



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

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

VITRUVIA

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

TAN FRÁGIL

Muerte y vida de lo incomprendido

LAURA ALEMÁN

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

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

El asunto

Belleza, tiempo y olvido

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

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

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

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

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

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

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

Tierras movedizas

Claves de un conjunto esquivo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Lo bello-útil

Rarezas de la arquitectura

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ojos cerrados

El ostracismo de lo moderno

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

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

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

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

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

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

Luto y alivio

Una célebre disyunción

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

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

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

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

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

El barco hundido

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

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

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

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

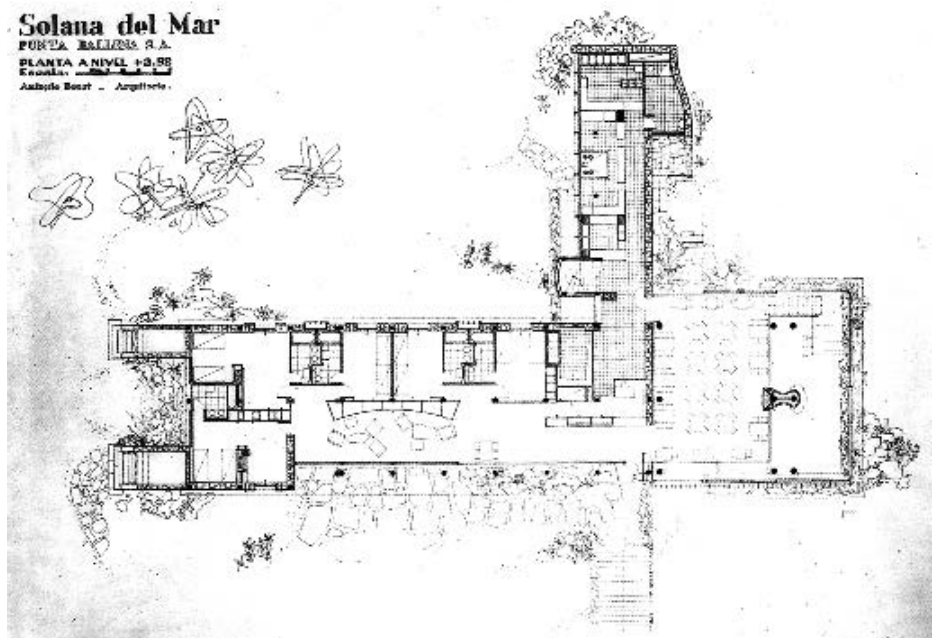


FIGURA 1. SOLANA DEL MAR (BONET, 1946).
 PLANTA ALTA: COMEDOR, GALERÍA Y DORMITORIOS.



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





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



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

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

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



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

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

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

La flecha

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

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

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



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

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

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



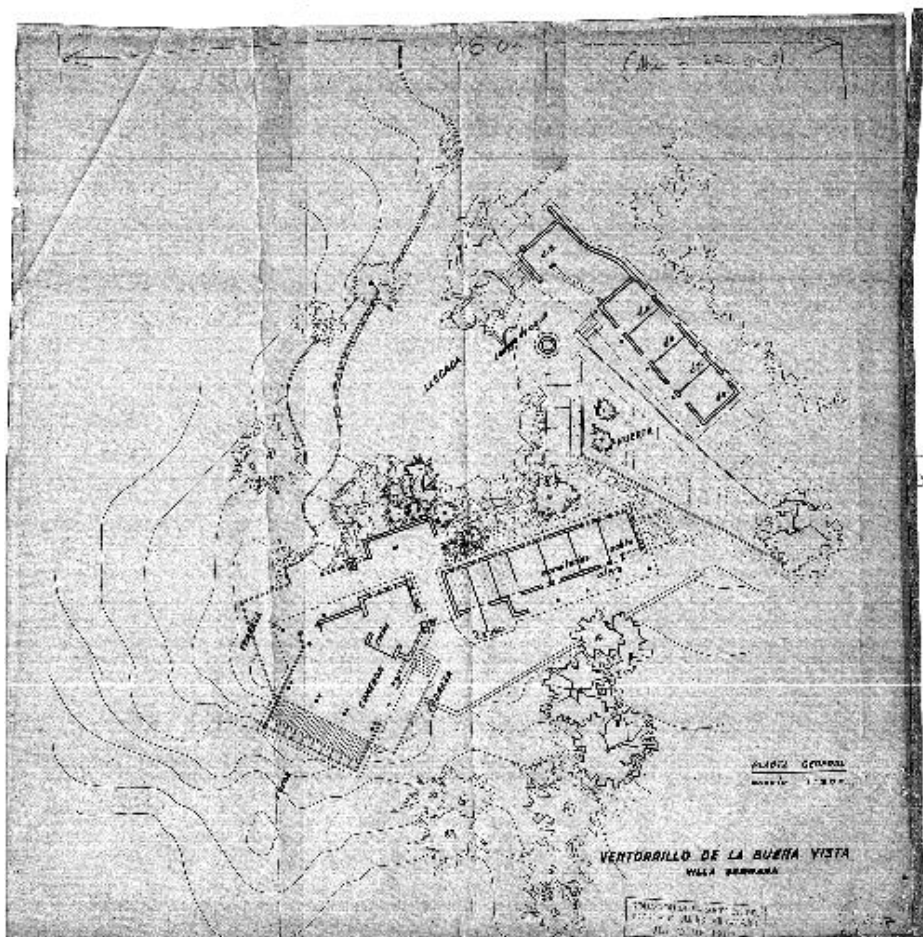


FIGURA 7. VENTORRILLO DE LA BUENA VISTA
(VILAMAJÓ, 1946). PLANTA ORIGINAL.

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



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

Final sin final

Seguir, o tirar la escalera

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

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

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

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

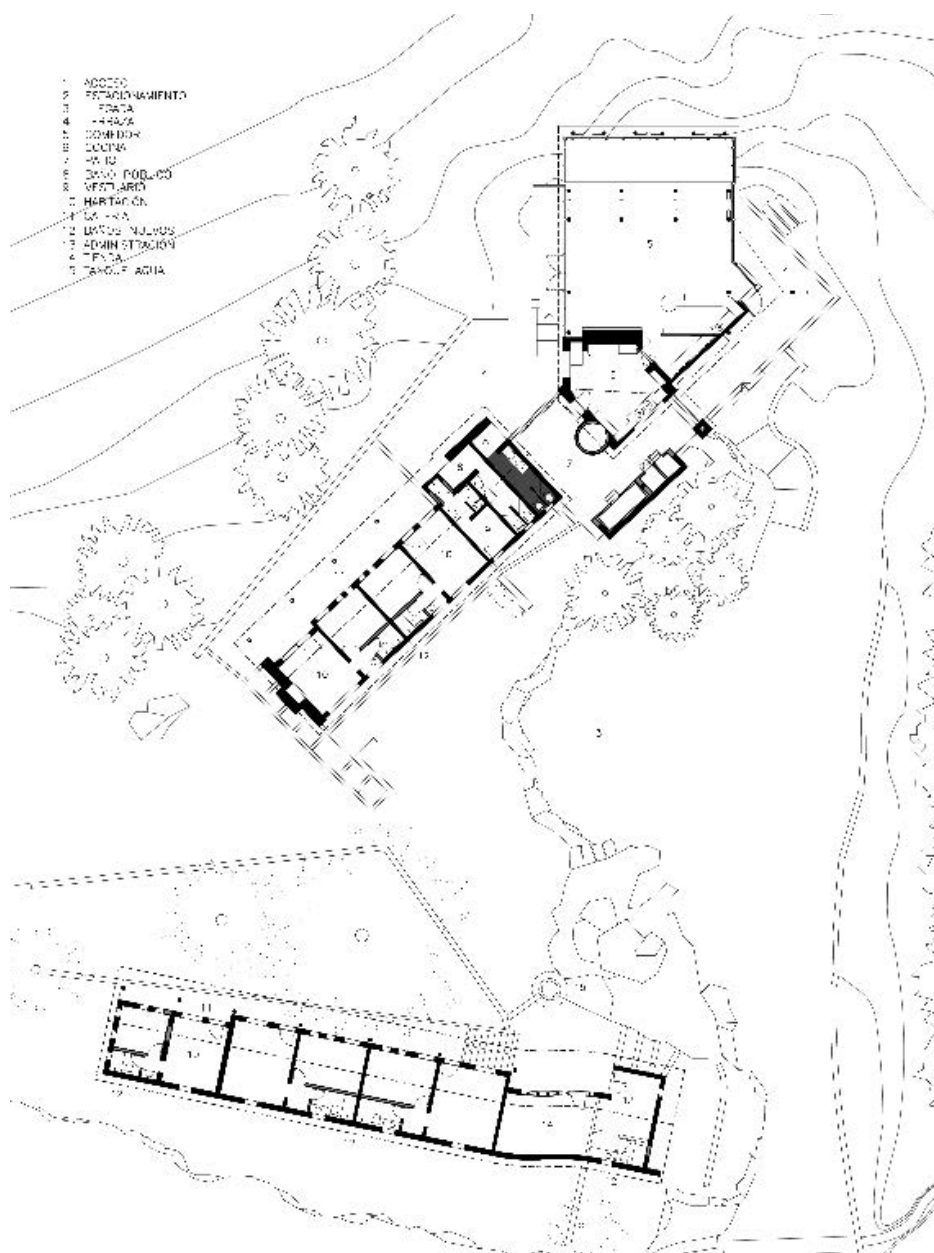


FIGURA 9. VENTORRILLO DE LA BUENA VISTA (VILAMAJÓ, 1946; VIOLA, ZINO, RUBIO, PROBST, 2008-2011). PLANTA GENERAL (2011).



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

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

Fuente de las imágenes

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