Y más importante aún, si se tenía en cuenta que todo el plan permitiría la eliminación total, por fin, de las casas insalubres de la ciudad.

La argumentación de la ley con base en el plan económico era pieza fundamental del proyecto, y su defensa a sabiendas de las inversiones que se estaban realizando en materia de obras públicas en ese momento. La rambla sur de Montevideo, en construcción desde 1923, fue expresamente citada en la exposición de motivos y en las defensas del proyecto publicadas en *El Sol*. En este caso el problema de la vivienda era aún más urgente «por los desalojos ocasionados por la propia acción del Municipio al construir la rambla sur». ³³ Para resarcirse, el municipio podría contribuir, sin gastos de su parte, con la cesión de terrenos ganados al río, lo que permitiría además destinar el monto total disponible del Estado exclusivamente a la construcción de las viviendas.

A las críticas contrarias se les respondía contraponiendo las grandes obras públicas del momento, realizadas en el contexto de las celebraciones del centenario de la Jura de nuestra primera Constitución nacional. Los preparativos para las ceremonias estaban en marcha, y los socialistas anunciaron la intención de sumar su proyecto de habitaciones populares a los gastos de obra pública que se venían destinando para tales fines. Incluso en los artículos del proyecto de ley se manifestaba expresamente que el plan de expropiaciones y obras a realizarse debía estar pronto en nueve meses luego de promulgada.

Todo el progreso social y civil de que nos envanecemos se detiene ante el umbral de esos tugurios que arrojan de su seno al proletario, en vez de atraerlo con el tranquilo encanto de una sencilla hospitalidad hecha de aseo y holgura [...] Ningún esfuerzo será, pues, excesivo cuando se trate de darle a la familia obrera la base firme de una casa que sea al mismo tiempo cuerpo, y espíritu del genio doméstico, centro y fundamento de la cédula social, material y moralmente hogar molde perfecto de la existencia de

33. «En la representativa», *El Sol* (Montevideo: 18/05/1930).



FIGURA 6. CASAS DE LATA Y CARTÓN EN LA PERIFERIA DE ARTIGAS. RECORTE DE ARTÍCULO.

la prole para que la vieja máxima de «la casa hace al hombre» se cumpla en el sentido más favorable a los destinos de la nación y de la humanidad.

He de decir, para terminar, esta iniciativa es de las más indicadas para integrar el programa de la celebración del Centenario de nuestra Independencia. La ceremonia de poner la piedra fundamental del primer grupo de habitaciones populares tendrá la significación altamente simpática a los poderes públicos orientados hacia la satisfacción de una de las más útiles necesidades del pueblo productor, la del alojamiento digno. [...] No solamente hacen falta caminos, puentes y puertos en la República: hacen falta también, y sin duda antes que todo, habitaciones higiénicas y decorosas para los que con el sudor de su frente comen su pan y amasan día a día la grandeza y el progreso de la nación.³⁴

En abril de 1930, al pie de imágenes de casas de lata y cartón en la periferia de la ciudad de Artigas, *El Sol* publicó: «los patrioterros de oficio tienen ahí una elocuente página que agregar

34. Exposición de motivos, 7.

al álbum que colecciona «los progresos de Uruguay» al celebrar el centenario de su independencia política».³⁵ En diciembre del mismo año, y uno después de presentado, el proyecto de los socialistas consiguió, no sin modificaciones, media aprobación de las cámaras parlamentarias. Días después, respondiendo a argumentaciones en contra, de carácter netamente económico, los socialistas se despacharon contra el Estadio Centenario: es que la misma legislatura había aprobado sin vacilar «medio millón de pesos, de rentas generales»,³⁶ para la erección del estadio, construido especialmente para la celebración del primer Campeonato Mundial de Fútbol, e inaugurado el mismísimo 18 de julio.³⁷

Insistencia socialista

El 10 de junio de 1929 los socialistas Liber Troitiño y Américo Cancela propusieron a la Asamblea Representativa Departamental un proyecto de decreto para la construcción de viviendas colectivas municipales. Se enmarcaba en una plataforma socialista para el Municipio que incluía entre otros: «abolición de los impuestos que pesan sobre el inquilino, cobrándose el alumbrado, barrido, etc., a los propietarios en proporción al valor de la propiedad», «construcción de viviendas higiénicas para el pueblo», «expropiación de barrios y casas insalubres con fines de urbanización», «creación de una ley por la cual se obligue a la desaparición de los conventillos dentro de un término prudencial».³⁸

La propuesta presentada por Frugoni seis meses después al parlamento nacional no reemplazaba el proyecto municipal sino que lo reforzaba. El proyecto de Troitiño y Cancela también fue publicado y divulgado en el periódico socialista: los 12 artículos que lo componían se publicaron el 17 de junio, y la exposición de motivos, dos semanas después. El planteo de utilización del recurso de la expropiación y el de construir viviendas colectivas para alquiler son comunes a los dos proyectos. En este caso la comuna se endeudaría con seis millones de pesos para la compra de terrenos y construcción de las viviendas.

Si en la propuesta al parlamento nacional la suma de 130.000 pesos (lo que no llegaba a cubrir el pago de los alquileres más la reventa de terrenos) se asumía como costo del Estado,

35. «La vivienda obrera en nuestro país», *El Sol* (Montevideo: 04/1930).

36. «Buscándole pelos a la leche», *El Sol* (Montevideo: 28/12/1930).

37. Sebastián Alonso, Martín Craciun, Lucio de Souza, Emilio Nisivoccia, *5 narrativas, 5 edificios* (Montevideo: 2010)

38. *El Sol* (Montevideo: 11/1928).

en esta el déficit generado se cubriría con nuevos impuestos. La carga impositiva recaía sobre la contribución inmobiliaria, siendo los más afectados aquellos terrenos baldíos con frente a calles pavimentadas y obras de saneamiento, los situados sobre avenidas y bulevares importantes de la ciudad, y los que, teniendo capacidades aptas para la agricultura, estuvieran sin cultivar.

Los terrenos para las viviendas debían estar situados en zonas fabriles o de densa población proletaria, con frente a calles pavimentadas, con obras de saneamiento, servicios de agua y luz, no distar más de 300 metros de vías de tranvías o de ómnibus y tener una superficie mayor a 5.000 metros cuadrados. Un mínimo de 40% sería destinado a un gran patio central para plaza de deportes y calles internas que permitieran rodear de aire y luz las distintas partes del edificio. Las casas colectivas estarían compuestas por departamentos de no menos de 50 metros cuadrados, con dos piezas, cuarto de baño, cocina y hall. Se favorecía también la organización de los inquilinos en forma cooperativa: las plantas bajas serían ocupadas con locales comerciales y puestos municipales, siempre que los inquilinos no organizaran cooperativas. El alquiler de los departamentos, de diez pesos mensuales con luz y agua incluidos, sería exclusivo para «trabajadores de buenas costumbres»³⁹ cuyo salario fuera mayor a tres pesos diarios o setenta pesos mensuales, siempre que fueran padres de familia, con preferencia a los de familia más numerosa y salarios más bajos.

La diferencia mayor entre ambos proyectos socialistas era la manera en la que se elegiría el tipo de construcción. En la propuesta municipal no se imponía la aplicación de un modelo sino que se habilitaba la herramienta del llamado a concurso para la presentación de proyectos. A pesar de esto, un mes después de presentada la propuesta, se brindó una conferencia para explicar los fundamentos y alcances del proyecto. Para este fin se usaron fotografías sobre la situación del problema de la vivienda en Montevideo, junto a los modelos que habían servido de guía, que eran, justamente, las casas colectivas hechas en Viena por el municipio socialista.⁴⁰

39. Artículo 5° del proyecto, en «Contra los conventillos. Proyecto de construcción de casas colectivas», *El Sol* (17/06/1929).

40. «Casas para obreros. La conferencia del 12», *El Sol* (15/07/1929).

La marcha del socialismo en el mundo

Viena en *El Sol*

Son numerosos los artículos que hablan de las acciones de la «Viena Roja», encontrados en *El Sol*. En la sección *La marcha del socialismo en el mundo* –dedicada a informar sobre los vaivenes de los distintos partidos socialistas–, Viena es señalada como la primera ciudad socialista del mundo, y su accionar, en función de mejoras económicas para los obreros, como un ejemplo a seguir. En noviembre de 1929, por ejemplo, se detalla la situación habitacional vienesa previa a la llegada de los socialistas al gobierno municipal, y las acciones de estos para cambiarla. Se dice que la municipalidad socialista reconoció en este problema el eje de su política social, y que la recuperación urbana emprendida a partir de 1919 dependió directamente de la solución de esa crisis de habitación. Hacia las búsquedas de esas soluciones estaban orientados los mayores esfuerzos de la actividad oficial en Viena, donde la cantidad de habitaciones que pudieran habilitarse era el dato prioritario: «en diciembre de 1928, la comuna de Viena puso cuarenta y seis mil viviendas a disposición de los vieneses, este es, *grosso modo*, el resultado de la construcción de nuevos edificios».⁴¹

Los grandes bloques de vivienda, con su corazón hecho de un jardín para el recreo, tenían además los beneficios de aportar protección y seguridad a las familias obreras: se adaptaban extraordinariamente a las necesidades de la infancia, según sigue el artículo citado. Gracias a estos patios, «grandes peligros han sido sorteados: la infancia no corre más el peligro de las malas compañías propias de las grandes ciudades ya que no necesita más que la calle sea el teatro de sus juegos».⁴²

La importancia capital del cambio hacia una vida más sana en cuerpo y espíritu acompaña los fundamentos socialistas, tanto vieneses como locales, e intenta hacerse eco en la materialización de la vivienda y la ciudad. El desarrollo de habitaciones en forma de comunidades completa la idea de ese cambio de vida: juntas caminan hacia la formación de hombres nuevos, comunitarios, y con una nueva individualidad, la del hombre libre.

41. «El problema de la habitación en Viena. La obra de la municipalidad socialista», *El Sol* (04/11/1929).

42. «El problema de la habitación en Viena», *El Sol* (04/11/1929).

Y así se forman nuevos hombres. Los niños son educados bajo el signo de la comunidad, y, en cierta medida, los adultos también.

Cada uno de esos edificios constituye, no solamente una ciudad, sino una verdadera comunidad. Las distintas partes son dirigidas por hombres de confianza. Las diferencias que podrían producirse entre locatarios de una misma casa se evitan por el hecho de no existir más de tres o cuatro viviendas en cada meseta de la escalera. Cada vivienda tiene su propio wc y sus propias cañerías de agua.

Pero no es esto solamente lo que desarrolla en los locatarios de tales edificios el sentido de colectividad. Las comunidades obreras son su esencia. [...] La generación salida de estas viviendas comportará hombres sanos y nuevos, educados en el espíritu de comunidad.⁴³

El 31 de diciembre de 1928 en el mismo periódico, bajo un titular que asegura que «en ningún lugar del mundo se hace tanto por el bienestar del proletariado»,⁴⁴ se publicó la transcripción de un artículo de *La Nación* de Buenos Aires. Pese a que Sigmund Munz, corresponsal austriaco del diario argentino en Viena, se declara adversario de «la isla roja en el continente Europeo»,⁴⁵ le es imposible obviar los enormes avances del municipio vienés en función del bienestar de la clase proletaria. El artículo se centra en describir y halagar las acciones de los vieneses para con la infancia, que empiezan, según dice, antes de que el niño nazca y continúan con la construcción de las viviendas colectivas, donde está todo lo necesario para su desarrollo higiénico, permanentemente asistido por el municipio y perfectamente vigilado por su madre. Un ideal moralista hace consenso en las acciones de los vieneses: «cuanto más se haga para su comodidad, tanto más asegurado estará el orden público». ⁴⁶ La sincronía entre acciones socialistas e ideas higienistas y disciplinadoras⁴⁷ la encontraremos repetida más adelante, cuando los batllistas plagian (al decir de los socialistas) la propuesta presentada por Frugoni al parlamento nacional.

La visita de Eugen Steinhof

En julio de 1929 arribó a Uruguay el austriaco Eugen Steinhof. La visita se concretó ese año pero se tramitó desde diciembre de 1927.⁴⁸ En marzo de 1928, el recién asumido decano de la

43. «El problema de la habitación en Viena», *El Sol* (04/11/1929).

44. «Los municipios socialistas. El gran ejemplo de Viena. En ningún lugar del mundo se hace tanto por el bienestar del proletariado», *El Sol* (31/12/1928).

45. «Los municipios socialistas», *El Sol* (31/12/1928).

46. «Los municipios socialistas», *El Sol* (31/12/1928).

47. La idea del disciplinamiento responde a la planteada por José Pedro Barrán en *La historia de la sensibilidad en Uruguay*.

48. Ver más sobre la visita de Steinhof en L. Alemán. «De la intuición. Eugen Steinhof en Montevideo», *Vitruvia* n° 2 (año 2, diciembre 2015): 83-99.

Facultad de Arquitectura Leopoldo Carlos Agorio, quien sería doce años más tarde miembro electo del Comité Ejecutivo Nacional del Partido Socialista, escribió al ministro de Instrucción Pública solicitando colaboración para costear el viaje del maestro austriaco. La falta de presupuesto demoró la llegada del vienés, pero no la impidió: la visita se concretaría al año siguiente. También fue Agorio, durante su decanato, quien en octubre de 1929 respondió a la solicitud de Le Corbusier declinando su propuesta de venir a Montevideo, desde una visita a Buenos Aires, para dar una serie de conferencias sobre arquitectura. Si bien Le Corbusier llegó a Montevideo y dictó sus conferencias, su visita no contó, como en el caso de Steinhof, con la persistencia de las autoridades de la Facultad de Arquitectura para su concreción.⁴⁹

Steinhof dictó una serie de conferencias en las que abordó temas de forma y espacio, enseñanza de las artes, escenografía moderna y la vivienda obrera construida en la Viena socialista. En la conferencia titulada *La arquitectura moderna en Viena y sus aspectos sociales y estéticos*, se mostró crítico con los lenguajes aún tradicionales que se utilizaban para las construcciones, aunque traía la bandera de los bloques de viviendas con servicios colectivos como estandartes de la sociabilización del hábitat y el mejoramiento de la calidad de vida de la clase proletaria.

Lo que encabezó la disertación, previo a adentrarse en temas arquitectónicos, fue la explicación detallada de cómo el municipio socialista lograba obtener las tierras y el dinero para las construcciones, y cobrar un alquiler muy bajo a los obreros. La estrategia socialista venía marcada por la situación política y social de la nueva Austria. Luego de conocer el aspecto socioeconómico de la solución, dijo, podrían ver los inmuebles realizados y examinar juntos si esa arquitectura respondía a los principios estéticos del pensamiento moderno para «una de las más interesantes cuestiones de nuestra época: la habitación de una colectividad».⁵⁰

Cuando en 1919 el partido socialdemócrata austriaco (SPÖ) ganó y asumió el gobierno municipal de Viena, la política de vivienda fue una de sus principales insignias. El alto porcentaje de hacinamiento en viviendas mínimas con pésimas condiciones de higiene era su herencia desde antes de la guerra, gracias a la alta especulación del suelo, sumado al fin de la Primera Guerra Mundial y el desmembramiento del imperio austro-húngaro en 1918.

49. Jorge Nudelman,
Tres visitantes en París.
Los colaboradores uruguayos
de Le Corbusier (Montevideo:
CSIC-UdelaR, 2016).

50. Conferencia de Eugen
Steinhof. IHA, Carp. 316, 1.



FIGURA 7. VISTA A VUELO DE PÁJARO DE LA CIUDAD DE VIENA CON EL TRAZADO DE LAS NUEVAS CASAS COLECTIVAS. VIENA, 1926.

Este cambio en la conformación política aisló a la nueva Austria de sus centros de suministro de materias primas. El nuevo gobierno debió enfrentar la necesidad de importarlas, para dar continuidad a su plataforma productiva y por consiguiente evitar el cierre de sus fábricas. Ante esta situación, y bajo la necesidad de mantener sus productos en el mercado europeo, el Estado recurrió a mantener bajos los salarios para equiparar los altos precios de las tasas aduaneras con el bajo precio de la mano de obra. En este contexto, proveer una vivienda digna y barata era la manera de resarcir a los obreros por la pobre recompensa que recibían por su trabajo, según Steinhof.

Porque esos obreros, que no podían ganar lo suficiente para asegurarse una existencia en condiciones de confort, tenían derecho a reclamar, de una Municipalidad que se decía socialista. Era necesario que esa Municipalidad le proveyera de un alojamiento barato que no pesara sobre su escaso presupuesto.⁵¹

Otra consecuencia del nuevo panorama político, según Steinhof, fue la abrumadora caída de la moneda, a un diezmilésimo de su valor. Esto produjo la pérdida de valor de bienes mobiliarios. Por ello, parte de la estrategia de la Municipalidad de Viena consistió en desvalorizar también los bienes inmuebles. Sobre el nuevo valor del arrendamiento –el treintavo del valor de preguerra–, la Municipalidad podía deducir un impuesto «insignificante para las pequeñas viviendas, pero considerable para los apartamentos que sobrepasaban lo mediano».⁵² El fruto de ese impuesto era la base económica principal para llevar a cabo la construcción de los grandes bloques de vivienda planificados por el municipio.

Viena y el *hof*

Como vimos, la política de vivienda de los socialdemócratas se apuntaló en el sistema tributario. Se regularon los alquileres, se expropiaron terrenos, se generaron nuevos impuestos y se construyeron viviendas para el arrendamiento a los obreros a precios mínimos. En 1923 se propuso la construcción de 5.000 viviendas por año, objetivo ampliado a 30.000 cinco años después. El agua y el gas estaban incluidos en el arrendamiento. Esta política de vivienda, enfocada en saldar una deuda con la clase obrera, disminuyó radicalmente el porcentaje de incidencia que tenía hasta ese momento el valor del arrendamiento en los salarios.

La estrategia tenía su base en los planteos austromarxistas de Otto Bauer y otros. Se basaba especialmente en los planteos de Bauer para un «plan de socialización» que encomendaba tanto a las pequeñas como a las grandes ciudades «el encargo de resolver el problema de la vivienda»,⁵³ para lo cual era necesario y casi suficiente que los gobiernos habilitaran legalmente el recurso de expropiación. El primer objetivo de Bauer era hacerse de

51. Conferencia de Eugen Steinhof. IHA, Carp. 316, 2.

52. Conferencia de Eugen Steinhof. IHA, Carp. 316, 2.

53. Carlo Aymonino, *La vivienda racional*, trad. J. F. Chico, J. M. Marco, J. C. Theilacker (España: Gustavo Gili, 1976), 25.

la herramienta, y el último, la democratización total del hábitat. El plan hacía foco en el derecho a la casa y la democratización de la administración de la vivienda.⁵⁴

En relación a cuál era la mejor solución a adoptar para la construcción de nuevas viviendas, la contraposición *siedlung* vs. *hof* marcó la discusión en Viena,⁵⁵ en medio de esa Europa devenida campo de experimentación y discusión sobre la «vivienda mínima». Cuál era la mejor intervención en la ciudad, cuál era la más económica, cuál solución brindaba más calidad de vida a los obreros, y cuán íntima o colectiva debía ser la vida de los habitantes de la nueva ciudad, fueron parte de las ideas puestas en juego en la Viena socialista.

Del lado de la defensa de las *siedlung* quedó Adolf Loos, que fue nombrado arquitecto jefe para el sector de la vivienda del Ayuntamiento de Viena en 1920, y que no llegó a ver realizados completamente los dos barrios-estudios iniciados, por oposición de las autoridades municipales. Las casas, individuales o apareadas, unifamiliares y en las periferias de la ciudad, fueron descartadas tempranamente por el municipio socialista vienés. El motivo de esta opción y, por tanto, de la consolidación del modelo *hof*, ha tenido en la historiografía distintas explicaciones. Según el concejal vienés Hugo Breitner, la decisión fue consecuencia directa de factores económicos. Sin embargo, Hans Kampfmeyer, austriaco militante del modelo de ciudad jardín, presentó números que demostraban que una cabaña era más barata que una casa en bloque de viviendas, para fundamentar que la opción era parte del propósito de cambiar los modos de vida: la casa colectiva afianzaba la idea de comunidad, y los barrios-jardín, la de individualidad.⁵⁶ Carlo Aymonino planteó que «en el caso de Viena es particularmente importante relacionar las intenciones políticas con los programas y éstos con las realizaciones».⁵⁷ En esta línea, Manfredo Tafuri aportó que la de Viena era una política realista ajustada a la situación austriaca.

Ninguna dispersión en idílicas y anacrónicas ciudades jardín se «apropia» finalmente de la ex capital de los Habsburgos. Ni tampoco el modelo alemán de «ciudad alternativa». Viena verá introducirse, más bien, en la corona inmediata adyacente a su centro, una serie de concentraciones unitarias de edificios, allí donde

54. Aymonino, *La vivienda racional*, 25.

55. Manfredo Tafuri, *Arquitectura contemporánea*, trad. Luis Escolar Bareño (España: Aguilar, 1978), 191.

56. Werner Hegemann, *City planning and housing* V. 1 (New York: Architectural Book Publishing Company, 1936), 231.

57. Aymonino, *La vivienda racional*, 14.



AUSTRIA

PUBLIC HOUSING IN VIENNA, viewed by the most advanced groups of architects during the 1920s, offered the most advanced formula for a community housing complex with schools, health centers, public recreation facilities, and other amenities for the public. Vienna's housing of the 1920s was the principal of large apartment buildings containing many small units.

2584 1917-1921 10 to 150
 1921-1925 150 to 220
 1925-1930 220 to 270
 1930-1935 270 to 330
 1935-1940 330 to 400
 1940-1945 400 to 480
 1945-1950 480 to 550
 1950-1955 550 to 650
 1955-1960 650 to 750
 1960-1965 750 to 850
 1965-1970 850 to 950
 1970-1975 950 to 1050
 1975-1980 1050 to 1150
 1980-1985 1150 to 1250
 1985-1990 1250 to 1350
 1990-1995 1350 to 1450
 1995-2000 1450 to 1550
 2000-2005 1550 to 1650
 2005-2010 1650 to 1750
 2010-2015 1750 to 1850
 2015-2020 1850 to 1950
 2020-2025 1950 to 2050
 2025-2030 2050 to 2150
 2030-2035 2150 to 2250
 2035-2040 2250 to 2350
 2040-2045 2350 to 2450
 2045-2050 2450 to 2550

REUMANHOF, FUCHSENFELDHOF, LINDENHOF, and other housing projects in Vienna, Austria, designed by Josef Hoffmann, Joseph Stiglitz, and others, 1920-1925.



FIGURA 8. REUMANHOF, FUCHSENFELDHOF, LINDENHOF. EN LAS IMÁGENES SE MUESTRAN SUS ESPACIOS COLECTIVOS Y UNA SECCIÓN DEL PLAN DE CASAS COLECTIVAS MUNICIPALES. CITY PLANNING AND HOUSING V. 3.

una realista política de adquisiciones de terrenos a bajo precio permite la plasmación de las intervenciones en superbloques provistos de escuelas, lavanderías colectivas, jardines públicos y núcleos artesanos. El modelo vencedor es, por tanto el del Hof: bloque cerrado o semiabierto realizado con técnicas tradicionales –la situación austríaca hace utópico todo esfuerzo hacia una industrialización de la edificación– de gran densidad, en el que las condiciones higiénicas ideales y la abundancia de servicios sociales dan forma a tipologías todavía dominadas por la tradición constructiva popular decimonónica.⁵⁸

En cualquier caso, hay una consecuencia directa con la línea austromarxista que no creía en la posible universalización del socialismo, según la cual puede desprenderse, tal como plantea Aymonino en *La vivienda racional*, que la política municipal vienesa no intentaba generar un modelo universal de vivienda, sino una búsqueda específica de soluciones ajustadas a su realidad.⁵⁹

Polémicas en prensa

Socialistas y batllistas

Junto al articulado del proyecto municipal se publicó en *El Sol* una crítica a los batllistas: habían presentado un proyecto para casas colectivas, también en la Asamblea Representativa Departamental, tres días después de presentado el proyecto de los socialistas Troitiño y Cancela. Además, el periódico batllista *El Día* no solo no había nombrado el proyecto socialista, sino que anunciaba lo suyo como una novedad: «un interesante proyecto [...] sobre construcción de casas higiénicas para alquilar a bajo precio»,⁶⁰ y esto era lo que más molestaba a los socialistas.

A nivel del gobierno nacional también hubo proyectos duplicados: desde la presidencia del Consejo de Administración,⁶¹ Baltasar Brum presentó a ese organismo un proyecto para autorizar al BHU a dar créditos para la construcción de casas modestas a todos los que pudieran adquirir un terreno, haciendo extensivos los beneficios de la Ley Serrato. Pero en ese proyecto intercaló un artículo en el que se autorizaba a emitir cédulas hipotecarias para la construcción de un grupo de casas como las

58. Tafuri, *Arquitectura contemporánea*, 191.

59. Aymonino, *La vivienda racional*, 14.

60. «Asamblea Representativa», *El Día* (14/06/1929).

61. Organismo que formó parte del Poder Ejecutivo entre 1919 y 1933.



FIGURA 9. ENCABEZADO DE PÁGINA.

de Viena. Los batllistas se defendieron de las denuncias manifestando que el doctor Brum había enviado a Viena a un corresponsal que en ese momento estaba de viaje en Europa, para informar sobre lo que se hacía en la capital austriaca. Ante esto los socialistas arremetieron nuevamente, argumentando que los informes los hacían basándose en los artículos de divulgación publicados en *El Sol*.

Si el batllismo, al igual que el socialismo, estaba interesado en reproducir en Uruguay el modelo vienés, o si era una «maniobra politiquera» (como fue denunciado en *El Sol*) por parte de los batllistas para trancar el proyecto socialista, no es el asunto en cuestión, aunque podría arrojar pistas para futuras interpretaciones.

El proyecto de Frugoni fue tratado en una comisión de trabajo de la Cámara de Representantes, donde a iniciativa de los diputados batllistas se dobló la suma de la inversión inicial por parte del Estado de cinco a diez millones. Esto fue visto por los socialistas como una maniobra que apuntaba a complejizar las cosas, que debilitaba el proyecto y lo hacía inviable económicamente. Paradójicamente este era, según *El Día*, uno de los puntos débiles del proyecto. En una nota publicada por *El Día* en diciembre de 1930, días después de que el proyecto consiguiera media sanción parlamentaria, los batllistas señalaron como una «imprevisión» la enorme suma proyectada.

Otro de los puntos débiles señalados era el de la determinación de copiar el modelo vienés, habiendo tantos «arquitectos en el país capaces de resolver el problema de ambiente sin necesidad de que se les impongan modelos trasplantados».⁶² A pesar de esto, como ya vimos, fuera por maniobra política o por

62. «Viviendas para obreros», *El Día* (23/12/1930).

puro convencimiento de que la solución se ajustaba al país, al menos parte del batllismo impulsaba la copia del modelo. De esto da cuenta, además, un comentario de Werner Hegemann en su libro *City planning and housing*.

No todos los observadores de la vivienda municipal de Viena consideraban sus grandes barracas modelo como focos de agitación revolucionaria. En 1931 el Alcalde de Montevideo, Uruguay, por ejemplo, me dijo que estaba ansioso por copiar el modelo vienés, porque creía que podía imponer normas morales más elevadas en viviendas múltiples grandes, compactas y fácilmente vigiladas que en los suburbios de jardines interminables.⁶³

Un socialista desalineado

Entre febrero y mayo de 1931, Leopoldo Carlos Artucio publicó tres artículos bajo el título *Sobre casas para obreros*, por encargo de *El Sol*. Al comienzo de la serie, el periódico lo presentó con entusiasmo: el recién estrenado arquitecto se disponía a «prestar a la causa socialista el concurso de una brillante intelectualidad y un bello entusiasmo por el ideal».⁶⁴ Pero la serie quedó trunca en la tercera entrega: el joven presentó oposición directa al modelo vienés o a cualquier solución que se quisiera trasplantar para enmendar nuestro problema de la vivienda.

Consecuente con lo que hoy podemos identificar como líneas constantes en la producción escrita de Artucio, en esta serie es explícita su preocupación por entender la cultura y el tiempo en que se vive para poder pensar en las soluciones a los problemas arquitectónicos. La casa, y más aún la casa para un obrero, no era un tema menor. Había que buscar en nuestra conformación de la familia las formas que se adaptaran a nuestro tipo de hombre. De ningún modo el problema podía solucionarse con un modelo importado.

La casa como refugio de la libertad de ser uno mismo debe ser funcional a la vida física y espiritual del hombre. Por lo tanto, los ejemplos deben servirnos para el estudio, para conocer y aprender de lo ya construido, pero, dice Artucio, debemos abandonarlos al momento de crear nuestras soluciones.

63. Hegemann, *City planning and housing*, 230. Trad. propia.

64. Leopoldo Carlos Artucio, «Sobre casas para obreros», *El Sol* (Montevideo: 15/02/1931).

En esta línea, en el primer artículo de la serie propuso el abordaje de tres principios fundamentales para entender «los principios arquitectónicos que configuran la dominante de la época en lo técnico y en lo plástico», ya que «un edificio destinado a habitaciones para obreros es, ante todo, un EDIFICIO».⁶⁵ Esta tríada de principios fundamentales estaba conformada por: sinceridad, simplicidad y universalidad.

Sinceridad «es lógica y claridad de ideas; es usar los materiales sin deformarlos ni ocultarlos, como medio de lograr economía».⁶⁶ La verdad ante todo, y la liberación de prejuicios, son valores puros de la arquitectura que fueron desechados en ciertas ocasiones y que es necesario rescatar. La simplicidad es la liberación, acorde a nuestro tiempo «de renovación y depuración».⁶⁷ Según Artucio, la arquitectura se simplificaba poniéndose a tono con la época: la de un «espíritu socialista» que despreciaba «la ostentación de la riqueza, y el lujo, por inútiles y ofensivos».⁶⁸ Por último, la universalidad se presentaba como la desaparición de regionalismos aislados ante la aceptación de los estándares de los que se alimentaba el nuevo mundo. Debíamos aprovechar la universalización de técnicas o sistemas para dar solución a los problemas arquitectónicos, sin desatender el «peso implacable de la realidad circundante, distinta en cada caso».⁶⁹ Para finalizar esta idea de universalidad, tiró su primer dardo contra el planteo socialista de copiar los bloques vieneses.

65. Artucio, «Sobre casas para obreros» (énfasis, en mayúscula, original del texto).

66. Artucio, «Sobre casas para obreros».

67. Artucio, «Sobre casas para obreros».

68. Artucio, «Sobre casas para obreros».

69. Artucio, «Sobre casas para obreros».

70. Artucio, «Sobre casas para obreros».

Este es punto de vital importancia para nuestro problema de casas para obreros y conviene recordarlo; por eso insistiremos: es menester no adherirse parásitamente a soluciones hechas para otros medios y frente a otras realidades distintas de la nuestra. Si se desea hacer obra de positiva utilidad, es fuerza abordar el trabajo con el espíritu libre de ataduras, que no significa renegar de la extraña experiencia, sino usarla como medio eficaz de aclarar ideas; pero dejarla de lado en el momento de la creación.⁷⁰

Continuando con la línea argumental que obviaba la imposición del modelo de la propuesta socialista, y para terminar, enumeró cuatro «sub-problemas» que, según él, componían el problema de las habitaciones para obreros, los cuales serían tratados en las siguientes entregas. «Un problema de urbanismo»,

el primero de ellos, fue tratado en el segundo artículo de la serie, publicado el 15 de marzo del mismo año. Los siguientes problemas quedaron sin tratar: «un problema de organización», «un problema económico», «un problema de estética».

En materia de urbanismo, el *súmmum* de lo hecho hasta ese momento se encontraba en el urbanismo de Le Corbusier: «buen funcionamiento, higiene, belleza, y previsión».⁷¹ A Artucio le había tocado ser parte de la comitiva cuando a fin de 1929 el maestro suizo visitó Montevideo,⁷² ocasión en la que había podido disfrutar de alguna hora de charla con él. Pero el tema imponía límites propios, que no era bueno sobrepasar, intentando hacer una aplicación a nuestro medio del «seductor sistema urbanístico de Le Corbusier».⁷³ Para lograr nuestra solución debíamos entender a nuestro tipo de hombre, sus actividades, sus necesidades.

En esta segunda entrega Artucio aborda el problema desde la convicción de que entre los problemas a resolver en la ciudad, las viviendas para obreros debían ocupar el primer lugar. Los obreros son, en general, los que hacen el trabajo más agotador y los que menos gozan de una buena ubicación en la ciudad y, por consiguiente, de una buena casa para el descanso del cuerpo y el espíritu. En este sentido, ni siquiera se estaba cumpliendo «el indiscutido precepto de higiene urbanística que manda acercar el hombre a la naturaleza».⁷⁴ Artucio habla en plural y es directo respecto a la solución de este problema.

A nuestro juicio, el remedio ha de ser radical. Es necesario, imprescindible, llevar las habitaciones de obreros a la costa, sobre las playas, frente al mar. (Sin perjuicio de higienizar, asimismo, los locales de trabajo). Deben ubicarse las viviendas en medio de árboles, aisladas, en un parque, artificial o natural, con sus cuatro fachadas abiertas por grandes ventanas, para que el sol penetre y desinfecte hasta los rincones, todos los locales; para que el aire puro y fresco del mar llegue a los dormitorios por la noche y vivifique los pulmones de todos, niños y viejos, preparando a los primeros para los jornadas que han de venir, y devolviendo a los segundos la salud dejada en el trabajo, junto a las máquinas.⁷⁵

Entonces, ¿qué argumentos podrían enfrentarse a esta idea? Había dos objeciones posibles, según Artucio, a las que respondió

71. Leopoldo Carlos Artucio, «Sobre casas para obreros (Continuación)», *El Sol* (15/03/1931).

72. Mariano Arana, Lorenzo Garabelli, «Documentos para una arquitectura nacional», *Arquitectura* n° 254 (1985).

73. Artucio, «Sobre casas para obreros (Continuación)».

74. Artucio, «Sobre casas para obreros (Continuación)».

75. Artucio, «Sobre casas para obreros (Continuación)».



FIGURA 10. RECUADRO PUBLICADO JUNTO AL ÚLTIMO ARTÍCULO ESCRITO POR ARTUCIO SOBRE CASAS PARA OBREROS.

anticipada y categóricamente. La primera objeción era climática: «que el invierno es crudo en la costa»;⁷⁶ la respuesta fue que los arquitectos modernos, inquietos en la búsqueda y perfección de soluciones, obtendrían «mil sistemas»⁷⁷ que aislaran los locales del exterior. La segunda objeción posible era que las casas para los obreros debían estar cerca de los puestos de trabajo. Según Artucio, esto casi ni merecía una contestación seria: «es ingenuo subordinar algo estable y definitivo como un gran edificio o un grupo de ellos, a cosa tan flexible y variable como los modernos sistemas de locomoción».⁷⁸ Proponía entonces que se abrieran grandes avenidas, donde fueran útiles, bien estudiadas y divididas en sendas de tránsito lento y rápido, para distribuir bien a los trabajadores.

El tercer y último artículo de la serie fue publicado en mayo. Para ese entonces el periódico socialista estaba encabezando todas sus páginas con el llamado: «Exija la sanción de la ley sobre viviendas obreras!!!». Hasta ese momento, Artucio se había ocu-

76. Artucio, «Sobre casas para obreros (Continuación)».

77. Artucio, «Sobre casas para obreros (Continuación)».

78. Artucio, «Sobre casas para obreros (Continuación)».

pado de exponer claramente sus ideas y no de disparar contra un modelo, característica común a sus escritos, por lo que gana en consistencia argumental. Pero esta vez terminó opinando abiertamente sobre Viena. Es perspicaz al afirmar que quizá era la solución que resultaba «más simpática»⁷⁹ por tratarse de uno de los frutos de una municipalidad socialista, pero hace un llamado a no dejarse seducir por ella. Si bien «en resumen, lo importante es la aprobación definitiva del proyecto del diputado Frugoni»,⁸⁰ no debía ponerse trabas de ningún tipo para la búsqueda libre de una solución para nuestro país y en función de nuestras costumbres, poniendo en práctica el método del concurso. Sobre la solución vienesa, además, dice que no ha encontrado un gran acierto ni en su expresión ni en la utilización de los adelantos industriales.

No sabemos exactamente si estas opiniones de Artucio fueron el motivo por el que la serie de artículos quedó trunca, aunque bajo el título *El socialismo es acción* se publicaron dos imágenes de viviendas, extrañamente lejanas al modelo *hof*, justo al lado del último artículo escrito por Artucio.

Hegemann, el Plan Regulator y un final abierto

En diciembre de 1931 arribó a Montevideo el polémico Werner Hegemann. Director de *Wasmuths Monatshefte für Baukunst & Städtebau* y sucesor de Camilo Sitte en la sección de urbanismo del anuario alemán, llegó para dar una serie de conferencias y presentar su exposición de urbanismo. En sus conferencias disparó contra el modelo vienés al tiempo que se dedicó a defender la vivienda unifamiliar como modelo. Como ya vimos, Hegemann había tenido contacto directo con la dirección del diario *El Día* y se había involucrado en la polémica sobre la ley de viviendas obreras.

Paralelamente, Mauricio Cravotto, Octavio de los Campos, Milton Puente e Hipólito Tournier, estaban definiendo el Anteproyecto del Plan Regulator para la ciudad de Montevideo y exponiendo con este su teoría urbana.⁸¹ El «deber urbanístico de una ciudad es el procurar sitios bien urbanizados y baratos para la construcción de pequeñas casas higiénicas»,⁸² dijo Hegemann,

79. Leopoldo Carlos Artucio, «Sobre casas para obreros. Desde el punto de vista arquitectónico», *El Sol* (Montevideo: 10/05/1931).

80. Artucio, «Sobre casas para obreros. Desde el punto de vista arquitectónico».

81. Mary Méndez, «Aldea Feliz», en *La Aldea Feliz* (Montevideo: 2014), 68.

82. Werner Hegemann, «Conferencias del Dr. Werner Hegemann», *Arquitectura* n° 168-169 (Montevideo: diciembre 1931), 264-265.

y comentó sobre el Plan Regulador que, por suerte, de un total de tres millones, «solamente 250.000 habitantes seguirían la sugestión de Le Corbusier habitando en 50 casas altas aisladas».⁸³

Los socialistas locales parecen ir a contrapelo al adherirse al enfoque de sustitución de una política urbana por una política residencial. De hecho, y para cerrar pero con un final abierto, hemos de señalar lo que podría ser un descuido o un detalle *ex profeso* del propio Frugoni o del editor de *El Sol*. En la edición del 9 de diciembre de 1929 señalada unas páginas atrás aparece un detalle que no hemos de pasar por alto.

Este proyecto, trata de evitar el debate técnico, que puede llegar a ser largo y engorroso, sobre el mejor tipo de casa barata e higiénica, y se pronuncia por el ejemplo vienés, y el de *Zúrich*, entendiendo que resuelve el problema con solución definitiva, sobre todo si se tiene en cuenta además de las razones de salud, las de economía social y privada, que por las grandes ventajas que reporta la posibilidad de organizar fácilmente servicios de limpieza, comida, etc. en forma cooperativa.⁸⁴

Lo señalado en cursiva es la única diferencia entre la versión presentada al Parlamento nacional el 2 de diciembre de 1929 –con su media sanción parlamentaria conseguida un año después y toda la propaganda del modelo vienés mediante– y la exposición de motivos publicada el 9 de diciembre del mismo año en el periódico socialista. Llama la atención que solamente aparezca allí nombrada la ciudad suiza, en referencia a su experiencia en el campo de la vivienda, y no en el proyecto de ley, y menos en la trama de discusiones que le sobrevinieron. Pero el dato puede darnos una pista sobre lo importante de un aspecto antes señalado: el de la insistencia sobre una política de vivienda y no una urbana. Es decir, podría aventurarnos a pensar que las políticas de vivienda emprendidas por distintas ciudades de Europa, como lo anticipaba Morató en 1911, fueron el principal modelo a seguir; y la elección del caso vienés por parte de los socialistas uruguayos fue, posiblemente, como señaló Artucio, pura afinidad política.

83. Werner Hegemann, «Como un urbanista en Sud América», *CEDA* n° 1 (Montevideo: julio 1932), 7–16.

84. «El problema de la vivienda para la clase obrera y la acción del Partido Socialista. El proyecto del diputado Frugoni. Exposición de motivos», *El Sol* (Montevideo: 9/12/1929).

Fuente de las imágenes

1. CDF. Cód. 0696FMHB. <http://cdf.montevideo.gub.uy/catalogo/foto/0696fmhb>.
2. Octavio Morató. Problemas sociales (Montevideo: Talleres Gráficos El Arte, 1911), portada.
3. Revista Arquitectura n° 147 (febrero 1930): 43.
- 4 y 5. Revista Arquitectura n° 69 (agosto 1923): 167; Revista Arquitectura n° 115 (junio 1927): 174.
6. El Sol (Montevideo: abril 1930).
7. Josef Bitner, Neubauten der stand Wien (Viena: Gerlach & Wiedling, 1926), 33.
8. Werner Hegemann, City planning and housing V. 3 (New York: Architectural Book Publishing Company, 1938), 92.
9. El Sol (Montevideo: abril 1932).
10. El Sol (Montevideo: 10/05/1931).

SÍMBOLOS CÓSMICOS

Arquitectura en el proceso de modernización del Uruguay

MARY MÉNDEZ

1

El Plan Regulador para Punta del Este fue presentado por Carlos Gómez Gavazzo en 1935 a la recién creada Comisión Nacional de Turismo, apenas unos meses después de terminar su estadía con Le Corbusier en París. En el modelo que realizó se conserva solo uno de los dos edificios que Gómez planteaba, utilizados para generar paseos con vistas atractivas para los turistas. El edificio curvo vinculaba los dos bordes costeros de la península, cuyas disímiles características conforman una de las singularidades de Punta del Este que Gómez se proponía explotar.

Los dos edificios ondulados se extendían mediante paseos cubiertos que bordeaban ambas costas y eran, evidentemente, una llamada a las propuestas de Le Corbusier para Río de Janeiro y Argel. Para Le Corbusier, luego de su romance con la perfección cartesiana de los objetos industriales, la curva significó una vuelta al mundo primitivo, a la forma de la mujer y de los meandros de los ríos observados en su viaje por Sudamérica. Nada más alejado de Gómez Gavazzo que el primitivismo sensualista del arquitecto suizo. En realidad, sus estructuras curvas parecen solo un recuerdo del maestro, nostalgia o, más seguro, una forma de legitimación.

Si los comparamos con las propuestas de Le Corbusier, notamos que las diferencias son profundas. En Punta del Este se trata de objetos arquitectónicos acotados que difieren de los edificios-ciudad que parecen no tener principio ni fin. Los edificios

de Gómez estaban meticulosamente pensados para no interferir con la trama urbana existente, se desarrollaban en forma perpendicular a ambas orillas y privilegiaban a los peatones, mientras que Le Corbusier planteaba sus curvas con aparente soltura, generando un paseo siempre paralelo a la costa, que estaba destinado al automóvil.

En la perspectiva del mismo plan pueden verse los dos núcleos residenciales previstos por Gómez: la ciudad jardín de verano en primer plano y la ciudad de invierno en la punta de la península con viviendas en zigzag, tomando ocho manzanas de la cuadrícula existente. Al medio del croquis, en el tercio superior hay un edificio con forma de pirámide escalonada o zigurat. Es el museo acuático que Gómez Gavazzo ubicó sobre la zona portuaria. Aunque está reducido en altura, resulta indudable su genealogía formal. Recuerda al Mundaneum, el museo para la Ciudad Mundial que Le Corbusier proyectó en 1929.

El Mundaneum, que debía concentrar en sí todo el mundo del conocimiento, no llegó a construirse, pero su arcaísmo le valió a Le Corbusier un fuerte enfrentamiento con el arquitecto checo Karel Teige. Frente a la adjetivación de «esteticismo antimoderno», Le Corbusier defendió la validez de su proyecto afirmando que la inspiración arqueológica, tan visible en el zigurat, era un contrapunto necesario respecto al mundo mecánico de la ciudad moderna. Su carácter simbólico le permitía establecer diálogos entre culturas tan alejadas como la de Nínive, la mítica ciudad asiria, y la de México.

Ahora bien, ¿por que Gómez vuelve en su plan para Punta del Este sobre esta figura? ¿Remitía también de modo simbólico a lo arcaico, o se trataba más bien de una directa afirmación de sus vínculos con Le Corbusier? Es cierto que la pirámide puede haberse incluido de igual modo que los edificios curvos, como un guiño comprensible para los entendidos. Sin embargo, no hay que olvidar que la afirmación de lo primitivo atraviesa toda la producción del arte moderno, que fue de vital importancia para el desarrollo de las vanguardias y que fascinó a los artistas del siglo XIX. En particular, la apelación puede encontrarse en las escuelas de arquitectura inspiradas en la tradición de la parisina Academia de Bellas Artes.

Por tanto, si bien la forma fue tomada del repertorio corbusierano, conectaba con la egiptomanía presente desde el siglo XVIII,

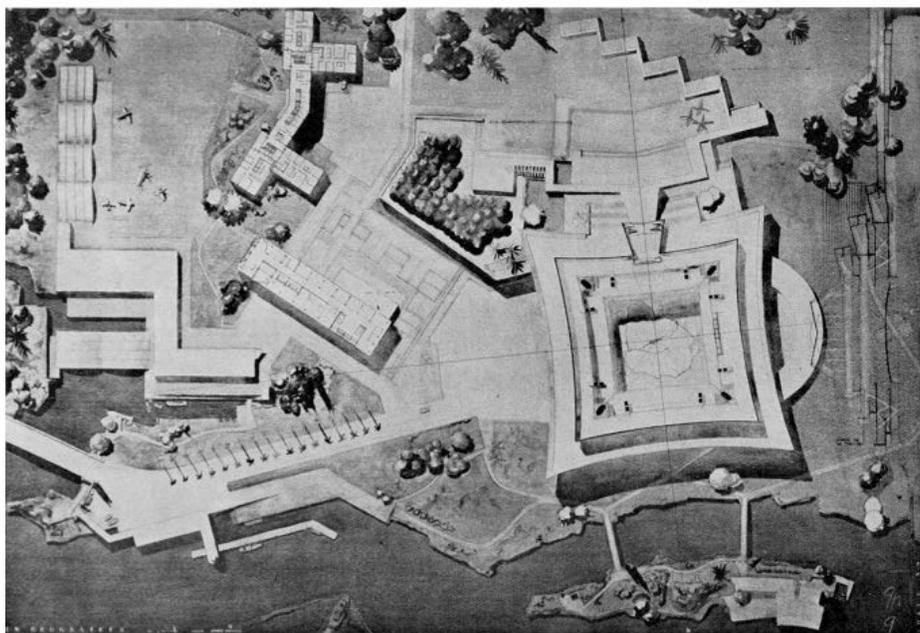
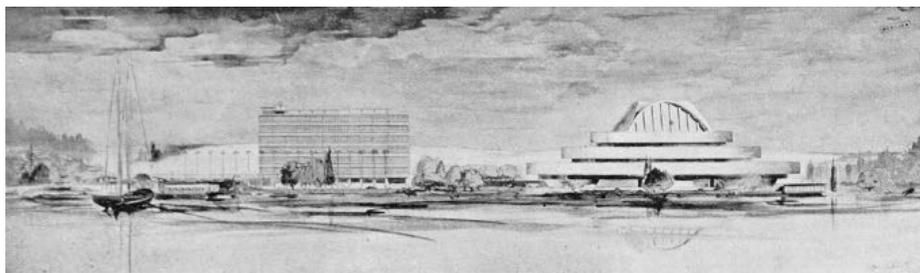


FIGURA 1. CARLOS GÓMEZ GAVAZZO: PERSPECTIVA DEL PLAN PARA PUNTA DEL ESTE.

una tradición que sobrevivía en la enseñanza de la arquitectura por medio de los textos de Auguste Choisy y quizá incluso remitiere al afán de abstracción postulado por Wilhelm Worringer. Si se hubiera tratado de un episodio aislado, la cita egipcia de Gómez Gavazzo no pasaría de ser una anécdota o, incluso, una broma erudita. Pero la aparición de otros símbolos en su plan para La Paloma, en el proyecto para la Cámara de Comercio, en el Palacio de Justicia o en el del Casmu, para nombrar solo los más sorprendentes, nos muestra que, quizá, hay un problema para explorar.¹

La deriva egipcia nos lleva a Villa Humboldt, un proyecto de ciudad localizado junto a la laguna de la represa de Rincón del Bonete, propuesta realizada por Mauricio Cravotto en 1949 para su curso de Urbanismo. En una sugerencia urbanística que se conserva en su archivo, una pirámide escalonada aparece sobre la costa, en una posición similar a la del plan de Gómez Gavazzo para Punta del Este. En Villa Humboldt, la urbe más importante del conglomerado de aldeas que Cravotto llamó La Aldea Feliz,

1. Los proyectos de Carlos Gómez Gavazzo fueron analizados en Jorge Nudelman, *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier* (Montevideo: CSIC, Biblioteca Plural, 2015).



Proyecto de A. Cravotto, alumno del Taller Gómez Gavazzo. Calificación: Nueve Puntos.

FIGURA 2. ANTONIO CRAVOTTO: PROYECTO PARA UN GEOGRAFEUM. ANALES DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA, 1949.

el zigurat alojaría el Geografeum, un centro dedicado a estudiar la ecología mundial, un archivo de documentación cartográfica y aerofotogramétrica en el que cumplían sus funciones los investigadores que habitaban la ciudad ubicada en el centro geográfico del país.

El edificio del Geografeum fue propuesto como ejercicio del curso de anteproyectos de quinto año. En el proyecto que Antonio Cravotto presentó cuando era estudiante en el Taller de Gómez Gavazzo se puede descubrir una reminiscente pirámide en las modernas terrazas escalonadas.

La sorpresa que en principio causa la inexplicable aparición de estas pirámides nos permite ingresar al problema del simbolismo en Uruguay. Sabemos que establecer continuidades entre pasado y presente ha sido un anhelo de la cultura moderna. Ante la inestabilidad que representaba la vida objetiva de las grandes ciudades, el arte, la arquitectura y el urbanismo buscaron otorgar nuevas formas de sentido para permitir la comunicación entre los miembros de una determinada comunidad. Inmersos en estos dilemas, enfrentados a la pérdida de atributos que traía consigo la no figuración, los arquitectos locales buscaron unificar tiempos y culturas apoyándose en símbolos cósmicos, imágenes arquitectónicas de validez universal.

Así, subyacentes a las modernas formas abstractas, es posible visualizar las reglas formales de los grandes monumentos de la Antigüedad. Los referentes utilizados se caracterizaban por una inconfundible condición urbana, y los valores permanentes que residían en los ámbitos para el desarrollo de la vida cívica se volcaron en las propuestas.

En este sentido resulta elocuente el texto «Algunas ideas sobre arquitectura monumental», escrito por Américo Ricaldoni.² Fue publicado en la revista del Centro de Estudiantes de la Facultad de Arquitectura en 1936, cuando era profesor de Teoría de la Arquitectura.³ Allí explicaba los medios por los cuales era posible otorgar a la arquitectura «elevada espiritualidad» y afirmación de valores permanentes, encontrando las leyes inmutables de la armonía.

Ricaldoni afirmaba que la compleja condición de monumentalidad se obtenía al vincular contenidos espirituales con cualidades formales y que, para ello, debían buscarse los mecanismos para ligar recuerdos a las formas y los espacios arquitectónicos. Citando «la lámpara del recuerdo», de John Ruskin, indicaba que el edificio debía lograr la comprensión del observador activando su memoria. Los medios más eficaces para hacerlo eran el antiguo y conocido Carácter, la utilización de formas simbólicas

2. Américo Ricaldoni. «Algunas ideas sobre arquitectura monumental», *CEDA* n° 7 (Montevideo, 1936).

3. Ricaldoni ingresó a la Facultad de Arquitectura en 1921 y egresó en 1930. Fue profesor adjunto de la Cátedra de Teoría de la Arquitectura junto con Elzeario Boix, asistente del curso de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajística con Cravotto. Era secretario del Instituto de Urbanismo, colaboró en la definición del Plan Regulador de Montevideo de 1930 y fue técnico de la Oficina del Plan Regulador a partir de 1939. Estuvo a cargo de los proyectos de las obras de la Diagonal Agraciada, y es posible que su posición, favorable a la monumentalización, haya sido la causante de la inexplicable modificación en la envolvente del edificio para las oficinas de ANCAP, proyectado por Rafael Lorente en 1938 con un lenguaje moderno y transformado para adquirir una imagen clásica, poco antes de su construcción.

convencionales y la «evocación basada en la analogía de las formas adoptadas con otras formas que hayan sido empleadas en otras épocas o lugares, en condiciones especialmente significativas y concordantes con el espíritu de la obra en gestación». Afirmaba que estas formas actuaban mediante la asociación de ideas que estaban basadas en la cultura del observador, y resultaban así un «medio intelectual capaz de despertar imágenes y sentimientos de una gran complejidad y riqueza».

Como Ruskin, Ricaldoni consideraba lo Sublime como la categoría estética más apta para provocar estados reminiscentes. La fuerza y la grandiosidad se lograban afectando la impresión del tamaño de los edificios en relación con la escala humana, pero tal experiencia podía obtenerse también mediante «la lámpara del sacrificio», esto es, considerando el «valor de ofrenda» de los materiales nobles y expresando el esfuerzo depositado en el trabajo. En tercer lugar, el efecto podía lograrse mediante las relaciones de los elementos, líneas, superficies y volúmenes, por la perfección, armonía y sistemas de proporción, entre los que enumera el triángulo egipcio, la sección áurea y los trazados reguladores. Citando a Theodor Lipps, Ricaldoni afirmaba que con estos mecanismos la arquitectura generaría intensas sensaciones en los ciudadanos, obteniendo «simpatía simbólica», «proyección sentimental» o «*Einführung*».

Finalmente, siguiendo a Camilo Sitte, Ricaldoni insistía en la necesidad de reforzar el efecto monumental de los edificios mediante la ordenación de sus alrededores y ponía como ejemplos, entre otros, la influencia estética de las masas circundantes, el aislamiento o la trabazón con la naturaleza, las perspectivas lejanas de las plazas abiertas o el efecto de convergencia de los espacios cerrados.

El extenso artículo explicaba, con claridad pedagógica, los motivos que estaban detrás del uso de algunas espacialidades convencionales. Como las pirámides, otros espacios actuaron como símbolos de la perfecta reunión de materia y espíritu y fueron utilizadas como referentes por los arquitectos uruguayos.

La Alhambra fue una de esas figuras, visitada, estudiada, conscientemente aprehendida y utilizada. Es conocido el interés de Julio Vilamajó en el conjunto, su dilatada estadía en Granada y el relevamiento que realizó del Generalife.⁴ La especial atención

4. Julio Vilamajó, «Apuntes de viaje», *Arquitectura* n° 104 (Montevideo, SAU, julio 1926), 156-157 y *Arquitectura* n° 103 (Montevideo, SAU, junio 1926), 124-125.

que se ponía en su descripción física era inseparable de la relación que aquellos áridos muros mantenían con los jardines, como si las medidas pudieran trasladar el perfume del azahar y el cálido clima que rodeaba a los palacios nazaries.⁵

La utilización de la imagen tenía un primer nivel, referido a las formas y las relaciones espaciales del conjunto. Pero la Alhambra operaba también a modo de sinécdoque. Citando al edificio se hacía presente una imagen urbana completa que actualizaba, como reminiscencia, la vitalidad del arracimado pueblo del Albaicín, la penumbra moruna de las cuevas, el fervor andaluz y las referencias cromáticas cargadas de felicidad sensual.

La potencia simbólica de la Alhambra fue forjada por los relatos románticos y por las pinturas que componían el repertorio de los estudiantes uruguayos. El contraste entre la imagen mentalmente construida y una realidad despojada de usos fue señalado por Rodolfo Amargós en las cartas que envió a Cravotto desde Granada en 1923. «Por admirable que sea la Alhambra, le falta vida», decía un muy joven y decepcionado Amargós. «Tenemos que completarla con demasiados elementos ideados por nuestra imaginación para que no lo notemos».

La roja ciudadela le parecía «buena para evocar, soñando un rato, para leer en ella los cuentos de Washington Irving o las narraciones de T. Gautier, para recrearse con un libro hermoso a la sombra de sus galerías en el Patio de los Arrayanes o de los Leones, en la apacible serenidad de las tardes de marzo, pero terrible para encontrarse con inglesas mamarrachos que gesticulan y hacen *footing* como si fuera un *stadium*».⁶

Sin embargo, al considerar la ciudad completa, el conjunto elevado permite el contrapunto ideal. «Granada es sin duda formidable», ya que tiene dos zonas diferenciadas: el pueblo para trabajar y crear, la Alhambra para leer y fantasear; mientras «el Albaicín es real como una novia que abrazamos, la Alhambra es romántica como la que soñamos. Ésta está dormida y paralizada como en un encantamiento; el Albaicín vive, hace ruido y sus rincones ciegos nos asustan todavía».

Las referencias medievales fueron quizá las más utilizadas en las primeras décadas del siglo XX y tuvieron importante incidencia en la conformación de una parte del pensamiento urbano de Uruguay. En la escala edilicia, citas muy literales se pueden ver en

6. Carta de Rodolfo Amargós a Mauricio Cravotto. Barcelona, 16 de junio de 1923. Archivo Fundación Cravotto.

algunos proyectos de dimensión urbana como los presentados al concurso para el Palacio Salvo, finalmente construido por Mario Palanti entre 1922 y 1928. Más elocuente aún resulta el proyecto que Mauricio Cravotto presentó para el Concurso de la Intendencia Municipal en 1923, un edificio neogótico revestido en piedra, con *campanile* y aspecto fortificado, que mantuvo sus implicancias simbólicas en el más despojado que finalmente se construyó.

Menos sencillo resulta establecer las relaciones de los arquitectos uruguayos con el espíritu medievalista que imperaba a comienzos del siglo XX en Alemania, y que buscaba deliberadamente establecer una enseñanza de la arquitectura basada en las tradiciones artesanales y los oficios. Más difícil, pero ciertamente demostrable y sin duda todavía presente en la desconfianza que una parte de los técnicos tenían hacia los sistemas industrializados en la posguerra.

Dada la germanofilia local, importa también sugerir los vínculos con el pensamiento integrador de Peter Behrens, con quien –recordemos– estudió Amargós. Behrens marcó el pensamiento alemán con sus ideas respecto a la monumentalización de la industria y su búsqueda de equilibrio entre masa y espacio, lo que llevó a Walter Gropius a definir una teoría de la arquitectura a la que llamó Ley de la Envolvente en 1910, que era a su vez, también, una teoría de España.⁷

Posiblemente se deba a la llegada de Joaquín Torres García a Uruguay en 1934 la reintroducción de los textos de Ruskin en la Facultad de Arquitectura. En consecuencia, nuevas miradas se volcaron hacia la plaza de San Marcos de Venecia, figura convencional, no solo considerada desde su belleza y sus lógicas espaciales, sino también comprendida como el resultado del trabajo colectivo, producto del tiempo y de la actividad de artesanos y constructores. San Marcos fue interpretada como el producto del accionar de una comunidad y, por tanto, un espacio apto para develar lo sagrado en ausencia de un artista genial. La aplicación de esa estructura formal en los proyectos de las décadas de 1940 y 1950, de modo literal o subyacente, ha sido ampliamente demostrada en investigaciones recientes.⁸

De la mano de Torres es posible, claro, abordar la importancia atribuida en Uruguay a la introducción de símbolos y estructuras armónicas en la pintura, así como la integración de la

7. Joaquín Medina Warmburg, «Voluntad, función, arquitectura: Walter Gropius en España», Salvador Guerrero (ed.), *Maestros de la arquitectura moderna en la residencia de estudiantes* (Madrid: 2010): 132-179.

8. Mary Méndez, «Payssé en Toledo», en *Divinas piedras. Arquitectura y catolicismo en el Uruguay, 1950-1965* (Montevideo: Biblioteca Plural, CSIC, 2016); «San Marcos», en *La Aldea Feliz. Episodios de la modernización en Uruguay*. (Montevideo: mayo 2014). Jorge Nudelman, *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier* (Montevideo: CSIC, Biblioteca Plural, 2015).

arquitectura con las artes plásticas. Pero también la significación local del medievalismo catalán y la nada literal relación con las obras de los arquitectos modernistas. En especial importa señalar los complejos caminos por los cuales, hacia 1950, nuevas líneas de pensamiento se vincularon con la posición excéntrica de Antoni Gaudí, basada en una monumentalidad oriental, justo cuando el interés historiográfico en su obra comenzaba a emerger internacionalmente.

En los años siguientes la lección del maestro catalán sería tomada por José Luis Sert como modelo de reconocimiento y recuperación de los principios estructurales del gótico para la arquitectura moderna.⁹ Sert afirmaba que, en una actitud similar a la de los ingenieros modernos, Gaudí había logrado sintetizar lo espiritual con el cálculo. Su arquitectura representaba así una inteligente solución en la que se integraba la expresión extratécnica con la constructiva, en una unidad totalizante.

La sensual arquitectura catalana había atraído la atención de Le Corbusier, que había llegado a Barcelona en 1928 respondiendo a una invitación de Sert. En ese entonces Le Corbusier se había fascinado con la habilidad técnica y la capacidad de Gaudí para manipular las piedras, expresando que era «el constructor del siglo XX, un hombre de oficio, constructor con piedras, hierro y ladrillos».¹⁰

El interés de Le Corbusier por las bóvedas se había iniciado con la propuesta de la Casa Monol en 1919, pero sin duda se reafirmó al cobrar impulsos nuevos por la presencia de arquitectos catalanes en su estudio. Antoni Bonet se mantuvo como colaborador entre 1937 y 1939, y trabajó en el primer proyecto para la Casa Jaoul, para la que definió una serpenteante cubierta de bóvedas con perfil libre, apoyada sobre esbeltos pilares. En ese contexto de relaciones e intereses cruzados es muy posible que el «asunto de la bóveda catalana» e incluso las obras de Gaudí hayan sido un tema de discusión recurrente en el estudio de París por estos años.

Bonet era un gran admirador de Gaudí, algo que se confirma en los indicios dejados en las obras que realizó en Uruguay a partir de 1945. Tanto la hostería Solana del Mar como la urbanización de Punta Ballena presentan la personal apropiación de las lecciones espaciales aprendidas en el Parque Güell.¹¹ Pero trasciende al

9. James J. Sweeney y Josep L. Sert, *Antoni Gaudí* (Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1960).

10. Le Corbusier, «Encuentro con la obra de Gaudí», *Gaudí* (Barcelona: Gomis-Prats, 1967).

11. Sobre este análisis y los vínculos entre Bonet y Gaudí, ver Jorge Nudelman, «La línea serpenteante: Le Corbusier, Aalto, Gaudí; en la memoria de Antoni Bonet», *Lars: cultura y sociedad* (2008): 32-42.

maestro el aprecio de Bonet por el arte gótico, que hizo su reaparición en la iglesia construida en la localidad de Soca, a 60 km de Montevideo.¹² Sobre esta obra, enteramente definida sobre la base de una trama de triángulos equiláteros y vidrios de colores, expresó que había querido «crear un espacio imaginativo, donde el color envolviera enteramente al hombre. Por eso la importancia de los cristales, también de forma triangular. Los tres colores que elegí para utilizar simultáneamente fueron el verde, el amarillo y el rojo siena. La iglesia, en su totalidad, resulta así como una cristalera gótica».¹³

Es conocido que Bonet quiso cubrir varias de sus obras con bóvedas catalanas, pero solo en una oportunidad usó efectivamente el ladrillo como estructura portante. Fue en la Casa Berlingeri y se debió a la intervención del entonces joven ingeniero uruguayo Eladio Dieste, que tenía apenas dos años de egresado. Ambos se conocieron a propósito de la definición constructiva de esta obra en 1947. El sistema se basaba en una única hilada de ladrillos de 5,5 cm de espesor colocados de punta en sentido paralelo a la curvatura, y, en el mismo sentido, dos barras de acero de 4 mm en las juntas.

El sistema era similar a la bóveda tabicada catalana; el espesor total era casi el mismo y seguramente se haya originado en la solución tradicional debido a los intercambios entre Dieste y Bonet.¹⁴ Resultó, sin embargo, una invención solo del ingeniero la incorporación de hierros en las hiladas, que le permitía absorber las pequeñas tracciones. Aproximadamente diez años después del encuentro con Bonet, Dieste desarrolló el estudio de las bóvedas de ladrillo de doble curvatura con las que construyó su reconocida obra. En ella el impacto plástico y escultórico depende exclusivamente de la apuesta a las bóvedas. Este sistema constructivo le permitió materializar uno de los edificios más conocidos de Uruguay.

La iglesia de Atlántida fue concluida en 1961 y resulta a primera vista bastante deudora de las formas de la escuela de la Sagrada Familia, en Barcelona. Está claro que no es posible desconocer del todo la incidencia reminiscente del ejemplo catalán, especialmente si se considera la probable introducción de este por intermedio de Bonet.¹⁵ Por otra parte, el estudio del complejo camino que llevó a Dieste a la generación de su singular arquitec-

12. Mary Méndez, «Bonet en Soca», en *Divinas piedras. Arquitectura y catolicismo en el Uruguay, 1950-1965* (Montevideo: Biblioteca Plural, CSIC, 2016).

13. Ernesto Katzenstein, Gustavo Natanson y Hugo Schwartzman, *Antonio Bonet. Arquitectura y urbanismo en el Río de la Plata* (Buenos Aires: Espacio Editora, 1985).

14. La bóveda tabicada tenía un espesor de tres hiladas de rasillas de 1,5 cm cada una, lo que da como resultado una cáscara de algo más de 7 cm contando el mortero.

15. Dieste reconoció el conocimiento de la obra de Gaudí por intermedio de Torres García. Su biblioteca particular presenta una importante cantidad de libros del maestro catalán.

tura necesariamente debe incorporar la tomista adecuación entre forma y materia, entre espíritu y técnica, así como las ideas estéticas y religiosas de los círculos que el ingeniero frecuentaba.

2

En el campo internacional la conciencia de una crisis semántica en el seno mismo de la modernidad fue señalada tempranamente en 1943. En Nueva York, Sigfried Giedion, junto a Fernand Léger y José Luis Sert, establecieron la necesidad de recuperar para la Arquitectura Moderna los valores de la monumentalidad. Invitados por la Sociedad *American Abstract Artists*, acordaron establecer objetivos para la arquitectura que se ubicaban más allá de las finalidades de carácter utilitario y revalorizaban su dimensión colectiva.

El texto que escribieron, *Nueve puntos sobre monumentalidad. Necesidad humana*, llevó como acápite una estrofa de «Au-près de ma blonde», una canción popular del siglo XVIII, de origen militar, que contiene el sentido buscado. Los tres primeros puntos definen la monumentalidad a través de sus objetos. Los monumentos son símbolos que vinculan pasado y presente, expresan la fuerza colectiva de una comunidad, satisfacen el ansia de eternidad y son la manifestación perdurable de una cultura unificadora. Los dos puntos siguientes advierten sobre la desvalorización, decadencia y empleo indebido de la monumentalidad en el mundo moderno. Los que restan proponen su recuperación reorganizando la vida urbana y planificando la planta física de las ciudades para generar centros comunales.

En cuanto a los edificios públicos, se sostiene que se les debe otorgar algo más que la mera satisfacción de necesidades funcionales, teniendo en cuenta el «ansia de monumentalidad, alegría e íntima exaltación» de los ciudadanos. Para ello se debía utilizar los medios de expresión, las formas y los colores de los nuevos materiales, el movimiento que permitían los elementos móviles y las técnicas constructivas modernas, integrando en estrecha colaboración a los arquitectos con pintores, escultores y planificadores regionales.

El ensayo se publicó recién en 1956, pero las ideas que contenía se divulgaron intensamente mediante conferencias y

congresos y fueron publicadas en las revistas que circulaban entre los arquitectos uruguayos. Podemos suponer entonces que la discusión fue ampliamente conocida en el país.

En 1944 Giedion explicó el problema en el simposio sobre planeamiento de ciudades «New architecture and city planning». Enseguida, Lewis Mumford manifestó una posición de rechazo a Giedion desde las páginas del *New Yorker*. Era lo esperable si consideramos que en 1937 Mumford había escrito *The death of the monument*, un breve ensayo en el que explicaba cómo el aparato físico, mecánico y utilitario, soporte de la vida urbana moderna, podía ser capaz de asumir un carácter simbólico y erigirse como el nuevo monumento de la modernidad.

Pese a esto, Giedion comenzó a divulgar la idea de la monumentalidad y el simbolismo en las principales universidades de Estados Unidos y Europa. Pronunció la conferencia «The need for a new monumentality» en el Royal Institute of British Architecture de Londres en setiembre de 1946. En consecuencia la revista londinense *The Architectural Review* organizó el simposio «In search of a new monumentality» y para ello convocó a los más destacados arquitectos e historiadores modernos. Los puntos de vista de Walter Gropius, en ese entonces decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Harvard, Alfred Roth, Henry Russel Hitchcock y Lúcio Costa se sumaron a los de Giedion y fueron recogidos en el número de setiembre de 1948. Los participantes señalaban la necesidad sentida por las comunidades de recuperar alguna clase de gesto monumental para los edificios representativos.¹⁶

En diciembre de ese mismo año, los editores de la *Progressive Architecture*, de Nueva York, marcaron su divergencia con la nota «Architecture-not style».¹⁷ La cuarta de las «falacias» reseñadas allí se dirigía, en tono despectivo y utilizando irónicas expresiones en inglés arcaico, contra los defensores de la monumentalidad y su reclamo simbólico. Sostenían que se debía a la falta de comprensión de su momento histórico, al tiempo que afirmaban que los monumentos de la democracia eran los hospitales, las casas y las escuelas, programas que atendían a las necesidades técnicas y utilitarias.

Las respuestas a favor y en contra de esta nota editorial fueron inmediatas y se publicaron en el número siguiente.¹⁸ En

16. «In search of a new monumentality», *The Architectural Review* (Londres, setiembre 1948).

17. «Architecture-not style», *Progressive Architecture* (New York, diciembre 1948), 49, 120, 122, 138.

18. «Replies to Architecture-not style in december 1948», *Progressive Architecture* (New York, enero 1948), 8 y 12.

febrero de 1949 aparecieron las opiniones de Philip Johnson y Peter Blake, en ese momento director y curador del Departamento de Arquitectura del Museum of Modern Art (MoMA), respectivamente. Criticaban el tono del editorial, «deliberadamente antihistórico», negando además que la referencia a la historia implicase un retorno a una reacción en el campo arquitectónico. Contradiendo la «cuarta falacia», expresaban:

Nos acusan de carecer de una comprensión de las implicaciones de la Democracia cuando defendemos la monumentalidad en arquitectura. Si le preguntamos a cualquier psicólogo, veremos que está de acuerdo en que hay una gran necesidad humana de símbolos. Es cierto que Stalin, Hitler y Mussolini han sido lo suficientemente inteligentes como para reconocer esta necesidad psicológica. Pero que un perro salchicha tenga cuatro patas no significa que todo lo que tenga cuatro patas sea un perro salchicha. Nuestro país, y todo país democrático, tienen miles de símbolos arquitectónicos con carácter monumental que son los puntos focales de nuestras aspiraciones democráticas. Solo necesitamos mencionar las casas del Parlamento en Londres, el Independence Hall de Filadelfia, o el monumento a Washington.¹⁹

En el mismo número el historiador Talbot Hamlin, de la Universidad de Columbia, contribuía al debate señalando que la necesidad de una nueva monumentalidad se ubicaba entre los aportes más significativos brindados por la crítica reciente. Hamlin indicaba que las personas deseaban trascender las limitaciones de su vida individual y, en consecuencia, a las consabidas iglesias, sinagogas, plazas y edificios públicos se agregaban los edificios industriales, las represas y todo espacio donde los hombres trabajaran juntos con espíritu comunitario para producir bienes de uso colectivo. Sostenía que una auténtica monumentalidad surgiría, inevitablemente, cuando se lograra desarrollar con éxito soluciones expresivas para los programas sociales.²⁰

Philip Woodwin escribió también, especialmente interesado en el tema, ya que sería trabajado por el Departamento de Arquitectura del MoMA. Sus comentarios se refieren exclusivamente a la «cuarta falacia». «People need more» fue el título de la carta que envió a la revista. En ella indicaba que las personas

19. «More replies to *Architecture—not style*», *Progressive Architecture* (New York, febrero 1949), 8.

20. «More replies», *Progressive Architecture*, 10.

necesitaban tener «algo más grande que su pequeña rutina o sus propios cuerpos vulnerables» y que las personas continuaban teniendo interés en los monumentos, «desde los Partenones a las Chartres y desde los Rockefeller Centers y Memoriales de Lincoln hasta las estatuas de la libertad».

Woodwin afirmaba que las implicaciones democráticas no eran contrarias a la grandeza de los edificios y que una vez que la vivienda estuviera resuelta, e incluso antes de eso, las personas exigirían algún tipo de inspiración arquitectónica. Apoyando a los defensores de la monumentalidad, decía que estaban solamente un poco adelantados en el tiempo.²¹

El interés que Mumford depositaba en el tema se expresó nuevamente en el artículo «Monumentalism, symbolism and style», que se publicó en abril de 1949 en *The Architectural Review*.²² El extenso texto retomaba la conferencia que Giedion dictó en la RIBA en 1946 y el simposio de 1948. Aquí valoró de forma más abierta el problema planteado por Giedion, señalando que las cualidades que buscaba reinstalar eran múltiples, y si bien estaban bajo la idea del simbolismo, el orden formal visible y la expresividad estética, también buscaban la dignificación de la vida cívica.

Tal parece que Mumford aceptaba aquí que los arquitectos, en dominio del vocabulario y la gramática moderna, se dispusieran a organizar discursos retóricos. Y hasta parece incluso que concediera a Giedion razones para promover edificios que no solo funcionaran sino que comunicaran, recuperando así la tríada vitruviana y los presupuestos de John Ruskin.

Sin embargo, Mumford reafirmaba sus ideas de 1937, explicando que la monumentalidad no era un problema de la forma, ya que lo que confería al monumento su condición era la intención, o finalidad social. Observaba que para obtener monumentalidad los pueblos siempre habían tenido que encender la «lámpara del sacrificio», entregando a cambio no solo el excedente material, sino casi siempre la sangre, y la mayor parte de las veces también la vida de los habitantes, olvidando así las verdaderas necesidades del hombre común. Atribuía a esto la desconfianza que los pueblos democráticos manifestaban hacia los monumentos.

De todas formas, señalaba también que el sacrificio no se realizaba sin una recompensa, especialmente cuando se hacía de manera desinteresada. El problema radicaba en el interés econó-

21. «More replies», *Progressive Architecture*, 12.

22. Lewis Mumford, «Monumentalism, symbolism and style», *The Architectural Review*, vol. 105, n° 628 (Londres, abril 1949).

mico que caracteriza al mundo moderno, y a la ausencia de un tipo de sacrificio orientado al bien común. La escasez de monumentalidad no le parecía, por tanto, un problema de la forma y no podía ser resuelta desde ella. Se debía a la falta de disposición para destinar dinero a los fines últimos de la humanidad, mientras se despilfarraba en artefactos mecánicos. Era, pues, un problema inherente a un sistema deshumanizante.

Al final del artículo brindaba algunos ejemplos de lo que valoraba como auténtica monumentalidad moderna, la Siedlungen Romerstadt, de Ernst May, en Frankfort, donde la individualidad se abandona en favor del conjunto y el sistema vial, y el parque que rodea Norris Dam en Tennessee.

Esta es una de las discusiones importantes que llegaron al Ciam VII, realizado en Bergamo en 1949, y también al Ciam VIII, realizado en Hoddesdon, Inglaterra, en 1951, bajo el nombre *The heart of the city* y dedicado a los centros cívicos.²³ Ese año, con Sert presidiendo los congresos, se establecieron fracturas relevantes entre los participantes, las discusiones adquirieron nuevos matices y comenzó un período de franco predominio de las ideas del grupo británico MARS (Modern Architectural Research Group), que había sido fundado por Giedion.

La búsqueda de una nueva monumentalidad comenzó a controlar el escenario internacional hasta llegar a convertirse en un problema dominante a fines de la década de 1950, escenario que ha sido reseñado ampliamente en prácticamente todos los textos de historia de la arquitectura del siglo XX.

Los temas en los que Giedion estaba interesado en esos años fueron conversados en el Congreso de la Divina Proporción, al que, por supuesto, asistió. Se realizó en paralelo a la IX Triennale de Milán, entre el 27 y el 29 de setiembre de 1951, y reunió a matemáticos, músicos y filósofos con diseñadores y arquitectos. Entre ellos estaban Matila Ghyka, Rudolf Wittkower, James Ackerman, Lucio Fontana, Carlo Mollino, Ernesto Rogers, Max Bill, Pier Luigi Nervi y Bruno Zevi.

Wittkower venía de publicar, apenas dos años antes, su *Architectural Principles in the Age of Humanism*, y Le Corbusier presentó allí una nueva versión del Modulor. Por su parte, Giedion abordó problemas relativos a la composición en su conferencia «El todo y la parte en la arquitectura contemporánea».

23. Eric Mumford, «From the Heart of the City to the End of CIAM», en *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960* (Cambridge: MIT Press, 2000).

3

En este congreso se cruzaron físicamente los caminos. El Modulor había sido diseñado por Justino Serralta y entre los asistentes estaba Mauricio Cravotto. En la fotografía se lo puede ver sentado inmediatamente detrás de Sigfried Giedion, ubicado a su vez detrás de Alfred Roth.

Interesado en el tema del congreso, Cravotto asistió a las conferencias sobre las proporciones en Grecia y Roma, la Edad Media y el Renacimiento que dictaron Ghyka, Wittkower y Ackerman, y a las que tuvieron por objeto las armonías en la música y la pintura.

Pero seguramente las más impactantes para él fueron las ponencias que vinculaban pares en apariencia opuestos, como la de Nervi sobre la proporción en la técnica, la de Zevi sobre la cuarta dimensión y las proporciones en la arquitectura moderna, y la de Le Corbusier, «Proporción y tiempos modernos». En el mismo sentido pudieron resultarle interesantes la de Bill, que versó sobre las relaciones entre el hombre y el espacio, la de Carola Giedion-Welcker, que disertó sobre las proporciones en Paul Klee, y la de Luigi Cosenza, que explicitaba la búsqueda de un lenguaje arquitectónico moderno. Sin duda, en Milán, Cravotto estaba entre amigos.

Un año después, el 27 noviembre de 1952, Cravotto dictó en Montevideo la conferencia *Exploración en una región arquitectural* en la Agrupación Universitaria, con ocasión del acto académico para conmemorar el Día del Arquitecto. El contenido reflejaba su sintonía con los abordajes planteados en el Congreso de la Divina Proporción y casi parece estar recogiendo los principales argumentos que allí se expresaron.

En el texto reseñó la importancia del evento de Milán y la necesidad de repensar muchos de los temas que allí plantearon los «grandes maestros».

Wittkover al esencializar las dos direcciones, de la geometría y del número, como valencias mentales para llegar a atrapar la naturaleza del conocimiento que rige la arquitectura a través de las versiones del arte medieval y renacentista. La insistencia de Vantongerloo y Dorfler sobre la inconmensurabilidad, en el arte. Las



FIGURA 3. ASISTENTES AL CONGRESO DE LA DIVINA PROPORCIÓN.

reconvenciones de Ghika sobre la evasión estética por sobre los números mágicos y finalmente las altas especulaciones de Kaiser, Speiser, Turet, hacia regiones más complejas de la organización filosófica, matemática, estética y técnica. Y por último la proposición de Pier Luigi Nervi, proposición de la inspiración, el buen sentido constructivo y la cultura, que –por lo menos a mí– me hizo afirmar en una más serena posición, la fervorosa búsqueda del ritmo en el arte, al divisar la complejidad de la espacialidad y al mismo tiempo, la impotencia de la razón para determinar las precisiones instantáneas y simultáneas a que conduce la revelación espacial. Fervorosa búsqueda del ritmo en arte, he dicho.²⁴

Explicó también que el oficio de arquitecto no consistía solamente en crear formas, sino también en transmitir «itinerarios de la cultura», y, por tanto, sus exploraciones tenían como escenario los espacios arquitectónicos cualificados por estar «ligados

24. Mauricio Cravotto, «Exploración en una región arquitectural», *Arquitectura*, SAU, n° 226, (Montevideo, agosto 1953).

al monumento o al símbolo, vinculados a la humilde morada o al conjunto de moradas», a «los espacios que crea el arquitecto, el urbanista, el paisajista, en esa alta gama de valores y que estructuran una de las maneras más dignas y durables de la urbanidad, de la altruista convivencia, del orgullo del bien común».

Sus búsquedas se habían orientado a obtener la felicidad colectiva, un camino iniciado en los años 20 en las lecturas de Claude Bragdon y organizado en la teoría de La Aldea Feliz, sobre 1950.²⁵ Las ideas de Cravotto recogían gran parte del pensamiento local y sintonizaban con las de los principales arquitectos modernos. Coincían además con las preocupaciones planteadas por Giedion y quizá, en parte, a este espíritu se debe la opinión positiva sobre la arquitectura latinoamericana que este último manifestó en *A decade of new Architecture*, en 1951.

Nueve puntos sobre monumentalidad y otros textos relativos al simbolismo fueron reunidos por Giedion en el libro que apareció en alemán en 1956 y en inglés en 1958. La versión en castellano fue publicada en Buenos Aires, por Nueva Visión, en 1957, y en la Advertencia Preliminar el autor señaló el tema en el que había estado trabajando por casi 20 años. *Arquitectura y comunidad* es el título bajo el cual Giedion recogió artículos que argumentaban sobre las vías para establecer vínculos de comunicación profundos, deteniéndose en el análisis de estructuras urbanas que permitían restablecer el equilibrio entre la libertad individual y la trabazón colectiva, en los núcleos de las ciudades y en símbolos de la vida comunitaria como las unidades de habitación o las cubiertas abovedadas.²⁶

En Uruguay la edición de Nueva Visión se puede encontrar en prácticamente todas las bibliotecas de los arquitectos activos en la fecha de su publicación, y varios ejemplares ingresaron a la Facultad de Arquitectura en esos años. Sin duda, el libro despertó gran interés por su autor, aunque como resulta ahora bastante obvio, no en menor medida por su contenido.

La creencia en la carencia de valores simbólicos de la arquitectura moderna ha estado en la base de buena parte de la construcción historiográfica local, evitando una cabal comprensión de la producción de la segunda mitad del siglo XX. Ciertamente, la consciente eliminación de connotaciones simbólicas ha caracterizado a algunos sectores profesionales activos en esos años, pero

25. Mary Méndez, «Aldea Feliz», en *La Aldea Feliz. Episodios de la modernización en Uruguay* (Montevideo: mayo 2014); «La Aldea Feliz de Mauricio Cravotto», *Astrágalo* 21 (Buenos Aires, agosto 2016); «Mendoza, la argentina Aldea Feliz de Mauricio Cravotto», *Vitruvia* n° 1 (Montevideo, octubre 2014).

26. Sigfried Giedion, *Architektur und gemeinschaft* (Hamburgo: Rowohlt, 1956); *Architecture, you and me* (Cambridge: Harvard University Press, 1958); *Arquitectura y comunidad* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1957).

tomarla como norma del conjunto supone asumir homogeneidades escasamente operativas y descartar la gran riqueza de matices presente en la posguerra. Tal postura resulta especialmente ineficiente para abordar programas religiosos y representativos, pero también para entender la dimensión monumental que adquirió en adelante la vida urbana, una lógica que permanece detrás de los centros cívicos, las unidades vecinales y los conjuntos de vivienda social que se realizaron en la década de 1970.

Fuente de las imágenes

1. *Archivo ITU, FADU.*
2. *Anales de la Facultad de Arquitectura, Montevideo, 1949.*
3. *Archivo Fundación Cravotto.*

INTELIGENCIA ARTIFICIAL Y REALIDAD VIRTUAL

Entre tecnologías informáticas y tradiciones filosóficas

GUILLERMO RANEA

La generalización mundial del uso de computadoras en gran parte de nuestras actividades ha puesto una vez más en el centro de la atención la cuestión de las consecuencias que para la humanidad y su hábitat puede tener la adopción de nuevas tecnologías. A primera vista no parece tratarse de un asunto muy novedoso. Al menos a partir del ludismo de comienzos del siglo XIX, en diferentes lugares del planeta se ha planteado, con mayor o menor energía, el problema del impacto de la novedad tecnológica en la sociedad y en el mundo natural. Sin embargo, la versión actual del problema poco tiene en común con situaciones anteriores. Las crisis luditas, tanto la inicial como las que le siguieron, resultan del conflicto entre una tendencia a mantener formas de vida que se ven amenazadas por las novedades tecnológicas, por un lado, y la creciente esperanza de que estas disminuyan la miseria y el hambre y traigan una felicidad hasta el momento desconocida para la mayor parte posible de la humanidad, por otro. La rápida y fácil extensión del uso de tecnologías informáticas, por el contrario, parece sugerir que nada similar a la resistencia ludista obstaculiza la aceleración constante de su aceptación masiva.

Esto no significa que no haya voces, de gran prestigio y alta calidad intelectual y científica, que señalen, con mayor o menor alarma, los posibles efectos que estas tecnologías podrían tener para la especie humana y su entorno. Pero, concentradas en sitios de mucho menor capacidad de influencia sobre el gran público, esas voces no logran tener el grado de visibilidad que rebeliones como la ludita tuvieron en su momento. A pesar de las críticas y objeciones justificadas que mereció el planteamiento que hiciera

hace sesenta años C. P. Snow acerca de la existencia de dos culturas incommunicables entre sí, la del ingeniero innovador y la del intelectual ludita, pareciera que la situación en torno al impacto de las tecnologías informáticas sobre la vida humana reaviva el conflicto tal como Snow lo entendió.¹

Sin embargo, hay buenas razones para sospechar que la resurrección del mundo de las dos culturas de Snow es en realidad una ficción de zombis que salen de sus tumbas olvidadas. En primer lugar, es muy poco frecuente que alguien acepte los fundamentos del argumento de Snow, dado que ellos consisten en una caricatura, o idealización, para decirlo con mayor suavidad, de dos tipos de pensadores que nunca han existido en pureza. Aunque es muy arriesgado afirmar que esos tipos idealizados nunca existieron ni existirán, resulta altamente improbable que tropecemos con un ingeniero o una ingeniera a quienes les resulte por completo indiferente el mundo del arte, las humanidades o la literatura, o que encontremos a escritores o escritoras que prescindan despectivamente de toda novedad técnica. En la actualidad, tanto ingenieros como escritores, filósofos y artistas utilizan los mismos recursos tecnológicos informáticos. La pureza especializada que tipifica Snow con su ingeniero innovador y optimista y con su escritor ludita, reaccionario y egoísta es una ilusión que el uso en común de las nuevas tecnologías ha desbaratado.

Sin embargo, a la hora de querer entender el fenómeno masivo de las tecnologías informáticas, los viejos adversarios vuelven a reconstruir sus ciudadelas. La pertinacia de los muros erigidos alrededor de nuestras disciplinas para evitar la ilegal intromisión de indeseables sin título habilitante pareciera dar la razón a Snow. A pesar de que ambos grupos utilizan las mismas computadoras y softwares similares, cuando discuten acerca del impacto que estos tienen o podrían tener sobre la gente y su vida suelen recurrir exclusivamente a las tradiciones de sus propias disciplinas. Como afirmó Nicolás Copérnico en circunstancias similares de extrema novedad, «[l]as Matemáticas se escriben para matemáticos».²

Por otro lado, ambas partes, como los tipos ideales de Snow, se excluyen del número que constituye a «la gente» dado que no reconocen, y con seguridad ni siquiera sospechan, que sus disciplinas —y, por consiguiente, sus argumentos— también sufren

1. Charles Percy Snow, *Las dos culturas y un segundo enfoque. Versión ampliada de Las dos culturas y la revolución científica* (Madrid: Alianza Editorial, 1977).

2. Nicolás Copérnico, «Al Santísimo Señor Pablo III, Pontífice Máximo, Prefacio», en *Las revoluciones de las esferas celestes* (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires EUDEBA, 1965), 11. «Mathematica mathematicis scribuntur», en Nicolai Copernici Torinensis *De revolutionibus orbium coelestium, libri VI* (Norimbergae (Nürnberg) apud Joh. Petreium Anno 1543), s. n.

el impacto de la adopción de las tecnologías a las que pretenden explicar como si no se diera en laboratorios y oficinas académicas universitarias lo que es manifiesto en la vida humana fuera de esas fortalezas inaccesibles para los legos. El resultado de esta ilusión, o delirio, según se califique la gravedad de la condición mental, es que tanto ingenieros e ingenieras como intelectuales creen que cuando hablan del asunto lo hacen dentro de sus estrictas disciplinas. No advierten que las tecnologías electrónicas han introducido subrepticamente a las humanidades en los proyectos tecnológicos, y a la ingeniería en las humanidades. Quien quiera mantener a raya a los indeseables ajenos a sus disciplinas deberá levantar un muro divisorio más alto aún, pero solo obtendrá, como en casos similares, el empobrecimiento de su capacidad de comprensión, plasmada en libros y artículos que repiten la misma cantinela apocalíptica o paradisiaca, según el humor del momento.

La hibridación entre ingenierías y humanidades provocada por la aparición y difusión de las nuevas tecnologías electrónicas se ha dado de manera más visible en computación, inteligencia artificial y realidad virtual que en el ámbito de la crítica literaria, la filosofía o incluso de las llamadas «nuevas humanidades». En los mencionados tres campos ingenieriles, programadores e innovadores, cuando quieren describir verbalmente por escrito sus planes tecnológicos, recurren a conceptos y problemas que han sido por siglos patrimonio exclusivo de teólogos y filósofos. Del otro lado del muro, filósofos, historiadores del arte o científicos sociales no pueden soslayar la presencia en sus discursos de tecnologías de escritura, modelos neuronales o espacios y realidades virtuales.

Sin embargo, la especialización a ultranza muestra su peor perfil en los esfuerzos que hacen unos y otros para evitar la influencia de los extranjeros sobre su modo tradicional de vida. Son esfuerzos vanos. A menudo tropezamos con ingenieros que en los últimos años del siglo XX relacionan sus proyectos tecnológicos con el problema de la relación entre el alma o la mente y el cuerpo, en plena ignorancia de la rancia antigüedad y relevancia del tema en ámbitos ajenos a la técnica. Por otro lado, encontramos a filósofos convencidos de que las soluciones medievales al problema de la virtualidad y la posibilidad, la actualidad y la realidad pueden ayudarnos a comprender el mundo tecnológico actual como si este fuera un caso particular de la cuestión de la inclusión

virtual de la conclusión en las premisas de un silogismo, o de la expresión, también virtual, del mundo creado en el punto de vista de cada unidad monadológica.

De ninguna manera, sin embargo, se debe desdeñar estos intentos, en particular si se trata de concepciones filosóficas de gran riqueza y sofisticación conceptual o de fantásticos proyectos ingenieriles. Pero queda la duda de si al mantenerse las formas disciplinarias tradicionales se logra plantear adecuadamente el problema del impacto de las nuevas tecnologías informáticas sobre la vida humana. En otros términos, la cuestión tecnológica actual pareciera requerir que las ingenierías y las humanidades abandonen la rigidez de sus fronteras. No se trata de proponer la interdisciplinariedad, menos aún la «transdisciplinariedad» (si se tolera el neologismo), formas cautelosas de las fintas académicas. Convendría, por el contrario, aceptar que el problema de las tecnologías informáticas incluye de por sí planteamientos de cuestiones filosóficas, y que existen problemas filosóficos que guían, orientan y sugieren soluciones ingenieriles. El desafío consiste en encontrar en las nuevas tecnologías sus propios problemas filosóficos, y en las soluciones a estos, las guías adecuadas para una mejor orientación de los proyectos ingenieriles.

Los obstáculos principales los interpone, por un lado, la desconfianza cerril de gran parte de los ingenieros ante lo que juzgan charlatanería hueca de los filósofos, y, por el otro, el carácter somero del conocimiento que estos tienen de la producción industrial o artesanal en el campo informático. Los obstáculos que suelen plantear los ingenieros dedicados a las tecnologías informáticas nos recuerdan la situación que se dio cuando en 1951 Martin Heidegger leyó en el Segundo Darmstädter Gespräch, dedicado a la arquitectura bajo el nombre «*Mensch und Raum*»,³ un texto titulado «*Bauen, Wohnen, Denken*».⁴ José Ortega y Gasset, quien también participó en el coloquio, ha dejado una vívida descripción y una magnífica explicación de lo ocurrido.⁵ «Aconteció, pues, que sobre el nivel del mar de la discusión entre arquitectos se produjeron dos erupciones filosóficas: una, la conferencia de Heidegger [...]; otra, mi propia conferencia, cuyo título era: “El mito del hombre allende la técnica”».⁶

Ortega y Gasset se refiere al enojo que encontró entre los arquitectos cuando llegó a Darmstadt la tarde del día en el que

3. «Ser humano y espacio».

4. Martin Heidegger, *Construir, habitar, pensar*. Quinta edición. (Córdoba, Argentina: Alcon, 1997)

5. José Ortega y Gasset, «Anejo: En torno al Coloquio de Darmstadt, 1951», en *Obras completas*, tomo 9, 1960-1962. Segunda edición (Madrid: Revista de Occidente, 1965), 625-644.

6. José Ortega y Gasset, «Anejo: En torno al Coloquio de Darmstadt, 1951», en *Obras completas*, tomo 9, 1960-1962. Segunda edición (Madrid: Revista de Occidente, 1965), 628.

Heidegger había hecho su exposición por la mañana, tras lo cual se había ido: «Me pareció que algunos, cuando menos, de los viejos arquitectos, allí movilizados, sintieron enojo [...] ante la erupción de la filosofía en el área superficial de las conversaciones gremiales entre arquitectos».⁷ Más aún, Ortega y Gasset agrega que «un gran arquitecto protestó de que en las faenas arquitectónicas se introdujese el *Denker* (el pensador) que, con frecuencia, es *Zerdenker* (des-pensador) y no deja tranquilos a los demás animales criados por el bien Dios».⁸ La explicación que da Ortega y Gasset del enojo en esa ocasión podría extenderse al caso de las tecnologías informáticas. Estas, como la arquitectura en el texto de Heidegger y en la brillante explicación que Ortega y Gasset les da de este a los arquitectos, están preñadas de problemas filosóficos que les son propios, que no son importados desde un país ajeno, pero que logran salir a la luz gracias al trabajo del filósofo, entrenado para ello.

El segundo tipo de obstáculos, los interpuestos por filósofos de carrera, no son menos arduos de combatir. Fiel a una tradición tan antigua como ella misma, la filosofía, cuando se trata de las tecnologías informáticas, se desentiende de cualquier aplicación ingenieril que pudiera encontrarse a sus conceptualizaciones. Su interés, al tratar del impacto de esas tecnologías sobre la vida humana, está puesto primordialmente en el lado humano del híbrido. Suelen resultarle indiferentes los procedimientos técnicos que permiten la ilusión de lo virtual o la hazaña de una computadora que vence a un ajedrecista avezado. También en este caso, sin embargo, estos obstáculos (o, si se quiere, el eventual enojo que un filósofo o una filósofa pudiera experimentar si alguien le reprocha que habla acerca de lo que ni siquiera remotamente sabe cómo funciona) son fácilmente superables, lo cual no quiere decir que la mayoría de los filósofos queden convencidos.

En efecto, una somera referencia a la influencia que ha tenido el pensamiento filosófico de Gilles Deleuze en este campo bastará para ver que no todo está perdido al respecto. Sin entrar en los complejos detalles de la maraña de pensadores de las más diversas disciplinas humanísticas y sociales que han abrevado de la obra de Deleuze, un caso basta para sugerir que en el caso de las tecnologías informáticas la filosofía puede guiar el desarrollo de procedimientos en apariencia puramente técnicos. En uno de

7. José Ortega y Gasset, «Anejo: En torno al Coloquio de Darmstadt, 1951», en *Obras completas*, tomo 9, 1960-1962. Segunda edición (Madrid: Revista de Occidente, 1965), 629.

8. José Ortega y Gasset, «Anejo: En torno al Coloquio de Darmstadt, 1951», en *Obras completas*, tomo 9, 1960-1962. Segunda edición (Madrid: Revista de Occidente, 1965), 629-630.

9. «Ce texte d'inspiration géographique, architecturale et surtout mobilière nous semble essentiel pour toute théorie du pli». Gilles Deleuze, *Le Pli* (Paris: Éditions du Minuit, 1988), 22.

10. Bernard Cache, *Earth moves: The Furnishing of Territories* (Cambridge, Mass. (USA): The MIT Press, 1995). Bernard Cache, *Terre meuble* (Orléans: HX, 1997). El juego con la palabra francesa *meuble* desaparece del título en inglés. De hecho, el diseño informático virtual es el tema central del libro de Cache: el mueble como intermediario entre el habitante y la vivienda. De la versión original francesa es posible ver *online* algunas partes en la página de la Biblioteca Nacional de Francia en la dirección <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k332275w?rk=21459;2>.

11. Gilles Deleuze, *Le Pli* (Paris: Éditions du Minuit, 1988), 136. Para algunos detalles más de esta relación, aunque dentro de un contexto diferente, Alberto Guillermo Ranea, «Spinoza y Leibniz vuelven a encontrarse: la arquitectura de la substancia según algunos amateurs contemporáneos», en Martín Sisto, *Aporías de la razón moderna* (San Miguel, Argentina: Ediciones de la Universidad de General Sarmiento, 2012), 89–103 http://www.ungs.edu.ar/cm/uploaded_files/publicaciones/501_Hum17_Aporias%20de%20la%20razon%20moderna_Final.pdf.

12. Jean-Pierre Sérís, *Machine et communication. Du théâtre des machines à la mécanique industrielle* (Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1987), 4.

los libros más creativos sobre el pensamiento filosófico de Gottfried Wilhelm Leibniz, Deleuze menciona en una nota al pie de página un manuscrito de Bernard Cache, *L'ameublement du territoire*, entonces inédito: «Este texto, de inspiración geográfica, arquitectural, y sobre todo mobiliaria, nos parece esencial para toda teoría del pliegue».⁹ El manuscrito de Cache, de 1983, fue publicado primero en traducción inglesa y luego su original francés.¹⁰ El libro de Deleuze es una atrevida, erudita y altamente creativa interpretación de la relación entre el plano monadológico y el plano fenoménico en Leibniz, tema que resulta altamente intrigante para quienes lo han estudiado en profundidad, no solo en sus escritos publicados. Deleuze afirma que la distinción entre esos dos planos está plenamente presente en el manuscrito de Cache en términos de la distinción entre vectores de concavidad y vectores de profundidad.¹¹ A su vez, esta distinción de vectores es esencial para entender la producción mobiliaria digital de Cache. Se podría objetar que es difícil distinguir qué hay de Deleuze y qué de Cache en la teoría deleuziana del pliegue. Pero esta teoría, que Deleuze elabora con un análisis detallado y profundo de la filosofía de Leibniz, sin duda guía los diseños de Cache, aunque estos puedan entenderse, si se quiere, exclusivamente en el contexto de las tecnologías del diseño asistido.

A pesar de la resistencia de tradiciones adversas, estos casos muestran que la situación presente es promisoria. Las tecnologías informáticas permiten y exigen que las fronteras entre algunas de las más rancias disciplinas comiencen a franquearse. Aunque la relación entre esas tecnologías y sus usuarios es cada vez más sencilla e inmediata, cuando se requiere describir, explicar o promocionar un nuevo proyecto de investigación en el área informática es adecuado extender a ellas lo que Jean-Pierre Sérís afirmó de las técnicas ya desaparecidas del pasado: «entre las máquinas y nosotros, la biblioteca».¹² Si bien la afirmación es atinente sin mayores discusiones cuando se trata de tecnologías desaparecidas que solo han dejado huellas en grabados, imágenes o descripciones escritas, su aplicación a las nuevas tecnologías electrónicas permite descubrir una diferencia radical entre estas y sus antecesoras. Mientras que la máquina de Marly (Marly, Francia, 1684) o la Marmita de Papin (Londres, Inglaterra, 1679) nos intrigan por no conservarse siquiera un trocito de ellas, las nuevas tecnolo-

gías nos inquietan y atraen, por el contrario, por su permanente presencia ante los ojos de quienes las proyectan, fabrican y distribuyen, las compran y utilizan a diario. Presentes, pero a la vez ausentes debido a su opacidad para los legos, y también para especialistas en el tema, que no terminan de conocer por completo las potencialidades y capacidades de sus propias creaciones.

Esta diferencia podría favorecer la convicción de que se trata de tecnologías que carecen de raíces en el pasado. En efecto, se las suele ver como parte de una era que podríamos considerar incommensurable, intraducible en términos de la cultura tecnológica anterior a la generalización de su uso. Esta sensación compartida casi unánimemente entre programadores y usuarios vuelve ociosa en principio la referencia a la historia de las técnicas, casi obligada en el caso del resto de las tecnologías. En algunos casos se hace referencia a la fabricación de las primeras computadoras en un lapso que no pasa de sesenta años atrás, en otros a antecedentes más antiguos, como la máquina de calcular de Leibniz. Las nuevas tecnologías exigen que hablen por ellas disciplinas humanísticas o sociales que, sin negar importancia a la historia, sean primordialmente sistemáticas, teóricas. Si bien varias ciencias sociales o culturales han dado así excelentes propuestas y debates acerca de la relación entre las tecnologías informáticas y la condición humana presente y futura, la presencia constante de concepciones filosóficas en el discurso de sus creadores y usuarios es intrigante. No menos intrigante es el interés con el que algunos filósofos debaten y discuten mano a mano con ingenieros acerca de las posibilidades concretas de realización de sus proyectos más ambiciosos.

Las nuevas tecnologías trajeron consigo, sin proponérselo, un cambio en las prácticas de ingenieros y filósofos. Ingenieros que se ven llevados a tratar el inveterado problema de la relación entre mente y cuerpo, filósofos que abandonan su mundo sin manos y se atreven a indicarles a los diseñadores las razones de por qué nunca podrán llevar a cabo algunos de sus planes de innovación. Problemas filosóficos liberados de los límites de los departamentos de filosofía, problemas ingenieriles que deben mezclarse con los más rancios temas de la filosofía. La sombría descripción del mundo de la «técnica del técnico» que Ortega y Gasset nos legó hace ochenta años, y que parecía mantener su actualidad vigente, se resquebraja.¹³ El argumento de Ortega y Gasset giraba en torno

13. José Ortega y Gasset, *Meditación de la técnica*. Tercera edición en castellano (Madrid: Revista de Occidente, 1957 [1939], 75-100.

de la convicción, propia de la era de la «técnica del técnico», de que nada es imposible técnicamente si se lo desea. El resultado de tal confianza en la ilimitada capacidad técnica conduce, según Ortega, al vaciamiento interior de las personas, a la anulación del deseo, como en el caso de un nuevo rico que, como todo puede comprar, no sabe qué desear.¹⁴

A pesar del saludable consejo que nos ofrece Ortega y Gasset, el de no afirmar que algo es imposible porque es muy probable que al día siguiente nos enteremos de que se lo ha realizado, un filósofo estadounidense, Hubert Dreyfus, se ha atrevido a publicar un libro con un título (con seguridad, sin él saberlo) con cierto aire crítico a la interpretación de Ortega y Gasset.¹⁵ El libro, publicado en 1972, no es una novedad editorial del presente. De acuerdo con las costumbres burocratizadas actuales del trabajo científico, se lo debería descartar por obsoleto. Sin embargo, la fecha de su publicación lo ubica en pleno auge de la difusión pública de las más atrevidas propuestas y promesas de realización de todo tipo de proyecto en ingenierías informáticas. Un mundo de optimismo irrefrenable causado por el veloz éxito inicial de los primeros proyectos en ingeniería informática.

El hecho de que Dreyfus se haya dedicado al estudio y esclarecimiento del pensamiento de Martin Heidegger podría ser un argumento más contundente que la fecha de su publicación para que muchos descarten *a priori* la importancia del libro. ¿Qué otra cosa podría haber escrito quien ha penetrado, como pocos, en los arcanos lingüísticos de un pensamiento que consideraba a la máquina de escribir un instrumento que llegaba a interrumpir el circuito entre el pensar y la escritura a mano? Sin embargo, y sin negar que es muy probable que el pensamiento de Heidegger sobre la tecnología haya orientado a la pluma (o al teclado de la computadora) de Dreyfus, el libro tiene un atractivo *sui generis*. No es el típico diálogo entre el filósofo que preferimos y los filósofos que detestamos. Sus interlocutores son los principales promotores y realizadores de proyectos fundamentales en el ámbito de la computación, inteligencia artificial y realidad virtual.

Dreyfus nos obliga a que leamos y escuchemos a los ingenieros, físicos y matemáticos implicados en esa aventura tecnológica fantástica. Como si siguiera el *dictum* metodológico de Bruno Latour, «¡sigan a los actores!»,¹⁶ Dreyfus cita y comenta

14. José Ortega y Gasset, *Meditación de la técnica*. Tercera edición en castellano (Madrid: Revista de Occidente, 1957 [1939]), 84–85.

15. Hubert Dreyfus, *What Computers can't do. A Critique of Artificial Reason* (New York: Harper & Row, 1972). Para una crítica que inició un intenso y provechoso debate, Harry Collins, *Artificial Experts. Social Knowledge and Intelligent Machines* (Cambridge, Mass. (USA): The MIT Press, 1999).

16. Bruno Latour, *Aramis, or the Love of Technologies* (Cambridge, Mass. (USA): Harvard University Press, 1996), 204: «Follow the actors, that is the Law and Prophets»; 243: «Follow the actors, my dear man, follow the actors. Those are your method, right». El original francés: *Aramis, ou l'amour des techniques* (Paris: Éditions La Découverte, 1993).

extensamente libros y artículos en los que se expresan los propósitos y procedimientos para lograr el sueño de la fabricación de sistemas de inteligencia artificial. Son ellos, los ingenieros y matemáticos, los que plantean los problemas filosóficos de la inteligencia artificial sin advertir tal vez que, al hacerlo, le abrieron la puerta de sus laboratorios a un filósofo al que, en muchos casos, terminaron por considerar su enemigo público número uno. Una situación que tiene algo más que vagas resonancias al efecto que la conferencia de Heidegger tuviera en 1951 entre los arquitectos que lo escucharon.

El interés por el libro no radica, sin embargo, en el hecho de que Dreyfus muestre la dificultad que tienen quienes programan y realizan proyectos de inteligencia artificial para responder o contrarrestar argumentos filosóficos en su contra, en particular basados en la tradición hermenéutica. No se trata de un episodio más de la rivalidad entre las dos culturas de C. P. Snow. Si bien es sorprendente que las limitaciones señaladas por Dreyfus debieron ser admitidas, aunque a regañadientes, por quienes prometían una pronta realización de los proyectos en inteligencia artificial, hay en todo ello algo más que una prueba de la utilidad de una determinada filosofía en asuntos prácticos. La habilidad de Dreyfus consiste en que logra mostrar que con sus argumentos los ingenieros diseñadores de las tecnologías digitales también hacen filosofía, aunque no sea la que a él le parece adecuada.

El libro de Dreyfus es el triunfo de la controversia filosófica como marco contextual de los problemas generales que afectan a la condición humana desde la aparición de las tecnologías informáticas. El optimismo desmedido por las posibilidades de desarrollar inteligencias que superen a la humana se expresa por medio de concepciones filosóficas del *Tractatus Logico Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein o del atomismo lógico de Bertrand Russell. Las limitaciones se articulan con conceptos de las *Investigaciones filosóficas*, también de Ludwig Wittgenstein, y la hermenéutica heideggeriana. Así expresadas, ambas posiciones acerca de las tecnologías informáticas quedan definidas como parte de un debate filosófico que hunde sus raíces en las tradiciones iniciadas en el pensamiento griego en el siglo VI antes de la era actual. Lejos de ser radicalmente novedosas, como se las suele presentar, estas tecnologías serían la realización de viejas aspiraciones o deseos.

El argumento de Dreyfus es contundente, aunque se rechacen sus puntos de partida filosóficos. El optimismo en las tecnologías de inteligencia artificial y computación se basa en una concepción equivocada de la mente humana, del lenguaje y del conocimiento. Por eso está condenado a la frustración. La mente humana no conoce o toma decisiones luego de hacer una cantidad muy grande de cálculos, sostiene Dreyfus. Sin embargo, la única forma de convencerse de que es posible elaborar una inteligencia artificial más poderosa que la inteligencia humana es suponer que esta funciona como funcionaría aquella.

En este punto sería saludable objetar que entre 1972 y el año presente se ha averiguado mucho más acerca del funcionamiento del cerebro humano y de la mente, con lo que se podría zanjar la controversia simplemente apelando a hechos cuantificados debidamente establecidos. Pero sin necesidad de agregar al debate la intervención de disciplinas experimentales, el argumento filosófico principal de Dreyfus para negar la posibilidad de inteligencias artificiales que reemplacen y superen las humanas es contundente. El lenguaje, el conocimiento, las decisiones prácticas no son el resultado de un cálculo más o menos veloz y complejo, debido a que dependen del contexto en el que se dan. La computadora calcula algoritmos a velocidades inalcanzables para una inteligencia humana. Pero a la comprensión e interpretación de lenguajes o situaciones no se llega aumentando la velocidad y complejidad de los cálculos.

Dicho en términos algo más filosóficos, el problema consiste en aceptar o rechazar que el conocimiento, el lenguaje, las decisiones prácticas son resultado de una combinatoria de datos básicos realizada de acuerdo con reglas explícitas y exhaustivas. El optimismo tecnológico respecto de computadoras e inteligencias artificiales presupone que así funciona tanto la mente humana como la artificial. Se podrán agregar reglas, pero no es posible que la inteligencia funcione sin ellas. Frente a esto, Dreyfus sostiene que ni el lenguaje, ni el conocimiento, ni las decisiones prácticas son el resultado exclusivamente de la aplicación de reglas explícitas y exhaustivas por parte de inteligencias humanas.

No se requieren conocimientos muy avanzados en filosofía para reconocer en lo anterior la distinción entre explicación y comprensión. Dreyfus da un paso más al sostener que una com-

putadora no podrá hacer lo que un humano hace con el lenguaje, por ejemplo, porque a ella le falta un cuerpo. En este punto pareciera haber ido demasiado lejos en la utilización de la filosofía como medio de articulación de los presupuestos de la ingeniería de sistemas de información. «Tener un cuerpo» nos conduce al rancio problema de la relación entre alma o mente y cuerpo. Nada en apariencia más alejado de los objetivos de quienes iniciaron o luego desarrollaron proyectos en computación o inteligencia artificial que este problema en el que se mezclan las aguas de la religión y de la filosofía desde el origen mismo del pensamiento griego. Dreyfus, lejos de ofrecerles a los ingenieros un vocabulario y un ideario filosófico para que articulen sus ideas, pareciera estar poniendo palabras en sus bocas que por sí mismos jamás proferirían.

Si es así, el proyecto de incorporar estas tecnologías en el torrente cultural que corre desde el origen del pensamiento griego quedaría abortado. Habría que aceptar pues que se trata de tecnologías tan novedosas que crean un mundo cultural que nada tiene en común con todo lo anterior. Es posible ver en los argumentos de Dreyfus una subrepticia manera de jerarquizar la autoridad del conocimiento filosófico en detrimento del tecnológico. Es preferible dejar a un lado toda especulación ontológica o gnoseológica, y escuchar, ahora sí, a los actores mismos de la innovación tecnológica. Borrado el problema del cuerpo, de la comprensión, de la inteligencia como cálculo, aparecerá la cosa tal como ella es y tal como la vieron quienes la crearon. Sin embargo, a pesar de la sensatez de esta decisión metodológica de «seguir a los actores», quedaremos sorprendidos y perplejos al advertir que esos problemas no fueron introducidos por el filósofo, sino por los actores mismos, esos que, ingenieros o físicos al fin, debieran estar inmunes a la especulación metafísica.

Dreyfus no analiza ni cita textos de filósofos en su obra, sino de ingenieros y físicos y matemáticos implicados en proyectos de inteligencia artificial o de realidad virtual. Resulta fascinante ver que es en sus publicaciones y declaraciones donde se plantean los problemas que Dreyfus analiza con argumentaciones filosóficas. Se podrá objetar que esos textos han sido escritos tal vez con asesoramiento de filósofos profesionales, o que sus autores han recibido de una manera u otra una formación en filosofía. Pero si es

así, ¿por qué lo hicieron? ¿Por qué tomaron prestado el vocabulario de otra disciplina? ¿Por alarde intelectual? Podría ser, pero ello implica atribuirles una personalidad timorata que no coincide con la convicción y seguridad con la que expresan sus objetivos. ¿Lo han hecho por el mayor prestigio de la filosofía frente a las ciencias de la informática? A primera vista parece descabellado que haya sido así. No es que hayan adoptado un vocabulario y un sistema conceptual filosófico, sino que sus propias invenciones y proyectos de por sí son fuente de problemas filosóficos. O, si se admite un poco más de atrevimiento, porque ellos son parte de problemas que el pensamiento filosófico plantea desde hace más de dos mil quinientos años.

En este punto es necesario recordar nuevamente la afirmación de J.-P. S ris, «entre las máquinas y nosotros, la biblioteca». Howard Rheingold es autor de uno de los libros sobre las nuevas tecnologías de mayor impacto entre lectores de todo tipo.¹⁷ Rheingold, como Dreyfus, reproduce declaraciones y textos de los principales creadores de proyectos en realidad virtual, pero a diferencia de este, Rheingold abunda más en transcripciones de declaraciones privadas y conversaciones que tuvo con ellos que en los textos que escribieron. Hay algo de mayor sinceridad en esas declaraciones, no porque el texto impreso sea engañoso a propósito, sino porque su retórica requiere que se elimine todo lo que pueda sugerir la presencia de la subjetividad del autor.

Tal vez por el hincapié en la declaración, en el email o en la conversación, el libro de Rheingold resulta superior al de Dreyfus por un aspecto metodológico en apariencia poco relevante. Dreyfus organiza el debate en su libro de una manera heredada desde tiempos de las controversias teológicas medievales, y llevadas a su culminación en el siglo XVII, siglo de controversias si lo hubo. Los puntos de vista a confrontar están expuestos en la cita de textos o folletos escritos por ingenieros, matemáticos y físicos comprometidos con el proyecto de inteligencia artificial. Dreyfus suele traducir esas afirmaciones a un lenguaje filosófico, y así transformados los refuta con el apoyo de concepciones filosóficas diferentes. En cambio, Rheingold no interviene; deja hablar a los actores, quienes se encargan de plantear los dos lados de la controversia presentados por Dreyfus. Pero, a diferencia de la actitud de confrontación que campea en el libro de este, Rheingold narra

17. Howard Rheingold, *Virtual Reality* (New York: A Touchstone Book, published by Simon and Schuster, 1991).

cómo sus entrevistados tratan esos mismos problemas, pero con el propósito de encontrarles una solución tecnológica. La diferencia parece sutil, pero no lo es. En el caso del libro de Dreyfus, la filosofía pone barreras; en el libro de Rheingold, aunque apenas se la menciona y siempre se lo hace con mucha cautela, ella orienta la innovación tecnológica.

La intensa y fascinante narración de Rheingold se relaciona así con el libro de Bernard Cache, a pesar de las inmensas distancias culturales y filosóficas que los separan. Rheingold no menciona los debates filosóficos acerca del impacto de las nuevas tecnologías, pero no por ello están ausentes. A diferencia de las obras de Deleuze o de Dreyfus, en la de Rheingold los problemas filosóficos se plantean como desafíos tecnológicos. En su libro se encuentran las mismas dudas y desconfianzas que filósofos, teóricos de los estudios culturales y antropólogos han expresado acerca del daño que eventualmente podría infligirse a la gente poniendo a su alcance una representación virtual de la realidad que supere con mucho a la realidad, pero aparecen siempre ligadas a las dificultades y aciertos tecnológicos con los que se pretende crear esa ilusión virtual.

Rheingold no se inmiscuye en debates metafísicos acerca de la diferencia entre potencialidad y virtualidad, entre realidad y actualidad, no porque le parezcan irrelevantes, sino porque su aparición está supeditada a la descripción de cómo se ha ido creando la tecnología que crea la realidad virtual. Algo similar ocurre cuando trata la importancia que ha tenido la invención y desarrollo de las tecnologías de diseño asistido (CAD) en el desarrollo de los programas de realidad virtual. Lo mismo vale para las tecnologías que permiten salir a un cuádruplejico de un cuerpo inutilizado como si fuera la cárcel de su psiquismo, eco tal vez casualmente hallado del juego de palabras con el que Platón describe en Fedón las doctrinas pitagóricas del cuerpo (*soma*) como cárcel (*sema*) del alma (*psyjé*). No falta tampoco la experiencia de la bilocación, de la separación entre la conciencia y el cuerpo a la que tanta importancia se da en ciertas interpretaciones del origen del pensamiento filosófico griego¹⁸ pero experimentada en primera persona por el autor al ser sometido a ensayos en su momento novedosos con tecnologías de realidad virtual.

18. F. M. Cornford, *Principium sapientiae: the origins of greek philosophical thought* (Cambridge: Cambridge University Press, 1952); Eric Dodds, *The Greeks and the Irrational* (Berkeley: University of California Press, 1951).

Finalmente, resulta muy atractivo ver que el problema del «cuerpo propio», tan enraizado en antiguas tradiciones religiosas y filosóficas, también aparece ligado a la innovación en tecnologías ligadas con la realidad virtual. Dreyfus sustenta su pesimismo acerca de la eventual omnipotencia paulatinamente lograda de las computadoras, en el hecho de que no tendrán nunca un cuerpo que actúe como el de un ser viviente, en particular los humanos. Recientemente el argumento ha regresado en otro contexto más cercano a la arquitectura. En su libro *El artesano*, Daniel Sennett señala los riesgos que tiene la adopción de los sistemas de diseño asistido (CAD) en la enseñanza de la arquitectura. Su argumento se apoya en que esos sistemas no permiten crear habilidades ligadas con lo corporal.¹⁹ Se trata de un viejo tema ligado al comienzo de la mecánica en el mundo griego: si no tuviéramos la experiencia del peso, de la gravedad, de la resistencia de lo material, y se nos presentaran sólidos geométricos, jamás podríamos deducir de sus propiedades la propiedad del peso.

El ejemplo que propone Sennett se refiere al dibujo de ladrillos. Dibujarlos a mano aumenta y entrena la experiencia corporal de lo material, pero el dibujo de estos que se hace con programas de computadora atrofia esas habilidades. A primera vista se trata de un ejemplo y de una teoría propia de especulaciones filosóficas o derivadas de experiencias individuales de arquitectos prestigiosos. Rheingold, sin tener tal vez un conocimiento extenso de esas especulaciones, llega a la misma conclusión, pero por medio de una experiencia que él mismo tuvo cuando en un experimento de realidad virtual tuvo la sensación corporal, física, de tocar música con un violín virtual. Merece transcribir sus conclusiones al respecto: «Hay algo más fundamentalmente importante acerca de la relación entre un músico y un violín, por ejemplo, que está más o menos ausente en la interface entre humanos y computadoras, a pesar de los progresos que se han hecho en representación audiovisual».²⁰

A pesar de las separaciones entre sus disciplinas, ingenieros, físicos y matemáticos dedicados a la investigación y desarrollo en inteligencia artificial, realidad virtual y computación, y filósofos, antropólogos y psicólogos enfrentan sin saberlo, y tal vez muy a pesar de cada uno, los mismos problemas. No son problemas puramente ingenieriles, tampoco exclusivamente filosóficos

19. Richard Sennett, *El artesano* (Barcelona: Anagrama, 2009), 53–62.

20. Howard Rheingold, *Virtual Reality* (New York: A Touchstone Book, published by Simon and Schuster, 1991), 324.

o antropológicos. Separarlos de esa manera lleva al error y a la pérdida de tiempo en interminables repeticiones de los mismos argumentos. La separación entre disciplinas en este contexto no sirve a la gente, sino a quienes la mantienen por conveniencia propia. Si quienes se dedican a la investigación y el desarrollo de las tecnologías entienden que están involucrados asuntos ajenos a sus disciplinas, como la relación entre alma y cuerpo o la diferencia entre posibilidad y virtualidad, no deben quedarse en el umbral de las meras palabras. Por otra parte, si quienes se dedican a la investigación filosófica sostienen, por ejemplo, que la virtualidad nos está alejando de toda corporeidad, no deben quedarse en el umbral de la tecnología sino seguir los pasos de Rheingold para enterarse de primera mano de cómo funcionan. De lo contrario, seguirán apareciendo tecnologías novedosas solo en función de ganancias empresariales, y libros que anuncian, como en el siglo XII o XIII entre los cristianos, la experiencia angelical del espacio virtual del cielo como el destino de la humanidad que se ha pasado del otro lado del espejo masivamente. Es una conclusión con toda seguridad trivial. Pero en tiempos de fragmentación y de disolución de los vínculos humanos, y no como consecuencia sino tal vez como causa de la masiva difusión de los sistemas tecnológicos informatizados que aíslan comunicando, vale la pena señalarla, aunque suene ingenua y de escasa profundidad intelectual.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer muy en particular a Laura Alemán, y, por intermedio de ella, al equipo editorial de *Vitruvia* por la amable invitación a colaborar en este número de la revista. También querría agradecer a los arquitectos Santiago Medero, Trilce Clérico, Silvia Bermúdez y Carla Nobile, a quienes tuve la alegría de contar entre mis alumnos en la Maestría en Historia de la Arquitectura y de la Ciudad, en la Universidad Torcuato Di Tella, por haberme invitado en diciembre de 2012 a dar un seminario en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República.



dossier

El dossier presenta una selección de documentos relativos al itinerario norteamericano del viaje que Mauricio Cravotto emprendió luego de obtener el Gran Premio de la Facultad de Arquitectura en 1918. Este material, que integra el Archivo Fundación Cravotto, ofrece distintas expresiones de una misma experiencia, cuyo impacto llevó a Cravotto a flexibilizar sus convicciones previas y alterar su mirada hacia la realidad y el futuro.



MAURICIO CRAVOTTO – GP 01 – NORTEAMERICA INTERIOR /// NEW YORK / South Amboy / Keyport / Middletown / Red Bank / Long Branch / West End / ASBURY PARK / Ocean Grove / Bradley Beach / Avon-by-the-Sea / Belmar / Spring Lake / Manasquan / Brielle / Point Pleasant Beach / Bay Head / Mantoloking / Seaside Heights / Toms River / Forked River / Waretown / Barnegat / Manahawkin / Cedar Run / Mayetta / West Creek / Parkertown / Tuckerton / Port Republic / Oceanville / Absecon / Pleasantville / Parkertown / ATLANTIC CITY / Richland / Buena / Penns Grove / WILMINGTON / Newark / Elkton / North East / Chalestown / Perryville / Havre de Grace / Aberdeen / Churchville / Bel Air / BALTIMORE / Elkridge / Hyattsville / WASHINGTON/ Fairfax / Middlesbrough / The Plains / Bethel / Warrington / Rixeyville / Culpeper / Orange / Gordonsville / Louisa / Cuckoo / Montpelier / RICHMOND / Petesburg / Blackstone / Farmville / Appomattox / Lynchburg / Lovingstone / Afton / Staunton / Mount Crawford / Harrisburg / New Market / Strasburg / Winchester / Hagerstown / Cumberland / Uniontown / Wheeling / Cambridge / Zanesville / Hanover / Columbus / Springfield / Richmond / Cambridge / Greenfield / Indianapolis / Rockville / Terre Haute / Sullivan / Carlisle / Bruceville / Vincennes / Princeton / Warrenton / Evansville / SAINT LOUIS / Saint Charles / Warrenton / Fulton / Jefferson City / Tipton / Sedalia / Pleasant Hill / KANSAS CITY / Pleasant Hill / Martinsville / Butler / Rich Hill / Nevada / Fort Scott / Pittsburg / Joplin / Vinita Park / Claremore / Tulsa / Sapulpa / Chandler / OKLAHOMA CITY / Yukon / El Reno / Calumet / Geary / Bridgeport / Hydro / Weatherford / CLINTON / Foss / Canute / Elk City / Sayre / Erick / Texola / Shamrock / McLean / Alanreed / Groom / AMARILLO / Canyon / Hereford / Friona / Bovina / Clovis / Fort Sumner / Santa Rosa / Tecolote / Las Vegas / Glorieta / SANTA FE / Albuquerque / Isleta / Peralta / Los Lunas / Belen / Socorro / San Antonio / San Marcial / Elephant Butte / Hot Springs / Palomas / Deming / Hachita / Rodeo / Douglas / Lowell / Bisbee / Vail / Tucson / Florence / PHOENIX / Buckeye / Agua Caliente / Antelope Hill / Blaisedell / Yuma / El Centro / Dixieland / Boulevard / Campo / Potrero / Barret / Jamul / SAN DIEGO / La Jolla / Oceanside / San Juan Capistrano / Santa Ana / Anaheim / LOS ANGELES / Calabasas / Camarillo / Ventura / Carpinteria / Santa Barbara / Los Olivos / Santa Maria / Arroyo Grande / San Luis Obispo / Paso Robles / Bradley / San Lucas / Salinas / Gilroy / San Jose / Santa Clara / SAN FRANCISCO / Oakland / Berkeley / Rodeo / Benicia / Sacramento / Stockton / Tracy / Livermore / Pleasanton / San Jose / Los Gatos / Santa Cruz / Watsonville / Castroville / Del Monte / Monterrey / Carmel-by-the-Sea / Salinas / Gonzalez / Soledad / King City / San Lucas / San Ardo / Bradley / San Miguel / Santa Margarita / San Luis Obispo / Pismo / Arroyo Grande / Nipomo / Santa Maria / Sisquoc / Los Olivos / Santa Ines / Santa Barbara / Carpintería / Ventura / Camarillo / LOS ANGELES / San Fernando / New Hall / Elizabeth Lake / Fairmont / Neenach / Bakersfield / Famoso / Delano / Tripton / Tulare / Goshen / Kingsburg / Hanford / Lemoore / Huron / Coalinga / Fresno / Madera / Raymond / YOSEMITE / Groveland / Jacksonville / Chinese camp / Knights Ferry / Farmington / Stockton / Ripon / Manteca / Sacramento / Folsom / Placerville / Echo / Meyers / Carson City / Washoe / Reno / Wadsworth / Hazen / Fallon / Stillwater / Mountain Well / West Gate / Austin / Eureka / Ely / McGill / Ibapah / Callao / Fish Spring / Grantsville / Garfield / Magna / Meyers / SALT LAKE CITY / Coalville / Evanston / Fort Bridger / Green River / Rock Spring / Wamsuffer / Rawlings / Medicine Bow / Laramie / Cheyenne / Pine Bluff / Pimball / Sidney / Chappell / Ogallala / North Platte / Gothenburg / Kearney / Grand Island / Columbus / Fremont / Omaha / Denison / Jefferson / Cedar Rapids / Clinton / Dixon / CHICAGO / Valparaiso / South Bend / Pawpaw / Chappell / Ogallala / North Platte / NEW YORK

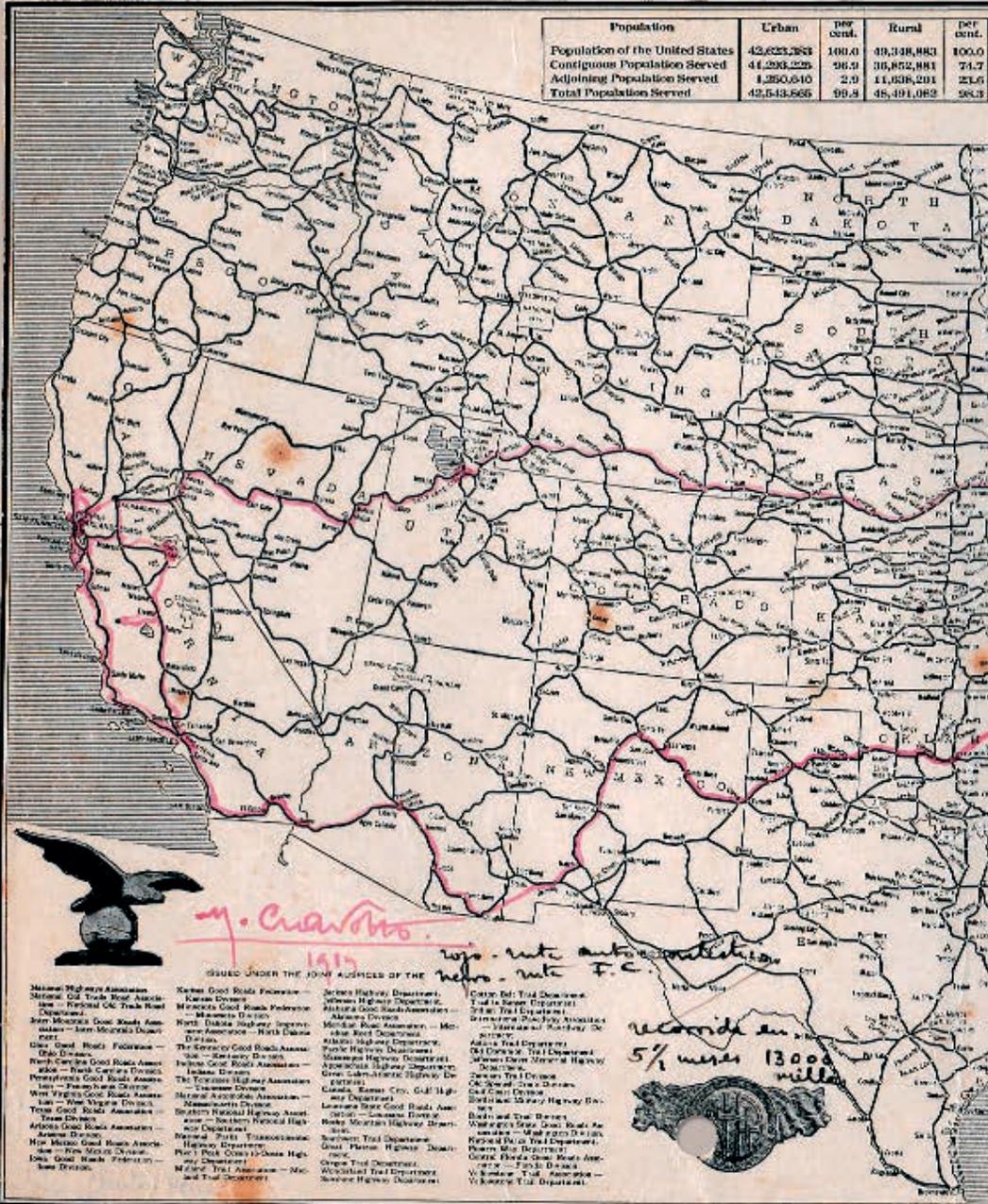




FIGURA 1. MAPEO REALIZADO POR M. CRAVOTTO DE SU RECORRIDO POR ESTADOS UNIDOS.



FIGURA 2. CROQUIS DE M. CRAVOTTO, NUEVA YORK, SIN FECHA.



FIGURA 3. FOTOGRAFÍA DE M. CRAVOTTO, ATLANTIC CITY, ENERO 1919.



FIGURA 4. FOTOGRAFÍA PRESUMIBLEMENTE DE M. CRAVOTTO, RUTA, SIN FECHA.

Monsieur J. L. Pascal
 Membre de l'Institut
 8 Boulevard Saint Denis
 — Paris —

FIGURA 5 Y 6.
 CARTA DE J. P. CARRÉ
 A J. L. PASCAL ENVIADA POR
 INTERMEDIO DE M. CRAVOTTO,
 MONTEVIDEO, AGOSTO 1918.

Montevideo Aout 1918.

Mon cher maître,

Je vous recommande mon
 meilleur élève Monsieur Maurice
 Cravotto, Architecte du grand
 Prix et d'Architecte, dont je
 vous ai parlé dans une de
 mes lettres.

Je vous serai bien reconnaissant
 de lui donner les indications
 que vous jugerez nécessaires
 pour qu'il puisse utiliser le
 mieux possible son séjour en
 France.

Je profite de cette occasion
 pour vous renouveler mon cher
 maître, l'assurance de mes senti-
 ments respectueux.

Votre tout dévoué
 J. Carré

New, Gretna, Port Republic,
 Oceanville, Abbecon, Pleasantville
Atlantic City (Grand-Bahama)

Pleasantville, Mays Landing,
 Richland, Runa, Landisville
 Malaga, Elmer, Pittsgrove
 Wood Stone, ~~Camden~~ Wilmington
 (ciudad fab. algodón) Ferry, ~~Salisbury~~
 Newark, ~~Salisbury~~
 West East, Charleston
 Francis, Furnace, Terryville
 House of Grace, Alredent
 Churchville, Bel Air (calote
 del Duque del Tiro (dominios)
 Kingsville Baltimore

Elbridge, Murriskirk, Hyattsville,
 Bladensburg, Washington
 DC

Vista a todos los edificios
 de esta hermosa ciudad, mas
 que a los edificios antiguos, notables
Scottish Rite, mas que he
 visto en San American, mas que
 los edificios antiguos, mas que
 los edificios antiguos, mas que

Acosta: Comprovision de
 amato de la prasa, pues, es di-
 ficil comprar. May 12 que a
 present a 12 de octubre, a la
 12 de octubre, a la
 Comprovision de amato, se formaron
 los delirantes. En cambio, se
 le amato comprovision de los
 tarios de amato, la parte del
 estandarte es quella con la fle-
 cha de la que quise amato
 una buena parte de delir, free
 hand, mas que un, Water, aban-
 donado, mas que un color
 y ejemplo, mas que un color
 etc.

Washington Arlington
 (en un lado de la gran de
 para reflejada a Mount Vernon)
 Tando, Washington

Vienna Fairfax, Middleburg
 (comienzo a un lado de la
 amato a incision de un
 The Plains (primer experimento)
 Bethel, Warrenton, Bopera, chaco
 por grande, notada en Comprovision
 Kingsville, Culpeper, Chickasaw
 Goodsville, Chickasaw
 Gran parte, formada a un lado del
 4 de los Chickasaw en una canon
 mas que delir, mas que un
 un lado de los Chickasaw
 Montpelier, Chickasaw
 Richmond Feb 7 1814

FIGURA 7. LIBRETA DE VIAJE, M. CRAVOTTO.



FIGURA 8. CROQUIS DE M. CRAVOTTO, HAGERSTOWN, FEBRERO 1919.



FIGURA 9. CROQUIS DE M. CRAVOTTO, HAGERSTOWN, FEBRERO 1919.



FIGURA 10. CROQUIS DE M. CRAVOTTO, CERCA DE SACRAMENTO, MAYO 1919.



FIGURA 11. CROQUIS DE M. CRAVOTTO, CERCA DE SACRAMENTO, MAYO 1919.

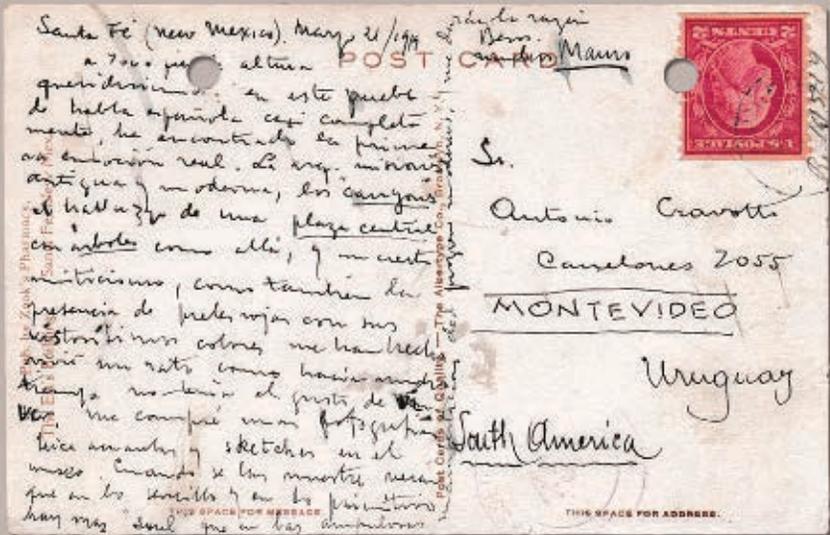


FIGURA 12. POSTAL ENVIADA POR M. CRAVOTTO A SU FAMILIA, SANTA FE, 21 DE MARZO 1919.

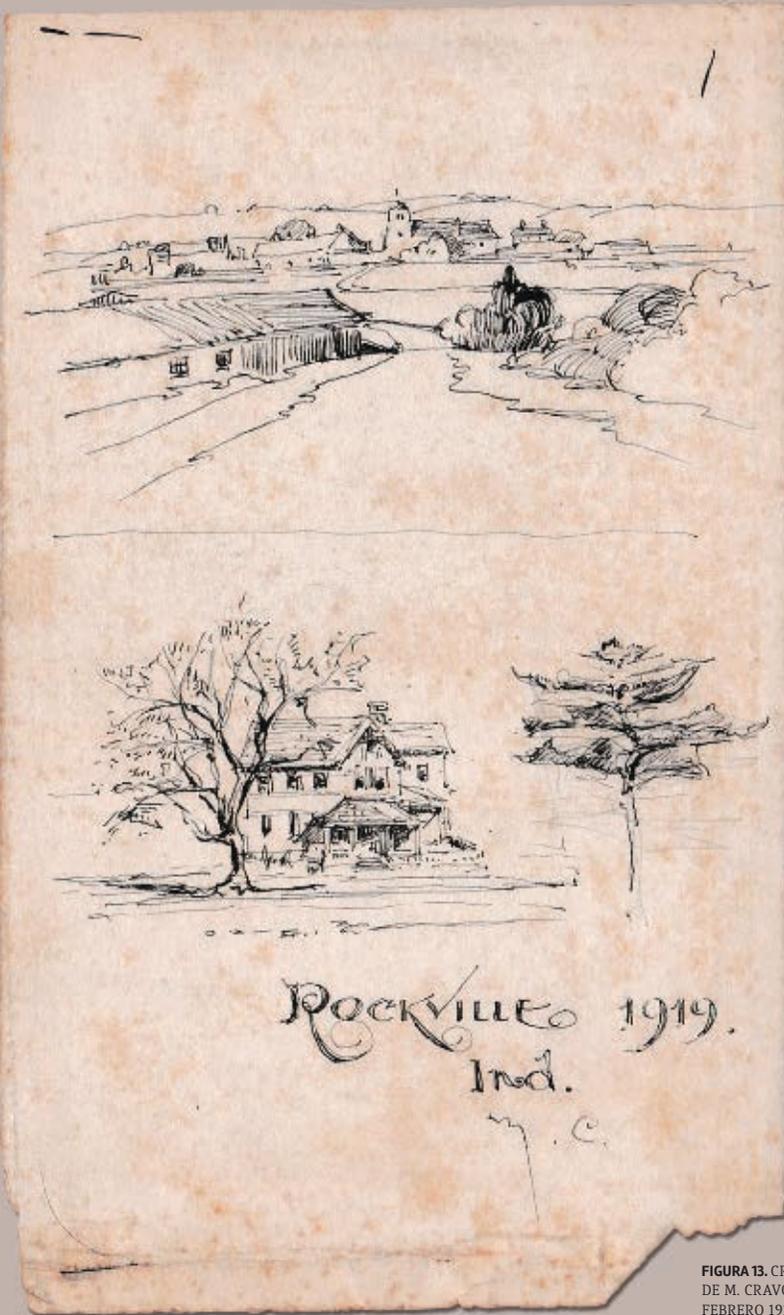


FIGURA 13. CROQUIS
DE M. CRAVOTTO, ROCKVILLE,
FEBRERO 1919.

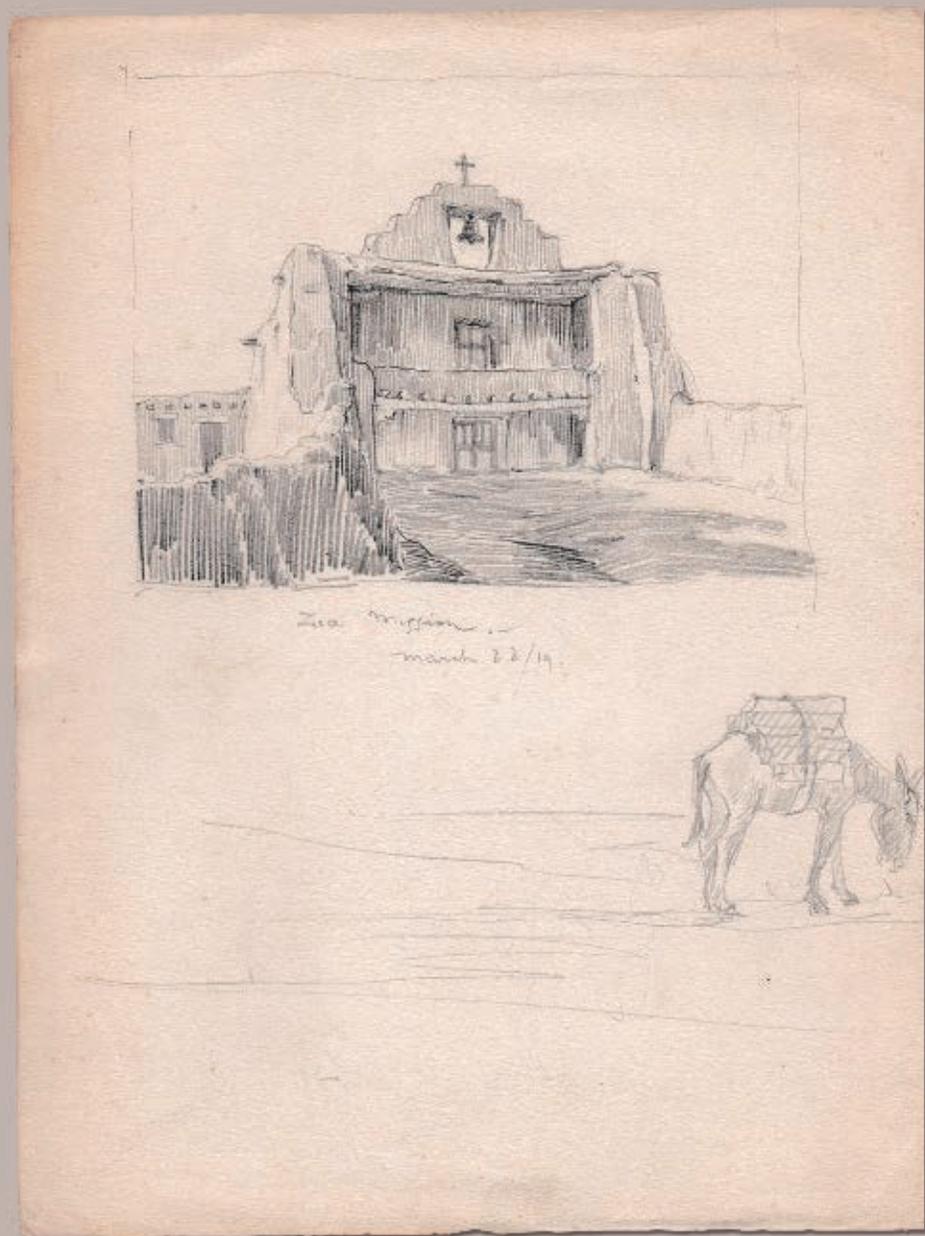


FIGURA 14. CROQUIS DE M. CRAVOTTO, ZIA MISIÓN, MARZO 1919.



FIGURA 15. CROQUIS DE M. CRAVOTTO, LAGUNA MISIÓN, MARZO 1919



FIGURA 16. FOTOGRAFÍA PRESUMIBLEMENTE DE M. CRAVOTTO, SANTA FE, MARZO 1919



FIGURA 17. FOTOGRAFÍA PRESUMIBLEMENTE DE M. CRAVOTTO, PUEBLO TAOS, MARZO 1919.



FIGURA 18. FOTOGRAFÍA PRESUMIBLEMENTE DE M. CRAVOTTO, PUEBLO TESUQUE, MARZO 1919.



FIGURA 19. FOTOGRAFÍA PRESUMIBLEMENTE DE M. CRAVOTTO, SANTO DOMINGO KEWA, MARZO 1919.



FIGURA 20. FOTOGRAFÍA
PRESUMIBLEMENTE
DE M. CRAVOTTO, PUEBLO
TESUQUE, MARZO 1919.



FIGURA 21. FOTOGRAFÍA
PRESUMIBLEMENTE
DE M. CRAVOTTO, PUEBLO
TESUQUE, MARZO 1919.



FIGURA 22. FOTOGRAFÍA PRESUMIBLEMENTE DE M. CRAVOTTO, PUEBLO TESUQUE, MARZO 1919.



FIGURA 23. FOTOGRAFÍA PRESUMIBLEMENTE DE M. CRAVOTTO, MISIÓN DE SAN ESTEBAN REY, MARZO 1919.



FIGURA 24. FOTOGRAFÍA PRESUMIBLEMENTE DE M. CRAVOTTO, PUEBLO SAN FELIPE, MARZO 1919.



FIGURA 25. FOTOGRAFÍA PRESUMIBLEMENTE DE M. CRAVOTTO, PUEBLO SAN FELIPE, MARZO 1919.

FIGURA 26A. CROQUIS
DE M. CRAVOTTO, PUEBLO
TESUQUE, MARZO 1919.

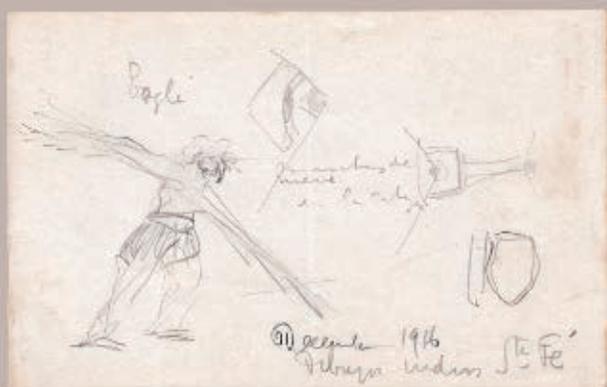


FIGURA 26B. CROQUIS
DE M. CRAVOTTO, PUEBLO
TESUQUE, MARZO 1919.





FIGURA 27. CROQUIS DE M. CRAVOTTO, EL CARMEL, MAYO 1919.

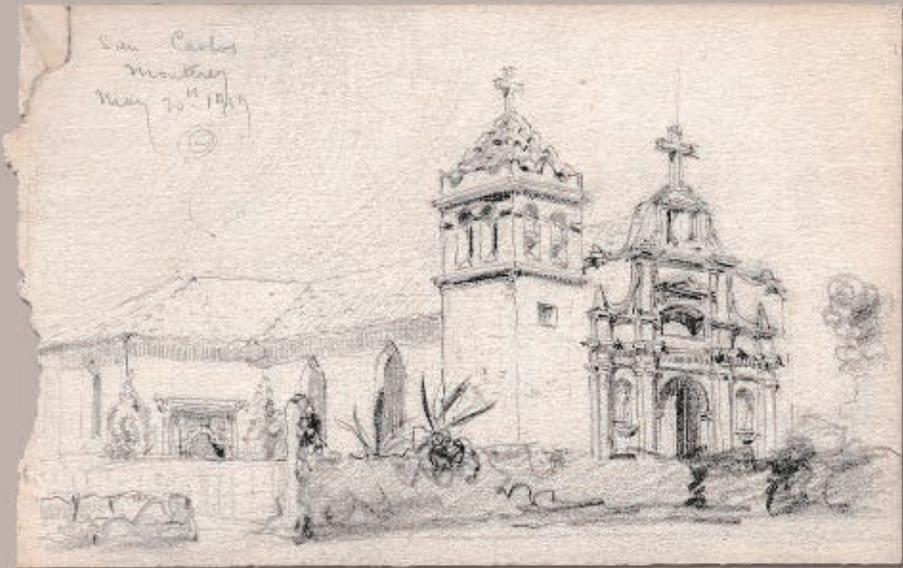


FIGURA 28. CROQUIS DE M. CRAVOTTO, SAN CARLOS DE MONTERREY, MAYO 1919.



FIGURA 29. CROQUIS DE M. CRAVOTTO, YOSEMITE, MAYO 1919.

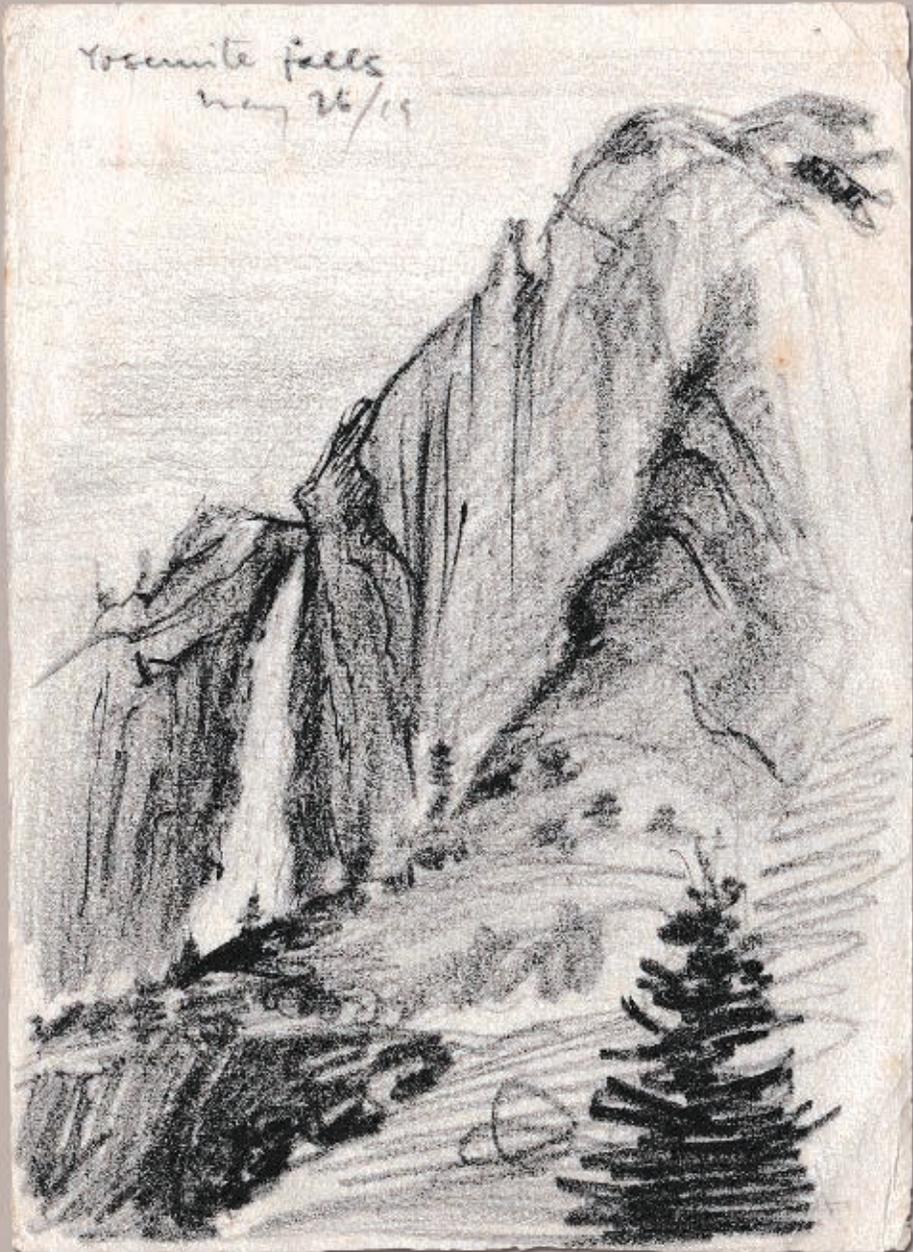


FIGURA 30. CROQUIS DE M. CRAVOTTO, YOSEMITE, MAYO 1919.

GP 01 _ NORTEAMÉRICA INTERIOR

MARTÍN FERNÁNDEZ EIRIZ

Este escrito reconstruye parte del itinerario norteamericano del viaje que emprendió Mauricio Cravotto luego de haber ganado el primer gran premio de la Facultad de Arquitectura, en 1918. El recorrido por Estados Unidos comienza el 2 de octubre de ese mismo año en Nueva Orleans y termina el 22 de agosto de 1919, día en que aborda el transatlántico en Nueva York rumbo a Liverpool. El viaje transcurre por los estados de Nueva York, Nueva Jersey, Pennsylvania, Maryland, Washington, Virginia, Virginia Occidental, Ohio, Indiana, Missouri, Oklahoma, Texas, Nuevo México, Arizona, California, Nevada, Utah, Wyoming, Nebraska, Iowa, Illinois, Wisconsin y Michigan. Visita más de 300 ciudades, pueblos y localidades en casi siete meses.

La reconstrucción del itinerario fue posible gracias al entrelazamiento de múltiples documentos y fuentes primarias: las libretas de viaje, la correspondencia que Cravotto escribía a su familia y amigos, las fotografías, los dibujos y los informes trimestrales que el viajero enviaba al Consejo de la facultad. De esta manera el itinerario se transforma en una urdimbre capaz de absorber las experiencias dentro de un territorio que le significaría un intenso choque cultural, flexibilizando sus convicciones de estudiante, al tiempo que alterando su mirada hacia la realidad y el futuro. Paralelamente, este *dossier* presenta una serie de documentos inéditos que hasta ahora han permanecido en silencio en el interior de Kalinen, su casa estudio, por casi 85 años. Hoy, gracias a la Fundación Cravotto, estos documentos despiertan y se publican por primera vez.

Este dossier busca entonces hacer un viaje al interior de la mirada de Cravotto en un sector especialmente intenso de Estados Unidos como es Nuevo México, Arizona y California, mostrando una mirada en proceso, una mirada que cambia a medida que transita.

LECTURAS DE NUEVA YORK / Arquitectura y democracia

El domingo 6 de octubre de 1918, Mauricio Cravotto llega a la Pennsylvania Station de la ciudad de Nueva York, luego de un largo viaje en ferrocarril desde Nueva Orleans. Pasará casi tres meses en la gran ciudad hasta que en enero de 1919 comience su «viaje dentro del viaje»,¹ un trayecto que lo llevará a cruzar en un Buick E 49 el territorio estadounidense rumbo a San Francisco, su tan deseada California.

El 30 de diciembre de 1918, Cravotto se detiene en una librería cercana a su habitación de la W 77th street a comprar el libro *The beautiful necessity*, de Claude Bragdon;² al día siguiente, último del año, vuelve a la misma librería a comprar otros dos libros del mismo autor, *Architecture and democracy* y *Projective ornament*. Ocho meses después, ya de vuelta en Nueva York y pocos días antes de partir hacia Europa, Cravotto conoce a Bragdon, quien le dedica su último libro, *Episodes from an unwritten history*.³

Este vínculo se verá reforzado, a partir de 1920, cuando comienza un intenso intercambio epistolar entre ambos. Bragdon será uno de los primeros habitantes de «La red Cravotto», una compleja y extensa urdimbre de relaciones epistolares por donde transitará, de forma continua, un importante flujo de ideas y reflexiones. El contacto con las nuevas ideas se transformará a partir de este viaje en una preocupación constante y casi obsesiva en la vida de Cravotto.

En el libro *Architecture and democracy*, Bragdon dedica el cuarto capítulo a las ideas de Louis Sullivan, a quien vincula con la tradición estadounidense basada en Walt Whitman y Ralph W Emerson. Para Sullivan los rascacielos, tanto de Nueva York como de Chicago, no solo eran ejemplos de ignorancia arquitectónica, sino una negación de la democracia, un salvajismo que

1. «Viaje dentro del viaje» es como llama Cravotto al trayecto de ida y vuelta entre Nueva York y San Francisco, que lleva a cabo entre el 25 de enero de 1919 y los primeros días de julio del mismo año.

2. Claude Bragdon (1866–1946). Arquitecto, escenógrafo, ilustrador, teórico de la arquitectura y teósofo, autor, entre otras obras, de la estación central de ferrocarriles de Rochester.

3. Los libros de Claude Bragdon se encuentran en la biblioteca del archivo Cravotto. En sus contratapas figuran la ciudad y fechas de compra. Son: Claude Bragdon, *The Beautiful Necessity: Seven Essays on Theosophy and Architecture* (Rochester, NY: Manas Press, 1910). Claude Bragdon, *A Primer of Higher Space, The Fourth Dimension* (Rochester, NY: The Manas Press, 1913). Claude Bragdon, *Six Lectures on Architecture* (Chicago: University of Chicago Press, 1917). Claude Bragdon, *Architecture and democracy* (New York: A. A. Knopf, 1918).

muestra el triunfo del dinero sobre la vida en sociedad. Los rascacielos son arquitectura profundamente antisocial.⁴ En reacción a esto propone una arquitectura relacionada con la tierra, una arquitectura vinculada con las tradiciones del lugar donde se implanta, una arquitectura orgánica donde la materialidad y las tradiciones constructivas dialoguen con las lógicas vitales que la tierra nos propone.

Los libros de Bragdon generarán un giro importante en los intereses de Cravotto,⁵ una mirada que comienza a alejarse del academicismo propio de su formación, para relacionarse con una arquitectura que solo es posible entender en profundidad si se indaga en la cultura y tradiciones de sus habitantes.

De aquí en más todo será diferente. Las arquitecturas de las ciudades se verán transformadas en palabras y ya no en croquis, al tiempo que estos comenzarán a hacer visibles arquitecturas anónimas. Los trazos ya no subrayarán detalles de ornamento, sino que se harán más gruesos, agrandando el cuadro para incluir el entorno natural. Las fotografías, que hasta ahora se centraban en recuerdos personales, se transforman en captura de realidades, casi un estudio antropológico de aquellas personas que habitan la arquitectura que visita. Una búsqueda en la que el ser humano, la naturaleza y la arquitectura se entrelazan de manera esencial.

EL VIAJE DENTRO DEL VIAJE / Hacia Washington

El 25 de enero de 1919, Cravotto y los hermanos Juan Carlos y Luis Alberto Urioste, abandonan Nueva York con el objetivo de llegar a California. Para esto debían cruzar todo el territorio norteamericano por un sistema precario de rutas de tierra. La única autopista pavimentada por ese entonces era la Lincoln Highway, pero esta se extendía por el norte del país. La idea de visitar Texas, Arizona y Nuevo México hizo que los viajeros se encontraran con una serie de problemas vinculados al mal estado de los caminos, que fueron enlenteciendo los tiempos del itinerario.

El primer trayecto los lleva a Washington por rutas secundarias bordeando el océano Atlántico, pasando por más de 50 pueblos y visitando Asbury Park, Atlantic City y Wilmington. En esta ciudad toman la Atlantic Highway rumbo a Bel Air, donde pasan la

4. Claude Bragdon, *Architecture and democracy* (New York: A. A. Knopf, 1918). Archivo Fundación Cravotto.

5. Otro aspecto que influye de los libros de Bragdon en Cravotto es la teosofía, pensamiento metafísico especialmente vinculado al ornamento. Esto se podrá ver en el trayecto europeo cuando Cravotto, en varias oportunidades, se declare teósofo.

noche. De todas estas ciudades y pueblos atlánticos, Cravotto pone especial interés en el popular balneario de Atlantic City, donde se detiene a tomar una serie de fotografías del Gran Traymore Hotel.

La visita a los grandes hoteles se transformó para Cravotto, desde su llegada a Nueva York, en una actividad habitual, en la que pone especial énfasis en el registro de salones de fiestas, halls y restaurantes. Podemos relacionar estos registros con los contactos que había establecido con Marcelino Allende, propietario del bar La Giralda, en la plaza Independencia. Este tenía la intención de construir en ese predio el Gran Hotel Nacional, proyecto que iba a ser encomendado a Cravotto. Esto no ocurrió, pero todas las fotografías y folletos que el viajero pudo recolectar se transformarían, años después, en la base de datos que Cravotto utilizaría para la realización del proyecto presentado al concurso del Palacio Salvo.⁶

El 28 de enero de 1919, Cravotto y los Urioste llegan a Washington, donde pasan ocho intensos días. Cravotto recorre en profundidad la ciudad. En su libreta de viaje detalla particularmente sus visitas a la sede central de la masonería, el Scottish Rite, y al Panamerican Building, obra realizada por Paul Cret. Este arquitecto francés era amigo de Joseph Paul Carré, al tiempo que habían coincidido en el Atelier Pascal de l'École des Beaux Arts de París.

Cinco meses antes, previo a su partida desde el puerto de Montevideo, Carré había entregado a Cravotto tres cartas de recomendación; una de ellas era justamente para Cret. Las otras dos estaban dirigidas a su maestro Jean-Louis Pascal y a Eugène Duquesne, otro amigo arquitecto radicado en Boston y profesor de Harvard.

En la carta que envía a su maestro Pascal, Carré escribe:

Mi querido Maestro: Le recomiendo mi mejor alumno, Monsieur Mauricio Cravotto, titular del gran premio de arquitectura, de esto ya le he hablado en una de mis cartas. Le agradecería mucho que le diera las recomendaciones que usted juzgue necesarias para que pueda utilizar lo mejor posible sus días en Francia. Aprovecho esta ocasión para renovar, mi querido maestro, la seguridad de mis sentimientos respetuosos. Atentamente, J Carré.⁷

6. Las fotografías de los hoteles norteamericanos realizadas por Cravotto en Estados Unidos están guardadas en una carpeta bajo el título «Para Salvo». Archivo Fundación Cravotto.

7. Carta de J. P. Carré a J. L. Pascal, agosto de 1918. Archivo Fundación Cravotto.

Cravotto jamás conocerá a Pascal, ya que este muere el 17 de mayo de 1920, justo antes de que el viajero llegue a París.

Por otro lado, Paul Cret vivía en Filadelfia, y por ese entonces estaba construyendo el Benjamin Franklin Parkway, una gran avenida que comunicaba el City Hall con el museo de arte de Filadelfia. Cravotto había visitado meses antes esta ciudad, y aunque no existen registros que documenten un posible encuentro con Cret, por la magnitud de la intervención urbana, tuvo que haber visto las obras del Parkway. Esto se demuestra cuando, en su libreta de viaje, Cravotto comenta sobre el importante y bello paseo que se estaba construyendo en las cercanías del río Schuylkill.⁸

Cravotto no solo se interesa por la arquitectura de Washington, sino que manifiesta especial interés tanto por el trazado de la ciudad como por sus parques y calles arboladas. Realiza una serie de paseos por los alrededores de la ciudad, que incluye la visita a Mount Vernon, Arlington y las cascadas del río Potomac. En este último paseo escribe en su libreta de viaje un apartado titulado «Para Acosta». Se trata de un borrador de correspondencia para el decano de la facultad. Cravotto mantendrá, durante todo el viaje, una fluida correspondencia con Horacio Acosta y Lara, en la que intercambian información, noticias, experiencias e incluso publicaciones: es el caso de la revista *Arquitectura*, que edita la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, que el decano le envía periódicamente al viajero. En una de esas correspondencias, Acosta sugiere a Cravotto visitar las universidades de Estados Unidos para conocer los diferentes planes de estudios y la organización de los cursos. En particular le solicita comentarios e ideas sobre los cursos de construcción y composición de ornato, cosa que Cravotto investiga tanto en Columbia como en Harvard y Princeton.

En las anotaciones que escribe en su libreta, Cravotto expone que sería un fracaso mantener el curso de composición de ornato tal como se estaba dictando, porque resulta difícil componer sin conocer la historia del ornato. En este sentido, Cravotto propone introducir y formar al estudiante en la filosofía de aquello que se quiere ornamentar; la composición, de este modo, se cargaría de contenidos, alejándose del dibujo vacío.⁹ Estos comentarios están estrechamente vinculados a una serie de reuniones que Cravotto mantiene con Alfred Dwight Hamlin, un prestigioso profesor de historia del arte y arquitectura de la Universidad de Columbia, al tiempo que arquitecto del estudio McKim, Mead & White entre 1881 y 1883. Hamlin no solo le transmite a

8. Mauricio Cravotto, libreta de viaje número 1. Archivo Fundación Cravotto.

9. Mauricio Cravotto, libreta de viaje número 1. Archivo Fundación Cravotto.

10. Carta de Acosta y Lara a Mauricio Cravotto, 23 de diciembre de 1918. Archivo Fundación Cravotto.

11. Carta de Acosta y Lara a Mauricio Cravotto, 23 de junio de 1919. Archivo Fundación Cravotto.

12. Mauricio Cravotto obtiene el mejor promedio de calificaciones de la facultad y de toda la universidad en 1917, con un promedio de 13,91 sobre 15. A esto hay que sumarle que era frecuente que el ganador del Grand Prix de l'École Supérieure des Beaux Arts de París, luego de terminado su viaje, ingresara como docente. Carré conocía este espíritu, no escrito, y lo instrumentó como mecanismo de ingreso a la docencia. Este hecho hace que el Grand Prix de la facultad, como en Beaux Arts, tuviera un doble objetivo: por un lado, la ampliación de la formación académica; por otro, una formación docente implícita.

13. La actividad docente de Cravotto se inicia en 1921 como profesor adjunto, pero del curso de composición decorativa, curso que dirigía J. P. Carré. Luego, en 1923, comenzará a dirigir el Atelier Libre de Proyectos.

14. Carta de Mauricio Cravotto a su familia, 9 de febrero de 1919. Archivo Fundación Cravotto.

15. Carta de a Mauricio Cravotto a su familia, 9 de febrero de 1919. Archivo Fundación Cravotto.

Cravotto la lógica y el funcionamiento de los cursos de la universidad, sino que también le recomienda asistir a las clases de órdenes dictadas por el profesor William Robert Ware. En esos días, Hamlin también guía y aconseja a Cravotto en la compra de un importante número de libros para la facultad, con lo que cumple con otro de los encargos del decano.

En una carta fechada el 23 de diciembre de 1918,¹⁰ Acosta y Lara acusa recibo de las ideas y comentarios de Cravotto sobre el curso. En otra, fechada el 23 de junio de 1919,¹¹ le comenta que el profesor Faget había renunciado a la cátedra de Composición de Ornato para atender asuntos profesionales; en su lugar, el Consejo de la facultad había nombrado a Cándido Lerena de forma interina, ya que se había pensado que fuera el propio Cravotto, a su llegada a Montevideo, el organizador y coordinador del curso. Aunque fuera previsible, teniendo en cuenta sus méritos académicos,¹² esta carta de Acosta significó para Cravotto la confirmación del inicio de una carrera docente a su llegada a Montevideo,¹³ actividad que se prolongaría por casi 30 años, hasta su renuncia en 1952.

HACIA SANTA FE

El 6 de febrero de 1919 los viajeros abandonan Washington por la Bankhead Highway rumbo a la ciudad de Richmond, previas noches en los pueblos de Middlesbourg y Cukoo.

Ya en Richmond, Cravotto recorre la ciudad en automóvil y comienza a reconocer y criticar ciertas lógicas que empiezan a repetirse en estas ciudades «*standard*»,¹⁴ ciudades sin matices, sin alma, sin tristezas, sin historia; en definitiva, ciudades sin emociones. En los comentarios que Cravotto hace sobre Estados Unidos existe siempre la presencia de una clara dualidad: por un lado, una marcada admiración por el territorio, la naturaleza y, en alguna medida, por el avance tecnológico; por otro lado, una crítica sostenida a una sociedad un tanto superficial y devota del «Dios dinero».¹⁵ Estas críticas, que se repiten constantemente en sus cartas, están siempre sustentadas en un marco comparativo con Europa, un continente que Cravotto aún no ha visitado pero que admira e idealiza.

Luego de su partida de la ciudad de Richmond, los viajeros comienzan un largo itinerario por los estados de Pennsylvania, Virginia, Indiana, Missouri y Oklahoma, donde visita las ciudades de Saint Louis, Kansas, Oklahoma, Clinton y Amarillo, entre otros pueblos y ciudades menores. Finalmente, el 21 de marzo de 1919 Cravotto y sus compañeros de viaje llegan a Santa Fe, Nuevo México.

Este extenso recorrido, enlentecido por el mal estado de las rutas a causa de las lluvias, obliga a los viajeros a parar varias noches en casas privadas o en pequeños *inn* de ruta. Esta situación permite a Cravotto realizar una serie de croquis de la arquitectura rural, que comienzan a hacer visible su interés por estas construcciones anónimas, íntimamente relacionadas con su entorno natural y con las tradiciones constructivas del lugar.¹⁶

En Santa Fe, Cravotto pasará siete intensos días recorriendo la ciudad y sus alrededores. Esta intensidad hace que solo pueda enviar dos postales a su familia.¹⁷ En una de ellas escribe: «He encontrado la primera emoción real del viaje, la arquitectura misionera antigua y moderna».¹⁸

Cravotto destina el primer paseo en Santa Fe a visitar el museo de arqueología y arquitectura de la ciudad. Al día siguiente, seguramente condicionado por lo visto en el museo, comienza un itinerario por los alrededores de la ciudad. Este recorrido lo lleva por una cadena de pueblos indígenas vinculados a las misiones españolas en Nuevo México. Esta cadena está conformada por los pueblos de Tesuque, Taos, Zia y Laguna, asentamientos de indios pueblo en los alrededores de Santa Fe y Albuquerque.

Estos pueblos implicarán para Cravotto una serie de experiencias que alterarán profundamente su mirada hacia la arquitectura. Esto se demuestra con el importante caudal de croquis que realiza y con el gran número de fotografías que toma y compra. Hasta su llegada a Tesuque, Cravotto nunca en el viaje había dibujado otra cosa que no fuera arquitectura. Tesuque es para Cravotto un lugar de gran movilización interior, un encuentro con una arquitectura sin decoración y construida con la propia tierra donde se implanta. La propia tierra construye la arquitectura, una arquitectura sin propiedad privada, alejada de la cultura del dinero y del «*business*»,¹⁹ característica de las grandes ciudades de Estados Unidos y a la que Cravotto tanto criticaba.

16. Cravotto estudia los detalles constructivos de las estructuras de madera y las diferentes soluciones de techumbres vegetales (*Cover Cap*).

17. Cravotto, a modo de puesta a punto, acostumbra escribir una larga carta a su familia en las ciudades donde se queda más de dos días. Escribe un gran número de correspondencia en el viaje. En el caso de los diez meses de estadía en Estados Unidos, envía 36 cartas y 32 postales a su familia, a lo que hay que sumarle la correspondencia que envía a sus amigos. Esto da un promedio de una carta o postal cada tres días.

18. Postal de Mauricio Cravotto a su familia, 21 de marzo de 1919. Archivo Fundación Cravotto.

19. *Business* es la palabra que utiliza Cravotto para criticar la falta de interés por temas artísticos y culturales de la sociedad estadounidense.

En la arquitectura de estos pueblos, según escribe Cravotto, las plantas bajas se destinaban a los espacios de reunión y actividades colectivas. Estas habitaciones se relacionaban directamente con el gran espacio central donde se celebraban los bailes rituales al aire libre. Las habitaciones privadas, siempre siguiendo el mismo patrón cúbico, se encuentran en los niveles altos, y solo es posible acceder a ellas por una serie de escaleras exteriores que se retiran por la noche. Estas escaleras serán para Cravotto la visibilidad simbólica de una compleja arquitectura que responde a una forma de habitar distinta de lo que él conocía, una forma de habitar en colectividad.

En el interior de las habitaciones, como podemos ver en las fotografías que toma Cravotto, solo hay una estufa y una escalera; esta última atraviesa el techo, vinculando el interior con la terraza superior. Estas piezas tenían la capacidad de reproducirse en relación con el crecimiento de las familias. De esta forma el pueblo se visualiza como un organismo vivo capaz de crecer en función de las necesidades de sus habitantes, pero siempre a partir de la repetición de un mismo módulo. Este módulo estaba construido con bloques de adobe, técnica que habían traído los misioneros españoles. Previo a las misiones, los cerramientos se construían a partir de un entramado de ramas de sauce que luego se cubría con barro.

Otro espacio, al que Cravotto le dedica una serie de esquemas en su libreta de viaje, son las kivas. Estas son templos subterráneos, habitaciones enterradas donde se realizan los rituales sacros. Las kivas son la imagen del inframundo y el lugar de contacto con los antepasados muertos. Su entrada y salida es la misma, un simple agujero desde donde trepa la escalera que la conecta con el gran espacio colectivo central. En esta plaza también se implantaban las iglesias misioneras: San Diego en Tesuque, Nuestra Señora de la Asunción en Zia, San Gerónimo en Taos y San José en Laguna, todas iglesias que Cravotto registra en sus croquis.

Frente a la complejidad espacial a la que se estaba enfrentando, Cravotto decide profundizar en el conocimiento de la cultura de los indios pueblo para poder interpretar mejor su arquitectura. Ya había comenzado a hacerlo en su visita al museo de arqueología y arquitectura de Santa Fe y en la lectura de diferentes revistas que había comprado.

El viajero realiza una serie de croquis y esquemas que trascienden la arquitectura y colocan el foco en aspectos relacionados con las costumbres y la forma de habitar de los indígenas. Por primera vez en lo que va del viaje, surge el color en sus croquis, un color que intenta capturar la esencia de una vestimenta basada en coloridas mantas de algodón y calzado de piel, al tiempo que también se interesa por la joyería y las artesanías, de las que registra la complejidad de sus patrones geométricos.

Otra serie de croquis hace referencia a ciertos bailes rituales. Es el caso de la danza del águila, una danza sagrada que se realizaba también en la plaza central del pueblo, y que Cravotto pudo registrar en su cuaderno de viaje.

De esta forma, tal como había leído meses antes en los libros de Bragdon, la arquitectura se transforma en la visibilidad de una íntima relación entre forma de habitar y tradiciones relacionadas al lugar. Cravotto comienza a mirar la arquitectura de forma multidimensional al colocar al hombre como centro de análisis y alejarse de los primeros croquis de Nueva York, en los que el ornamento era el foco principal de atención.

Los viajeros abandonan Santa Fe el viernes 28 de marzo por la National Old Trail. Alburquerque, Isleta, Peralta, Los Lunas, Belén, Socorro y San Antonio son las escalas previas a San Marcial, donde pasan la noche. Desde este pequeño pueblo Cravotto escribe una carta a su familia en la que declara su interés por estudiar a fondo el «Santa Fe Style», estilo con el cual aún se sigue construyendo y que, a partir de su visita a los «pueblos», conocía esencialmente.²⁰

El interés en profundizar en el estudio de esta arquitectura surge de la escasa investigación que existía por ese entonces sobre la relación entre la arquitectura moderna de Santa Fe, la arquitectura indígena y la misionera. Según Cravotto, existía un solo trabajo publicado por un posgraduado de la Universidad de Harvard que trataba esta temática, investigación que el viajero conocía. Frente a este vacío de estudios, Cravotto realiza una serie de escritos que se van sumando a las fotografías, croquis, esquemas y detalles constructivos que ya habitaban en su libreta de viaje. Todo ese material conformaba el cuerpo germinal de una publicación que seguramente pensaba realizar a su llegada a Montevideo, cosa que nunca ocurrió.

20. Carta de Mauricio Cravotto a su familia, 28 de marzo de 1919. Archivo Fundación Cravotto.

HACIA SAN FRANCISCO

Por la Globe Highway, entre montañas, Cravotto y sus compañeros de viaje llegan a Phoenix el 1 de abril, ya entrada la primavera. Desde esa ciudad escribe una postal a su familia, en la que cuenta que ya comenzaba a verse el estilo californiano y comenta que aparte de ser notable, es ideal para Montevideo. Sobre este último comentario Cravotto pide reserva a sus padres, como si se tratara de un secreto. No les escribiría más correspondencia hasta llegar a San Francisco.

Luego de Phoenix, los viajeros bordean la ciudad de San Diego, donde toman la Pacific Highway con rumbo a San Francisco, previo pasaje por Los Ángeles. Cabe aclarar que ni en San Diego ni en Los Ángeles se detienen, ya que volverán meses más tarde, cuando inicien el retorno hacia Nueva York.

Finalmente, en la noche del 7 de abril los viajeros llegan a San Francisco, luego de recorrer en un día las 600 millas desde San Diego, completando de este modo los 8.096 kilómetros desde Nueva York. Al día siguiente de su llegada a San Francisco, Cravotto escribe a su familia:

He llegado!!, he conseguido llegar a esta región asombrosa naturalmente y artificialmente. Todos los detalles se han juntado para hacerme producir una verdadera inmensa satisfacción y poder comprobar que mi sueño californiano era exacto.²¹

Se alojan provisoriamente en un hotel hasta alquilar una casa en el 995 de Pine St, a solo 15 cuadras del centro cívico de la ciudad. En esta casa se quedarán por casi un mes y medio, tiempo que Cravotto dedicará a reflexionar, estudiar y escribir sobre sus nuevas inquietudes. Como en Nueva York, entrelaza visitas a edificios, universidades y parques con paseos de fin de semana por los alrededores de la ciudad. Visita, entre otros lugares, Mount Hamilton, San Anselmo, La Honda, Palo Alto, Half Moon Bay, San Gregorio y Sausalito. En este último paseo queda sorprendido por el paisaje de la ruta. En la libreta de viaje escribe:

No hay nada comparable a la impresión que producen los innumerables rosales desde Santa Fe a Sausalito y pasando por San

21. Carta de Mauricio Cravotto a su familia desde San Francisco, 8 de abril de 1919. Archivo Fundación Cravotto.

Anselmo, lugar de veraneo, cubierto de innumerables árboles, pinos, eucaliptus. El pasaje de los caminos por debajo de las bóvedas naturales de vegetación, produce una impresión grandiosa. Y luego el contraste con los caminos amplios bordeados por cuadras y cuadras de rosales rojos.²²

La descripción de los diversos paisajes de ruta será una constante en California.

El 18 de abril, Cravotto visita por primera vez la Universidad de California en Berkeley. Visita y recorre la Facultad de Arquitectura, de la que considera que aún no cuenta con mayor desarrollo académico. Como en Columbia y Harvard, Cravotto siente profunda admiración por la síntesis cultural y artística que se producía en los campus, una atmósfera ideal que se hace visible en el interior de los edificios, pero que también se desborda hacia los espacios exteriores.

En una carta fechada el 17 de abril de 1919,²³ Cravotto le comenta a su padre que California le había dado ideas claras para aplicar en su trabajo, al tiempo que reflexiona sobre la incapacidad que tienen la arquitectura y los arquitectos uruguayos de tener una identidad propia sin tener un nuevo edificio.

Este tema será recurrente. Luego de las visitas a los campus, Cravotto comienza a pensar y dibujar lentamente lo que sería su proyecto final de viaje. Este trabajo, parte de las bases del Gran Premio, será un gran campus donde debería respirarse la misma atmósfera cultural que había experimentado en las universidades norteamericanas. Comienza a nacer de este modo el «Centro de las Artes» en el parque de los Aliados, donde convivirían una serie de edificios vinculados a la formación y difusión artística. Esto incluiría el Museo de Bellas Artes, el auditorio José Enrique Rodó y, por supuesto, la nueva Facultad de Arquitectura.

Durante la segunda semana en San Francisco, Cravotto comienza a tomar cursos nocturnos de pintura y dibujo en la California School of Fine Arts. Conoce al director de la escuela, Lee Randolph, quien lo invita a participar en un cenáculo con artistas, intelectuales y filósofos relacionados con la escuela. En sus cartas Cravotto²⁴ comenta cómo estas actividades significan para él una gran expansión del alma; se trata de charlas sobre arte y filosofía que se extienden hasta altas horas de la noche. Relata el modo en

22. Mauricio Cravotto, libreta de viaje número 1. Archivo Fundación Cravotto.

23. Carta de Mauricio Cravotto a su familia desde San Francisco, 17 de abril de 1919. Archivo Fundación Cravotto.

24. Carta de Mauricio Cravotto a su familia desde San Francisco, 6 de mayo de 1919. Archivo Fundación Cravotto.

que los textos de José Enrique Rodó impactan allí a muchos de los asistentes.

La relación entre Cravotto y Rodó hay que rastrearla desde su salida de Montevideo. *Motivos de Proteo* fue uno de los dos libros elegidos para emprender el viaje. Este libro, que lee y relee constantemente, va a definir el carácter y la esencia de su viaje. El viaje para Cravotto significa una continua superación de obstáculos, al tiempo que una clara despetrificación de lo cotidiano. Este alejamiento de lo habitual genera una intensidad vital capaz de modificar o alterar su personalidad, una personalidad que decide ser permeable a los cambios, una personalidad en construcción que incorpora la experiencia como factor esencial del crecimiento.

El segundo libro de la biblioteca inicial era *En Amérique. De New-York à la Nouvelle-Orléans*, de Jules Huret,²⁵ libro de crónicas de viaje que le sirve de puerta cultural e histórica al territorio norteamericano.

Los viajeros abandonan San Francisco el 20 de mayo de 1919 y siguen viaje rumbo a Los Ángeles. De esta forma comienza un pequeño itinerario en busca de las misiones españolas de California, para luego emprender el retorno a Nueva York. El tiempo para visitar las misiones era acotado, pero Cravotto estaba preparado. En San Francisco había comprado un libro en el que pudo estudiar profundamente la historia de las misiones, al tiempo que le había dado la oportunidad de construir detalladamente el itinerario, de tan solo seis días, ya que los viajeros habían decidido llegar al parque nacional Yosemite el 26 de mayo.

CAL _ MISIONES

Cravotto visita las misiones de San Juan Capistrano, San Fernando, San Buenaventura, Santa Bárbara, San Luis Obispo, San Carlos Borromeo, Santa Clara, San José y San Francisco de Asís, siguiendo en parte la Old Spanish Trail. Las misiones californianas serían para Cravotto el más bello ejemplo de arquitectura americana. Por este motivo, en cada visita se detiene a realizar múltiples croquis y a escribir anotaciones en su libreta de viaje, que luego se transformarán en un escrito titulado «Cal-misiones», en el que escribe:

25. Jules Huret, *En Amérique. De New-York à la Nouvelle-Orléans* (Paris: Bibliothèque Charpentier, 1904).
Archivo Fundación Cravotto.

Las líneas llenas de gracia son armónicas y la combinación de las rojas tejas opacas de los techos con la clara terracota de las paredes pulidas como las paredes blanqueadas y métricamente divididas por oscuras arcuaciones a través de las cuales pueden contemplarse las huertas y los verdes pastizales. Los materiales fueron traídos desde larga distancia por los indios y la cerámica fabricada en el sitio. Las mayorías de las misiones fueron construidas alrededor de un patio rodeado por un claustro de arcos y pilares. Sobre este claustro dan las celdas de los padres, así como los cuartos para las clases, los trabajos y almacenaje. En el centro del patio hay una fuente rodeada por jardines. Del lado exterior del cuadrado, y formando alas se disponían la iglesia y el alojamiento de los indios. La fachada de la iglesia se completaba casi siempre por un frontón escalonado y curvo rematado por una linterna. Este es uno de los rasgos del Mission Style y que ha influido poderosamente en la arquitectura moderna. Otro rasgo característico lo constituye el «half dome» escalonado coronado por una linterna. Los techos son largos, bajos e inclinados con amplios y salidos aleros, los faldones son curvos o afronados y las paredes, pilares y laterales son sólidos y macizos. Estas son las características exteriores de las misiones, pero la propia característica consiste en el espíritu de esa arquitectura simple y sincera, de inmediato contacto con la naturaleza, mostrando la adaptación de la estructura con el suelo y el clima. Un espíritu viril y de originalidad, una clara visión y un gran poder imaginativo. En este espíritu de los padres, como artistas creadores, que ha tenido una influencia inconfundible en la arquitectura de California en los tiempos presentes. Los sitios de las misiones muestran que los padres los elegían con una aguda visión de escénico esplendor y belleza pastoral.²⁶

Días después de abandonar California, Cravotto envía al decano de la facultad una extensa carta con reflexiones sobre las misiones norteamericanas. En ella también le pregunta sobre los avances en los preparativos del primer congreso panamericano de arquitectos, que se desarrollaría en Montevideo al año siguiente. El hecho de que Cravotto visite y reflexione sobre la arquitectura misionera no era casual. Hacía ya unos años que se estaba desarrollando en Latinoamérica un debate profundo sobre la identidad

26. Mauricio Cravotto, «Cal Misiones», escrito de viaje. Archivo Fundación Cravotto.

de su arquitectura, debate que también se incorporaría al congreso. Este buscaba valorizar la tradición americana construyendo una mirada introspectiva hacia la región y promoviendo una nueva lectura crítica de un pasado compartido. Esta nueva mirada se alejaba de los pasados ajenos que eran transmitidos por las academias y las publicaciones, con lo que se generaba una postura rupturista, antiacadémica y esencialmente moderna. Lo colonial español se instala entonces como lugar de búsquedas, y dentro de él surge un particular interés en las misiones norteamericanas y sus derivaciones posteriores, como es el caso del *Santa Fe Style* y el *Mission Style*.

Cravotto sabe que su experiencia directa con estas arquitecturas le brindará una situación privilegiada para poder emitir una opinión respetable dentro del debate. Las cartas que el viajero envía a Acosta y Lara sobre las misiones son, en definitiva, un intento a la distancia de marcar cierta presencia en las discusiones que se iban a desarrollar en el congreso. Es por esto que el decano, luego de leer sus cartas, recomienda a Cravotto escribir sus reflexiones de tal manera que algún amigo pueda leerlas en el congreso a modo de ponencia.

Poco tiempo después dejará el interés por lo neocolonial y lo colonial, aunque es justamente dentro de este último donde podemos encontrar el germen de un nuevo territorio de búsquedas que dirigirá sus intereses de aquí en más, alimentándolo y retroalimentándolo constantemente a lo largo de su vida. Este territorio, que surge de sus experiencias en los pueblos indígenas de Nuevo México, coloca al ser humano como centro de interés. Cravotto considera que en estos pequeños conglomerados se produce una vida noble, una continuidad de sustento, un habitar sencillo, poético, con la felicidad que implica el arraigo al lugar, un espacio donde se puede realizar una vida económica y social sin añadir los excesos de la gran ciudad. Cravotto consolidará este humanismo en su estadía en Europa, al tiempo que descubrirá en las aldeas medievales de España e Italia un espacio fermental para la redefinición del concepto de identidad.

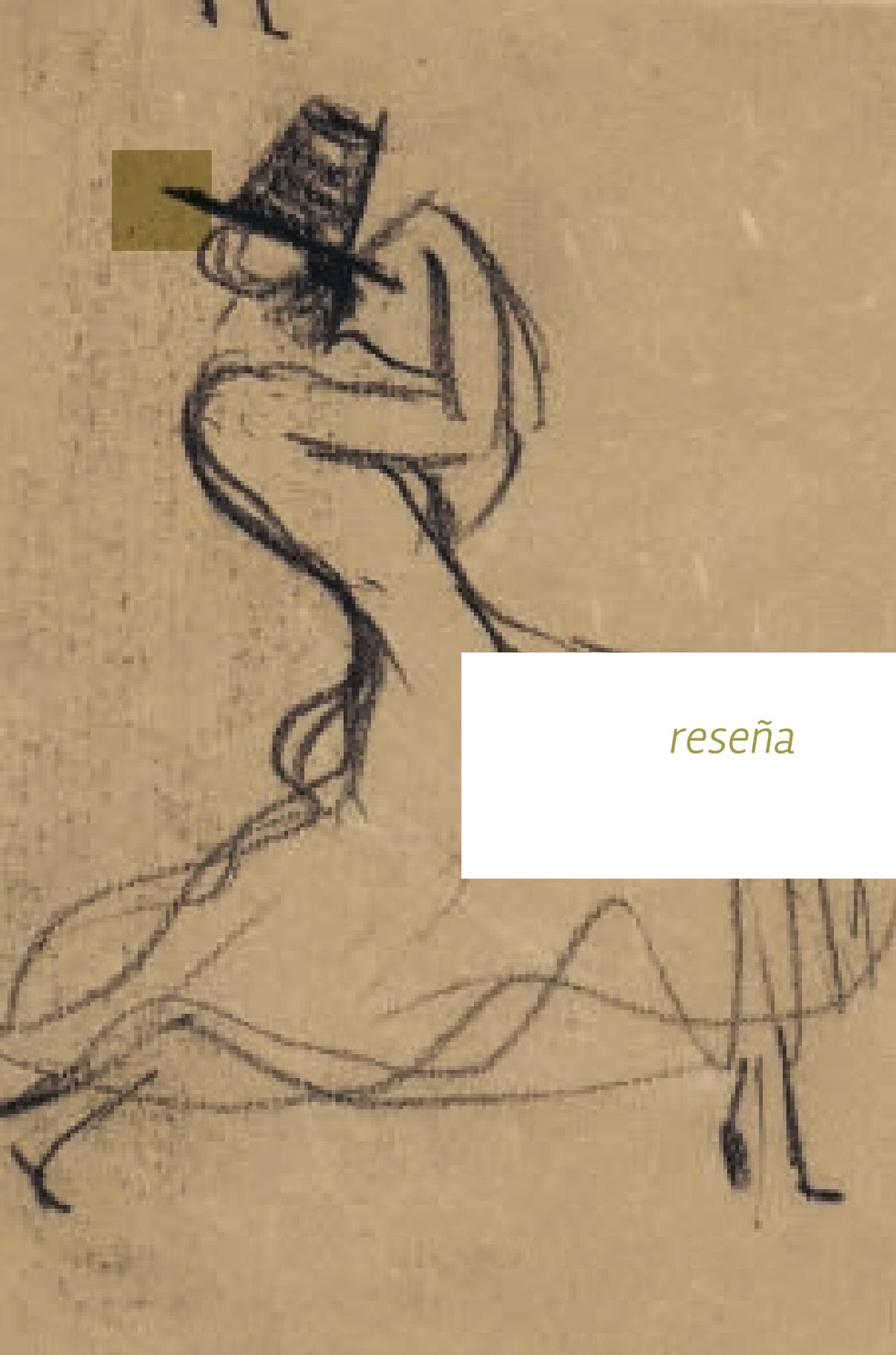
Luego de visitar las misiones californianas, los viajeros emprenden el retorno a Nueva York, en esta ocasión por el norte del país visitando el parque Yosemite, Salt Lake City, Cheyenne, North Plate, Omaha, Chicago, Niagara Falls y Pittsburgh. Ya de

retorno en Nueva York, en la tarde del 22 de agosto de 1919, Cravotto aborda el transatlántico que lo llevará al puerto de Liverpool, puerta de acceso a su soñada e idealizada Europa.

Fuente de las imágenes

1 a 30. *Archivo Fundación Cravotto.*





reseña

DIOS ES UN CÍRCULO PERFECTO

McGUIRK, Justin. *Ciudades radicales. Un viaje a la nueva arquitectura latinoamericana*. Madrid: Turner, 2015.

EMILIO NISIVOCCIA

El 13 de enero de 2016 Tom Pritzker anunció a la prensa internacional desde Chicago, Illinois, que Alejandro Aravena era el flamante vencedor del premio que lleva por nombre su apellido. El jurado presidido por el incombustible Lord Peter Palumbo estuvo integrado por Stephen Breyer, Yung Ho Chang, Kristin Feireiss, Glenn Murcutt, Richard Rogers, Benedetta Tagliabue y Ratan N. Tata. Es decir, por una mezcla de viejos Pritzker –Murcutt y Rogers– con arquitectos de visibilidad media y un par de personajes dignos de ocupar la portada de *Vanity Fair* o la de *Forbes*, como el juez Breyer y el multimillonario representante del clan Tata.¹

Ahora bien, si a la luz de los nombres que integraban el jurado cabe sospechar que Palumbo y Pritzker no dejan demasiados cabos sueltos, entonces el premio de Aravena tampoco debería parecer el producto de la pura y simple casualidad, sino más bien el resultado de una decisión suficientemente decantada. De hecho, el arquitecto chileno ya había participado como jurado del certamen entre 2009 y 2015, cuando fueron premiados Peter Zumthor, Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa, Eduardo Souto de Moura, Wang Shu, Toyo Ito y el veterano inventor de estructuras livianas Frei Otto.

Aquel 13 de enero, Mr. Pritzker dijo ante las cámaras que Aravena «ha vuelto más profunda nuestra capacidad para entender el significado real de un diseño grandioso», y esto porque «su trabajo en la edificación ofrece oportunidades económicas para los menos privilegiados, mitiga los efectos de los desastres

1. El Premio Pritzker lo entrega la Fundación Hyatt, es decir, la corporación hotelera que preside Jay A. Pritzker y que para la revista *Fortune* ocupaba el puesto 78 entre las grandes compañías estadounidenses en 2015. Un repaso a la nómina del jurado permite vislumbrar algunas cosas.

Stephen Breyer es juez asociado a la Corte Suprema de Estados Unidos y referente entre los magistrados del ala liberal. Yung Ho Chang es un arquitecto chino formado en Nanjing que luego pasó por Berkeley. Chang tiene una larga trayectoria en el país del norte, un cargo en el Massachusetts Institute of Technology de Chicago y oficina en Beijing. Kristin Feireiss también es arquitecta, nacida en Alemania y con una trayectoria como curadora y escritora de perfil mediano. Glenn Murcutt es uno de los campeones del diseño sustentable y un pionero de la ética en arquitectura. Nacido en Inglaterra pero australiano por adopción, Murcutt fue Pritzker en 2002. Richard Rogers también fue Pritzker pero en 2007. Británico por adopción, Rogers nació en Italia, es sobrino de Ernesto Nathan Rogers y coautor del Beaubourg junto con Renzo Piano. Benedetta Tagliabue también nació en Italia...

naturales, reduce el consumo de energía y brinda espacios públicos acogedores». Pasado en limpio, todo indica que para Pritzker, Aravena se ajusta punto por punto al decálogo de la corrección política en tiempos de crisis global: está socialmente comprometido, realiza proyectos sustentables y trabaja en favor del derecho a la ciudad. O al menos, es lo que parece.²

Llegados a este punto, resulta imposible dejar de pensar que en la galaxia Pritzker Aravena no solo ocupa el justo término medio, sino también es una pieza importante que permite jugar apuestas en tres frentes estratégicos. El primero es el futuro. Aravena es un arquitecto joven y con esto cabe la sospecha de que después de tantos años dedicados a premiar trayectorias – es decir, a juzgar el pasado–, al Pritzker le llegó la hora de ser protagonista de la construcción del futuro.³ El segundo dice que Aravena «es uno de los nuestros». Esto significa que el chileno egresó de Harvard e inventó Elemental durante una cena en Cambridge, pero, mucho más importante todavía, que la estrategia del estudio –o *think do*, como gustan llamarle– consiste en articular todos los intereses en juego sin dejar de contemplar ninguno. El punto es delicado en la medida en que –según se mire– supone un modelo de gestión inclusiva y democrática muy saludable para todos, pero también amenaza con estampar la firma en el libro de la poshistoria donde las contradicciones y conflictos dicen haber sido eliminados para siempre y por decreto. El punto importa en la medida en que el «problema de la vivienda», en el Tercer Mundo y en particular en América Latina, parece imposible de resolver dentro de las estructuras del presente. No tanto del capitalismo a secas, para el que vivienda y ciudad pueden valer como equipamiento de reproducción social, sino más bien para sus formas dependientes.

El tercer punto de este inventario de especulaciones toma nota de que Aravena atiende una demanda social con instrumentos heterodoxos y que, en este sentido, se lo puede asimilar a un sector de arquitectos jóvenes que toman distancia debida de los llamados *archistars*. Además, y gracias a ello, estos emergentes tienen acceso al capital simbólico heredado de los tiempos heroicos. Un tesoro apetecible y escaso en tiempos de desconexión semántica y rápida erosión de los significados, que parece entrar en sintonía con algunas estrategias de la cadena hotelera que otorga

1. (cont.) ... y se hizo conocida por su sociedad con el fallecido arquitecto catalán Enric Miralles.

Ratan Naval Tata nació en Bombay, cursó estudios de arquitectura e ingeniería en Cornell y luego se especializó en negocios en Harvard. Tata es uno de los directivos del grupo multinacional de su familia, con sede en India.

Lord Peter Palumbo es un emprendedor inmobiliario vinculado a la casa real y a los círculos de poder británicos.

Estudió leyes en Oxford, desarrolló una extensa carrera como diletante en arte y arquitectura, y ocupó cargos de responsabilidad en algunas instituciones oficiales del reino. En 1972 compró la casa Fansworth, de Mies van der Rohe, y en 1984, la Kentuck Knob, de Frank Lloyd Wright. Desde hace años, Palumbo es uno de los personajes centrales del premio Pritzker.

2. <http://www.pritzkerprize.com/laureates/2016>.

3. Este año el premio recayó en un estudio en actividad, RCR (Rafael Aranda, 1961; Carme Pigem, 1962; Ramón Vilalta, 1960), con sede en Olot, provincia de Girona, España.

el Pritzker. El grupo Hyatt jamás se destacó por cuidar el diseño ni por fomentar la buena arquitectura de su parque inmobiliario y, sin embargo, se puso al frente del premio más cotizado de la arquitectura reciente.

El 16 de enero, es decir, apenas tres días después del anuncio de Mr. Pritzker en el frío invierno de Chicago, y varios miles de kilómetros al sur, fue detenida en Jujuy Milagro Sala, acusada de «instigación a cometer delitos y tumultos en concurso real». Unos días más tarde, el fiscal agregó al expediente una denuncia por «asociación ilícita agravada» a la que se sumaron unos cargos de fraude y perjuicio contra la administración pública. Milagro Sala es líder del movimiento Túpac Amaru, un grupo de autogestión, mezcla de cooperativa, plataforma política y sindicato corporativo con fama de apretar a sus detractores, que construyó fábricas, canchas, policlínicas y, sobre todo, muchas viviendas sociales. De hecho, la gran estrella de la obra social de Milagro Sala es el barrio llamado «el cantri», que nuclea 6.000 viviendas de un agua clonada hasta el infinito, y entre sus *amenities* figuran canchas de rugby y fútbol, un parque acuático con piscinas y esculturas de pingüinos y lobos marinos a escala real, y un parque infantil arropado con animales jurásicos modelados en fibra de vidrio.

Es evidente que entre Milagro Sala y Alejandro Aravena existe una distancia sideral, al punto de que los laureles del primero y la cárcel de la segunda alcanzan para ponerlo en evidencia. Sin embargo, uno y otro forman parte del universo de casos analizado por Justin McGuirk en *Ciudades radicales. Un viaje a la nueva arquitectura latinoamericana*, y esta misma ambigüedad se traslada desde la elección de casos al título. De hecho, la palabra «radical» funciona bastante mejor como instrumento publicitario que como categoría intelectual apta para caracterizar los fenómenos reseñados en el libro. Cuestión de formas, mucho más que de contenido, pero como se verá más adelante, en el libro de McGuirk muchas veces las formas se hacen cargo del contenido.

Pero mejor comenzar por el principio. Justin McGuirk es un escritor y curador británico con base en el diseño, la arquitectura y las ciudades. Editor de *Icon* —una revista de tendencias globales en la «cultura de la arquitectura y el diseño»—, columnista regular en el periódico progresista *The Guardian* y la revista electrónica *Dezeen*, McGuirk también es director de la editorial

del instituto Strelka, el proyecto apadrinado por Rem Koolhaas con sede en Moscú, aunque dictado en inglés. «Strelka», señala Benjamin Bratton en la presentación del último programa de posgrados, «will become a speculative urbanism think-tank, a platform for the invention and articulation of a new discourse and new models that will help us make sense of the new urban reality».⁴ Es decir, mucha ansiedad por lo nuevo.

En el currículum de McGuirk también figura que participó en la muestra *Torre David / Gran Horizonte* junto con el Urban Think Tank e Iwan Baan, con quienes obtuvo el León de Oro en la Bienal de Venecia de 2012. La presentación veneciana estaba dedicada a documentar la vida cotidiana dentro de un edificio de lujo abandonado, de 45 pisos de altura y ubicado en el centro de Caracas, que fue ocupado durante años por 2.000 familias de bajos recursos.⁵ Este auténtico asentamiento en vertical, sin ascensores ni servicios –al menos al principio–, aparecía ante los ojos de sus presentadores como una puesta en acto del «derecho a la ciudad» definido por Lefebvre y una muestra sublime de la capacidad de autoorganización popular frente a las debilidades del gobierno y la ineptitud del sistema. Pero en todo caso, el tema más llamativo del montaje fue la celebración de un absurdo que rebasa por kilómetros nuestro sentido común tan pueblerino. Un sesgo muy arraigado que insiste en mostrar a las metrópolis latinoamericanas como el territorio privilegiado donde la realidad desafía cualquier marco de referencia racional hasta alcanzar una dimensión surreal. De hecho, este nuevo realismo mágico –llamémosle de baldío– no solo retoma los viejos tópicos inaugurados por André Breton en su viaje por Centroamérica y el Caribe, sino que también parece seguir siendo la mayor carta de crédito de toda América Latina en los foros internacionales de arquitectura.

Es probable que la expedición venezolana y el premio de Venecia hayan sido los primeros pasos necesarios para ganar en confianza y acceder a una beca de la Graham Foundation que permitió a McGuirk trabajar a fondo en la redacción de *Ciudades radicales*, publicado por Verso en 2014 –un santuario muy cotizado de la izquierda anglosajona independiente–. Por eso en este punto deberíamos suponer que *Ciudades radicales* no solo es un libro construido desde la mirada del norte progresista, sino que también está dirigido a estos mismos interlocutores y, lo dicho,

4. En <http://justinmcguirk.com/> se puede acceder al currículum de McGuirk y a una colección de trabajos de su autoría. En la página del Instituto se puede consultar los títulos de la colección, además de otros materiales interesantes para conocer mejor el proyecto. <http://www.strelka.com/en>. En 2014 el Strelka realizó la curaduría del pabellón ruso en la Bienal de arquitectura de Venecia organizada por Rem Koolhaas y se llevó el premio del jurado.

5. El video *Torre David*, la pieza central de la participación veneciana, se encuentra disponible a 2,99 dólares en <https://vimeo.com/ondemand/torredavid>.

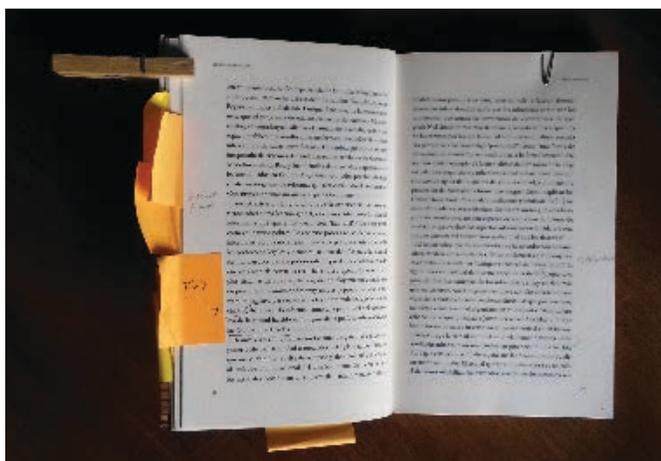


FIGURA 1. JUSTIN MCGUIRK. CIUDADES RADICALES. UN VIAJE A LA NUEVA ARQUITECTURA LATINOAMERICANA.

no supone ningún tipo de sanción moral ni prejuicio localista, sino el simple reconocimiento de coordenadas.⁶

El libro de McGuirk es agradable, está muy bien escrito y razonablemente documentado. Incluso McGuirk se puede jactar –y lo hace– de haber ingresado en cada favela y barrio peligroso para intercambiar opiniones con personas de todo tipo y calaña. Si recordamos que el grupo de estudiantes del City Project de Koolhaas estudió la ciudad de Lagos, en Nigeria, casi sin bajar de un helicóptero, el detalle de McGuirk no deja de ser una señal visible de la diferencia ética con la que el autor se para frente al problema, pero, sobre todo, de la naturaleza epistemológica que invoca cada uno de los proyectos. Al menos en los papeles. Dicho claramente, el conocimiento no es la acumulación de una sustancia erudita tomada de la gran bolsa de la sabiduría cósmica, sino una construcción política donde el papel y el lugar asumido por cada uno es determinante para encontrar y urdir datos, formular problemas y construir herramientas. No hay, por lo tanto, un conocimiento universal a secas, sino conocimiento para algo y, en este caso, McGuirk alienta la profunda transformación de la disciplina bajo el sesgo de su utilidad social. Esto es lo que dice, pero por el momento lo mejor va a ser tomar distancia del punto, aunque solo sea para volver más adelante.⁷

6. Aunque no tiene mayor importancia ni sentido, parece necesario tener presentes las distintas tradiciones dentro de la intelectualidad de izquierda. De hecho, existe una izquierda académica, altamente intelectualizada y, digamos, «sin clase obrera» muy fuerte en el mundo anglosajón.

7. El episodio de Lagos fue relatado por el propio Koolhaas. Más allá de las acusaciones éticas, que francamente no parecen relevantes, el problema debe ser cuestionado en términos epistémicos, porque es allí donde exhibe una pobreza intelectual llamativa. Ver George Packer, «A megacidade», Revista Piauí, <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-megacidade/>. Consultado el 19.02.2007, 16h53.

Ciudades radicales tiene dos centros de interés. En primer lugar, es un libro de viajes por América Latina en el que McGuirk relata algunas experiencias recientes alineadas sobre el límite de la arquitectura. No habla tanto de proyectos de arquitectura como del trabajo alternativo de algunos arquitectos involucrados en procesos sociales de base. Tampoco se detiene en los edificios –en sí mismos–, sino que se interesa por los efectos políticos y sociales que generan unas prácticas militantes que a veces se valen de arquitecturas. El viaje de McGuirk se inicia entre Buenos Aires y Jujuy, continúa en Lima y Santiago de Chile, luego se desplaza hasta Río de Janeiro, aterriza en Caracas, cruza hacia Bogotá y Medellín, y finalmente sube hacia el norte para concluir su periplo justo encima de la frontera de México y Estados Unidos, hamacándose entre Tijuana y San Diego. En cada ciudad que visita, McGuirk recorre lugares, entrevista personas y relata experiencias. En este aspecto *Ciudades radicales* es un buen trabajo de artesano –como dijo oportunamente Richard Sennet–, y la puesta en escena de tanta información es un mérito destacado e innegable.

En segundo lugar, el libro también es una especie de relato iniciático, un diario de motocicleta que sirve para presentar una hipótesis que excede por lejos a la suma de los casos. Dicho en pocas palabras, en la tesis de McGuirk, América Latina vuelve a ser por enésima vez el gran laboratorio de la modernidad, solo que esta vez el alambique continental parece estar destilando un nuevo tipo de arquitecto que debe ser considerado alternativa de recambio para el futuro global. Frente al panorama recalcitrante de los *archistars* y la caída de los profesionales en la telaraña del neoliberalismo –frente a la plácida oscilación de una arquitectura asociada al consumo suntuario, al *marketing* urbano y populista, a la pura imagen narcisista o los intereses inmediatos de inversores y especuladores–, frente a todo este descenso en picada de cualquier respuesta social, señala McGuirk, en América Latina ha comenzado a surgir una generación de alternativa capaz de volver a encauzar el rumbo.⁸

8. Integran la lista de arquitectos el citado Alejandro Aravena –aunque McGuirk plantea objeciones, francamente son tibias–, Jáuregui, Teddy Cruz y Urban Think-tank. En el caso colombiano los personajes centrales son los políticos que dieron cabida a la arquitectura como instrumento de integración social mucho más que los arquitectos.

Como ya se dijo, esta nueva generación «radical» se identifica con prácticas de base que se llevan adelante en estrecha alianza con movimientos sociales que, casi por regla, se desarrollan por fuera de las estructuras de Estado. Pero los nuevos activistas de McGuirk –y esto es importante– no solo hacen de la prácti-

ca comprometida su campo de trabajo, sino también el punto de partida de toda la construcción intelectual. Es decir que en este cuadro son –literalmente– el embrión de un nuevo tipo de pensamiento que anuncia la completa ruptura con las formaciones ideológicas.⁹

Para el británico, el punto de partida «radical» es una vuelta a las raíces que permite alentar la completa revisión de los modelos institucionales, recoger algunos hilos perdidos en los rincones de los años sesenta y construir un saber –o al menos un sesgo– capaz de asumir los nuevos desafíos de la globalización.¹⁰ O sea, enfrentar la urbanización desmedida, la completa usura de la naturaleza y el empobrecimiento de grandes sectores de la población. Aunque aquí la pregunta es cómo se hace semejante cosa, y para encontrar la respuesta hay que llegar al final del libro.

En este punto conviene pasar revista de algunos esquemas historiográficos utilizados por McGuirk, para comprender un poco mejor cuál sería la reserva política e intelectual del continente. Para el crítico, la experiencia del desarrollismo en los cincuenta y sesenta, la era de los grandes conjuntos habitacionales, fue un fracaso rotundo más allá de las buenas intenciones. Digamos que fue un fracaso a tres bandas: político –asociado al populismo y luego a los regímenes militares–, social –responsable de la destrucción de un tejido comunitario– y económico –marcado por la imposibilidad de enfrentar el crecimiento urbano y la pobreza en sus términos reales–. El primer punto de quiebre del entramado desarrollismo-arquitectura moderna, es decir, la crítica y la propuesta alternativa, estaría representado por John Turner y su defensa de las «barriadas» de Lima. Turner entendía que las ocupaciones ilegales y la autoconstrucción eran la mejor solución posible dentro de las condiciones de vida del Tercer Mundo. Esta libertad para los usuarios aseguraba la conquista de algunas ventajas comparativas, como el acceso a la ciudad o la gestión inteligente del ahorro y el crecimiento de las familias, al tiempo que favorecía la integración de grupos y comunidades. Por estos mismos motivos la estrategia de la pobreza reivindicada por Turner termina resurgiendo veinte, treinta o cuarenta años después, para instalarse como base teórica y práctica sobre la que se sostienen –aunque sin necesidad de saberlo– el plan *Favela bairro*, Elemental o las experiencias más mediáticas de Medellín. Este es el final

9. Utilizo el término «ideología» no solo como forma de la falsa conciencia intelectual, sino también como un tipo de pensamiento basado en categorías universales, abstractas, eternas e inmóviles, llamadas «ideas». Ideas, claro está, en su sentido etimológico.

10. Utilizo «globalización» no para significar la internacionalización a secas, sino las maneras concretas de unas prácticas políticas que lograron escindir la producción del consumo, abolir fronteras para las mercancías, fortalecerlas para los hombres y favorecer la concentración de la riqueza a niveles del siglo XIX.

del camino, el centro de un legado que cabe proteger y la antorcha de libertad que América Latina debe traspasar al mundo.

Es obvio que McGuirk matiza con bastante celo el argumento que aquí se presenta bajo una forma muy esquemática. Pero también que los esquemas sirven para eliminar los grises y acelerar la percepción a la velocidad del golpe de vista y, justamente, a golpe de vista McGuirk parece atender a las evidencias históricas —el fracaso del desarrollismo, por ejemplo— sin procesar una crítica de los modelos o de sus condiciones reales de posibilidad. Pasado en limpio, esto significa que no solo fracasó el desarrollismo, sino también todo lo que vino después, y que esto tal vez no tenga que ver solamente con las cualidades intrínsecas del proyecto sino con las condiciones que impone el contexto. Para colmo, el trabajo de acupuntura urbana que celebra el británico tampoco parece un instrumento demasiado potente para enfrentar el crecimiento de enormes manchas urbanas en condiciones de pobreza. Incluso, es probable que el problema deba plantearse primero a escala del territorio y no de las manifestaciones más sensibles.

Muchas veces los relatos de viaje parecen tentados a repetir las viejas fórmulas de sus antecedentes literarios. Como una típica *road movie* o el peregrinaje de Eneas por el Mediterráneo, el viaje acaba siendo algo más que un itinerario fortuito o la suma de experiencias que se acumulan en la bitácora y al azar. El viaje literario es un círculo perfecto donde solo al final el lector descubre la secreta coherencia anunciada en cada minúsculo detalle. Si esta fórmula funciona para el *tour* de McGuirk, entonces habrá que prestar especial atención al destino final: la frontera de San Diego con Tijuana, el límite donde el sur pobre toca la piel del norte rico.

Y en efecto, tal como venía anunciado en la mirada de McGuirk —otra vez—, tiene demasiado peso la forma sobre el discurso. Por eso a Teddy Cruz, un arquitecto guatemalteco residente en San Diego, le toca asumir el grado 33 del activismo para traducir algunas consignas en palabras. Cruz —como McGuirk— defiende que las fronteras son siempre un punto de intercambio que debe aportar beneficios mutuos a los de arriba y a los de

abajo, y en este caso, el gran aporte del sur es su inteligencia práctica nacida en la cultura de la pobreza que, como se vio, es uno de los componentes centrales del nuevo conocimiento «radical». Ahora bien, para el arquitecto de San Diego, esta inventiva popular se urde perfectamente con la desregulación legal y la práctica ausencia del Estado sobre el suelo mexicano. Se entiende que esta «libertad» de formas garantizaría una libertad paralela de movimientos. Ofrece las condiciones necesarias para el desarrollo de una fecundidad intelectual casi ausente en el norte, una falta de inventiva que pasa al primer plano cuando los desahucios planteados por la crisis de 2008 inauguraron nuevas perspectivas de pobreza y precariedad social, que la legislación urbana no logra contener y hasta termina por amplificar.

Desde aquí es muy fácil comprender cómo McGuirk puede pasar sin obstáculos de una afirmación parcial a una fórmula general: en la medida en que cabe esperar ciudades cada vez más grandes y pobres por obra y gracia de la globalización, y que el fenómeno viene acompañado por el completo desborde de los viejos instrumentos del Estado de bienestar, entonces, concluye, no está nada mal comenzar a tomar nota de las prácticas de resistencia ensayadas durante medio siglo en América Latina. El tema es que tampoco se entiende cuál es el motivo por el que debemos tomar el empobrecimiento de las mayorías como una ley inevitable de la naturaleza, en lugar de un conflicto político. Por esto el razonamiento tiene su lógica pero también una cuota grande de incorrección política y de *boutade*, que parece desbordar al propio McGuirk. Al ingresar en terreno resbaladizo, el crítico británico se limita a intentar separar los tantos propios de la prédica liberalizadora, salvar las apariencias y rescatar su reputación, en lugar de asumir las contradicciones políticas que plantea cualquier análisis concienzudo del viejo «problema de la vivienda».¹¹

Pero, en realidad, nada de esto importa demasiado. El tema principal no parece ser el de las inferencias lógicas de McGuirk, sino el peso desmedido que adquieren algunas premisas junto a la inercia de un pensamiento más estético que político. Sobre todo esto último, y en un triple sentido.

Ciudades radicales manifiesta una atracción un poco ingenua —pero respetable y lógica— hacia el surrealismo cotidiano que envuelve a la metrópolis latinoamericana, o su fetiche. Solo que,

11. La referencia a Friedrich Engels no es casual. Engels se enfrentó —o al menos lo intentó— a un manejo de contradicciones e interpelaciones de distinta procedencia, en el que se solapaban las fórmulas humanistas de acceso a la vivienda, deseos redentores y la lógica de hierro del mercado del trabajo. Ver: Friedrich Engels, *El problema de la vivienda* (Madrid: Akal, 1976).

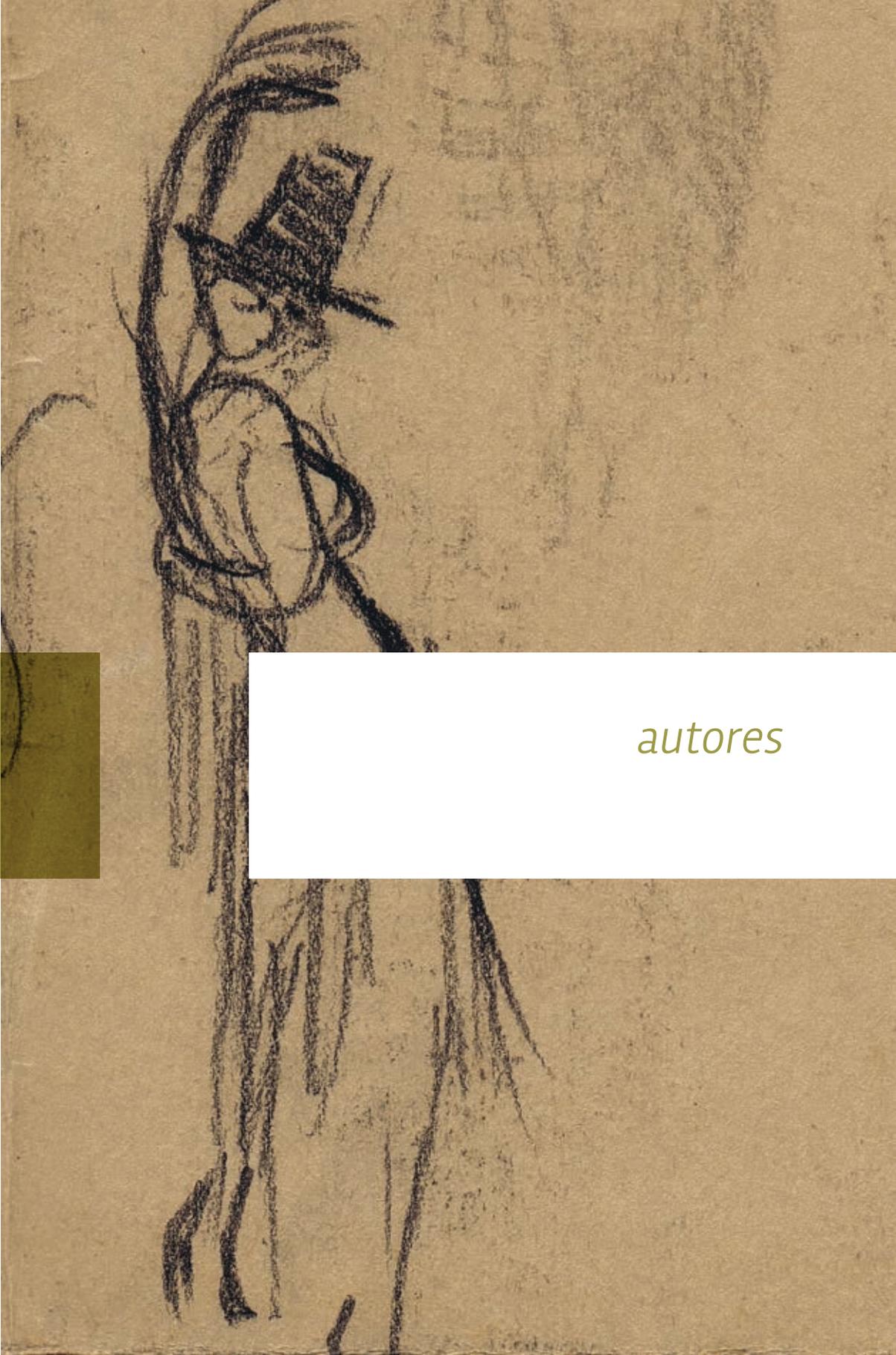
en lugar de disfrutar de esta seducción en el plano puramente estético, parece que el autor se siente obligado a encontrar una dimensión trascendente detrás de lo sensible. El problema es estructural e históricamente trasnochado: es como si los juicios estético, ético y lógico se pudieran volver a juntar en la unidad del verbo y, así –soldados uno con el otro–, reflotar el lenguaje de los dioses.

Un segundo formalismo parece venir colgado de un género literario largamente consolidado en la historia. Es la idea del crítico militante, comprometido, que pasa revista a una situación de la que se siente protagonista. En líneas generales, el protocolo consiste en contener las preguntas dentro de las prácticas existentes. Evitar que un exceso de interrogantes acabe por sabotear las respuestas disponibles, calmar la angustia por el futuro encajándola dentro de fórmulas comprensibles y, de paso, colocar al intelectual de turno en el puesto del brujo de la tribu.

La tercera inercia viene de la agenda. McGuirk viajó, recorrió y se metió en cada rincón del subcontinente, pero, a la vista de los nombres y de las entrevistas realizadas, parece que la lista coincide con las nóminas habituales de cualquier foro y publicación global sobre el tema. No hay casi ninguna sorpresa, sino los lugares comunes ocupados por los eternos nuevos consagrados. Por eso mismo cabe la sospecha de que lo que está en juego no es la posibilidad de parir un nuevo conocimiento disciplinario, sino más bien el paso de una nave de cabotaje a una embarcación más sólida. Llámese Strelka, Harvard, Bienal de Venecia, ETH Zurich, AA, o lo que sea.

Fuente de las imágenes

1. *Foto: José de los Santos, 2017.*



autores

Autores



LAURA ALEMÁN

Arquitecta (FARQ-UdelaR, 1996). Magíster en Ordenamiento Territorial y Desarrollo Urbano (FARQ-UdelaR, 2010). Candidata a Doctor (Doctorado en Arquitectura, FADU-UdelaR). Cursa Licenciatura en Filosofía (FHCE-UdelaR). Profesora Agregada del Instituto de Historia de la Arquitectura en RDT (FADU-UdelaR). Integrante del Sistema Nacional de Investigadores. Ha publicado *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), *Viento* (Estuario, 2008) y *Página blanca* (Trópico Sur, 2016), entre otros escritos académicos y literarios.



LAURA CESIO

Arquitecta (FARQ-UdelaR, 1995). Cursa Maestría en Arte y Patrimonio (UM). Profesora Adjunta del Instituto de Historia de la Arquitectura y de la Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual (FADU-UdelaR). Asistente Académica del decano Gustavo Scheps (FADU-UdelaR, 2011-2015). Autora de diversos artículos, capítulos de publicaciones y libros sobre historia de la arquitectura uruguaya, patrimonio y diseño de comunicación visual. Integró el jurado del concurso de proyectos para la Plaza Independencia y el Centro de Formación de la Cooperación Española en Montevideo. Integrante del estudio *Cesio-Oliveira arquitectos* desde 1995.



MAGDALENA FERNÁNDEZ GARCÍA

Estudiante avanzada de arquitectura (FADU-UdelaR, desde 2004). En 2010 estudió bajo la modalidad de intercambio en la FADU-UBA. A su regreso, en 2011 ingresó como Estudiante Colaborador Honorario en el Instituto de Historia de la Arquitectura, donde se desempeña desde 2014 como Ayudante de Investigación. Ha colaborado en diversos trabajos de investigación y publicaciones del Instituto de Historia de la Arquitectura. Su trabajo actual como investigadora se centra en el legado escrito de Leopoldo Carlos Artucio. Esta es su primera publicación en el área.



MARTÍN FERNÁNDEZ EIRIZ

Arquitecto (FARQ-UdelaR, 2004). Magíster en Teoría e Historia de la Arquitectura (ETSAB-UPC, 2010). Cursa Doctorado en Arquitectura (FADU-UdelaR). Profesor Adjunto del Taller De Betolaza y Asistente de las cátedras de Historia de la Arquitectura Universal e Historia de la Arquitectura Latinoamericana (FADU-UdelaR). Integra el equipo docente de la Maestría en Arquitectura (FADU-UdelaR, edición 2016). Desarrolla la profesión de forma independiente. Ha sido premiado en diversos concursos. Su trabajo ha sido publicado en revistas especializadas nacionales e internacionales.

Autores



MARY MÉNDEZ

Arquitecta (FARQ-UdelaR, 1997). Magíster en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad (UTDT, 2013). Profesora Agregada del Instituto de Historia de la Arquitectura y miembro del grupo de investigación *Arquitectura y producción. Estudios sobre Arquitectura Moderna en Uruguay*. Ha publicado *Divinas piedras. Arquitectura y catolicismo en Uruguay* (UdelaR; Montevideo, 2016), *La Aldea Feliz. Episodios de la modernización en Uruguay* (Montevideo, 2014) con Jorge Nudelman, Emilio Nisivoccia y Santiago Medero, y *Polémicas de arquitectura en el Uruguay del siglo XX* (UdelaR; Montevideo, 2011) con Elena Mazzini.



EMILIO NISIVOCCIA

Arquitecto (FARQ-UdelaR, 1994). Profesor Agregado de Proyecto y del Instituto de Historia de la Arquitectura (FADU-UdelaR). Fue becario por la Agencia Española para la Cooperación Hispanoamericana en la ETSAB y del Ministero degli Affari All'Estero en el IUAV de Venezia, redactor de las revistas *Trazo*, *DC*, *D'Espacio* y *Vitruvia* y curador de la representación de Uruguay en la Biennale di Architettura di Venezia (ediciones 2010 y 2014). A la fecha se desempeña como Director Ejecutivo del Instituto de Historia de la Arquitectura (FADU-UdelaR).



GUILLERMO RANEA

Doctor en Filosofía (Universidad Nacional de La Plata, 1982). Profesor *fulltime* en la Universidad Torcuato Di Tella (Buenos Aires, desde 1992). En 1985 fue Stipendiat de la Alexander von Humboldt-Stiftung (Leibniz Forschungsstelle, Münster, Alemania). En 1991 recibió la beca de la John Simon Guggenheim Foundation (New York). En 2003 The British Academy (Londres, UK) le otorgó una Professorship para investigar en la Royal Society of London. Sus publicaciones principales tratan sobre la recepción de la mecánica de Galileo en G. W. Leibniz, R. Descartes, Th. Hobbes, D. Papin y F. Blondel, entre otros. También ha escrito sobre cuestiones filosóficas e históricas relacionadas con la técnica en la actualidad.



WILLIAM REY ASHFIELD

Arquitecto (FARQ-UdelaR, 1992). Magíster en Instrumentos y Valoración del Patrimonio Artístico (UPO, Sevilla, 2006). Doctor en Historia del Arte (UPO, Sevilla, 2008). Profesor Titular de Historia de la Arquitectura Nacional (FADU-UdelaR). Profesor Titular de Arte I (Facultad de Humanidades, UM). Coordinador del área Arte y Patrimonio en la Maestría de Historia (Facultad de Humanidades, UM). Coordinador del Diploma de Especialización en Intervención en el Patrimonio Arquitectónico (FADU-UdelaR). Profesor Invitado en el Doctorado en Historia del Arte (UPO, Sevilla, 2010–2016). Presidente de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación (2006–2008). Presidente de CICOP Uruguay (2014–2016).



UNIVERSIDAD
DE LA REPUBLICA
URUGUAY



CIEN AÑOS
FACULTAD DE
ARQUITECTURA

Participan en este número:

**LAURA ALEMÁN, LAURA CESIO,
MAGDALENA FERNÁNDEZ GARCÍA,
MARTÍN FERNÁNDEZ EIRIZ,
MARY MÉNDEZ, EMILIO NISIVOCCIA,
GUILLERMO RANEA, WILLIAM REY ASHFIELD.**

