

VITRUVIA

REVISTA DEL IH / FADU / UDELAR
AÑO 09 / NÚMERO 08 / DICIEMBRE DE 2022

B 8

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



UNIVERSIDAD
DE LA REPUBLICA
URUGUAY

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

VITRUVIA

AÑO 9 - NÚMERO 8 - DICIEMBRE DE 2022
MONTEVIDEO - URUGUAY

© IH - FADU - UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, 2022, Montevideo, Uruguay

ISSN: 2301-170X

Depósito Legal: 365.462

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

CONSEJO EDITORIAL

Laura Alemán / Laura Alonso / Martín Cobas /

Tatiana Rimbaud / Elina Rodríguez / Martín Tarallo

EVALUADORES

Daniela Arias / Inés Cuadro / Richard Danta / Antonio Del Castillo /

Nicolás Duffau / Mónica Farkas / Graciela Favelukes / Martín Fernández /

Wilson Fernando González Demuro / Carolina Lecuna / Lorena Logiuratto /

Andrés Mazzini / Emilio Nisivoccia / Carolina Poradosu

CORRECCIÓN

Rosanna Peveroni

DISEÑO Y ARMADO

José de los Santos (maqueta original)

Lucía Stagnaro y Camila García

APOYO ADMINISTRATIVO

Lucía Saibene

Vitruvia está compuesta con tipografías uruguayas

Rambla © Martín Sommaruga y Quiroga © Fernando Díaz

Imágenes de portadillas:

Diseños de vitrales, Arturo Marchetti. Archivo del Centro de Documentación del Instituto de Historia.

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

Mastergraf s.r.l.

Hnos. Gil 846, cp. 11.700, Montevideo, Uruguay



UNIVERSIDAD
DE LA REPUBLICA
URUGUAY

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

Dr. Rodrigo Arim

RECTOR

FACULTAD DE ARQUITECTURA

DISEÑO Y URBANISMO

DECANO

Arq. Marcelo Danza

CONSEJO

ORDEN DOCENTE

Juan Carlos Apolo, Diego Capandeguy,

Laura Cesio, Fernando Tomeo, Cristina Bausero

ORDEN ESTUDIANTIL

Florencia Petrone, Belén Acuña, Mathías Giménez

ORDEN EGRESADOS

Patricia Petít, Teresa Buroni, Alfredo Moreira

INSTITUTO DE HISTORIA (IH)

COMISIÓN DIRECTIVA

Laura Alemán, Martín Cobas, Denize Entz,

Magdalena Peña, Magdalena Sprechmann,

Alicia Torres

INTEGRANTES DEL IH

PROFESORES TITULARES

Laura Alemán, Diego Capandeguy,

Martín Cobas, Jorge Nudelman, William Rey

PROFESORES AGREGADOS

Laura Cesio, Mónica Farkas, Santiago Medero,

Mary Méndez, Emilio Nisivoccia, Gabriela Quintana

PROFESORES ADJUNTOS

Carlos Baldoira, Gonzalo Bustillo, Paula

Durán, Alejandro Ferraz, Mauricio García,

Carolina Tobler, Alicia Torres

ASISTENTES

Mariana Alberti, Laura Alonso, Sabina Arigón,

Magela Bielli, Pablo Canén, Martín Fernández,

Paula Gatti, Leonardo Gómez, Miriam

Hojman, Christian Kutscher, Álvaro Marques,

Washington Morales, Tatiana Rimbaud, Andrea

Sellanes, Jorge Sierra, Magdalena Sprechmann,

Mauricio Sterla, Horacio Todeschini

AYUDANTES

Virginia Cavallaro, Soledad Cebey, Betiana

Cuadra, Bruno D'abbisogno, Alberto de Austria,

Victoria Díaz, Daniela Fernández, Magdalena

Fernández, Lucía Martinotti, Juan Montans,

Pablo Muñoz, Daniela Olivares, Nadia Ostraujov,

Fabiana Oteiza, Lorena Patiño, Magdalena

Peña, Elina Rodríguez, Marcelo Roux, María

Clara Sala, Martín Tarallo, Eliana Torterolo

PASANTES

Eisa Barbé y Romina Martínez

SECRETARÍA

Lucía Saibene

CONTENIDOS

11

PRÓLOGO

MARTÍN COBAS

17



PREMONICIÓN Y PREDICCIÓN

La intensidad teórica de lo no construido en el espacio educativo de la vanguardia

SOFÍA ROTMAN

39



ARCHIVOS DE UN DISCURSO

La geografía en el pensamiento paisajista de Mauricio Cravotto: indagación en dos documentos

LAURA ALONSO

55



EL «BALCÓN» DE BERNARDA ARRIÉN

Un enfoque de género en el estudio de un espacio entre dos mundos (1895–1912)

ANDREA ANTUÑA

77



**LA COMISIÓN DEL PLANO REGULADOR
DE MONTEVIDEO (1925-1927)**

Eslabón perdido en la génesis
del urbanismo moderno en Uruguay

CARLOS BALDOIRA

103



**AURELIO LUCCHINI
Y LAS TABLAS DEL ESPÍRITU DEL TIEMPO**

Una historia interrumpida
de la arquitectura orgánica en Uruguay

JORGE NUDELMAN

125

DOSSIER

Afiches de remates de solares
de la ciudad de Montevideo

CYNTHIA OLGUÍN

169

RESEÑAS

PRÓLOGO

Pájaros (y «cinco solarcitos muy buenos»)

No somos ornitólogos, pero en Vitruvia 8 hay muchos pájaros. Esta zoología aérea (y vernácula), un tapiz entre ensayos, dossier y reseñas, fragmentos de la obra del vitralista milanés radicado en Uruguay Arturo Marchetti, anticipa algunas cuestiones importantes. Pájaros en la fuente, pájaros a la sombra de un sauce, pájaros volando, pequeños y grandes. Su física, su aerodinámica, su tectónica etérea no son ajenas a la arquitectura ni al diseño: así como su eficiencia mecánica fue anotada por Eladio Dieste, más contemporáneamente podría hablarse de la proximidad de los pájaros –animal no humano– con nuestra ‘antropología’ cada vez más descentrada. Vitruvio, en tanto, recurría a los pájaros para reflexionar sobre las distinciones de «temperamento», un término algo elusivo y por esa misma razón riquísimo que aparece en función de la proporcionalidad de los distintos elementos constituyentes de la materia (agua, fuego, aire y tierra). En particular a Vitruvio lo ocupaba la humedad. Poco puede hacer un organismo que contiene mucha agua en el medio acuático, explica. La naturaleza, en este modelo, controla (y repele) la redundancia; busca equilibrios y ordena las diferencias. El momento más puramente ‘arquitectónico’ (y tectónico) de los pájaros de Marchetti es, sin embargo, la grilla de plomo, una suerte de memento de su clivaje material, ilustrado en apro-

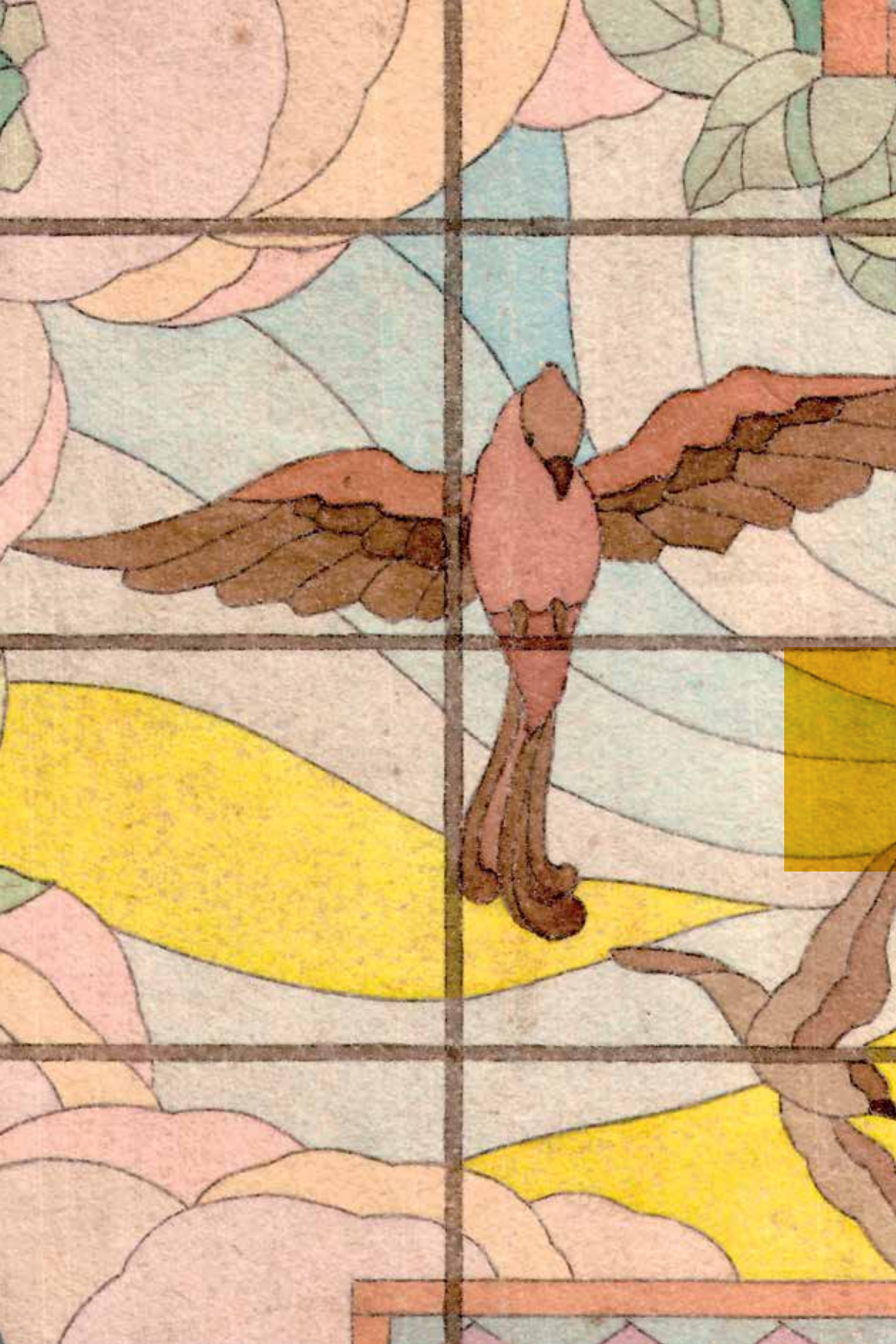
piado color gris; el colapso representacional de la abstracción cartesiana y el caos (y libertad) natural-animal.

Pero vayamos a los pájaros en mano: algunos viejos temas son revisitados aquí con originalidad crítica y teórica; otros ensayos articulan el pensamiento estrictamente arquitectónico (tipomorfológico) con debates emergentes sobre género; finalmente, también se exploran historias interrumpidas. Así es que Sofía Rotman, nuestra articulista invitada, explora la teoría detrás del «aula moderna»; Laura Alonso discute la intersección entre el paisajismo de Mauricio Cravotto y el discurso geográfico; Andrea Antuña explora un vacío doblemente liminal, urbano y tipológico, una 'cornisa' que se mira desde el enfoque de género; Carlos Baldoira vuelve a Cravotto, esta vez desde la «ciudad moderna» y el Plan Regulador de Montevideo, episodio que en el bicentenario de la ciudad cuenta con el importante correlato académico del curso de «Trazado de ciudades y arquitectura paisajista», dictado en nuestra facultad; Jorge Nudelman indaga en una «historia interrumpida» –también orgánica a la academia– en la figura de Aurelio Lucchini, y se pregunta por un «zeitgeist nacional». Finalmente, Cynthia Olgún prologa un dossier que despliega una selección de afiches de remates de fines de siglo XIX y principios de siglo XX, parte del acervo del Centro de Documentación del Instituto de Historia. Un titular en uno de ellos ilustra el tono genuinamente inocente de la época: «5 solarcitos muy buenos». El deleite gráfico se aplaca únicamente en la rigurosa morfología urbana (la grilla). Vitruvia 8 culmina con tres reseñas de Laura Alemán, Gustavo Scheps y Horacio Torrent, y todas ellas comparten una importante cuestión: reflexionan sobre publicaciones que interpelan la pedagogía de las disciplinas del diseño, entre la utopía de Maldonado, el atlas «radical» de Colomina y equipo, y la necesidad de las obras maestras que reclama Ibarlucía, que Torrent encuadra «en tiempos en que el cuestionamiento de los cánones promete la cancelación de la ejemplaridad».

La afirmación de Torrent permite constatar la necesidad de imaginarse y proyectarse más allá del canon, sea cual sea. Esta es finalmente la tarea de Vitruvia: imaginarse fuera de la grilla. Pero ¿de qué grilla? Podrían sugerirse tres composiciones paradigmáticas que intiman a las disciplinas del diseño (y, por extensión, a todos los campos de creación de conocimiento) y que antes

que convertir en ortodoxias deberíamos (por lo menos) articular creativamente: el secuestro ambiental y climático (con el ‘temperamento’ o nomenclatura que cada quien quiera imprimirle), la crisis social (incluyo aquí la agenda de derechos, los migrantes, los refugiados) y el desarrollo exponencial de las tecnologías de la información (desde la virtualidad a la inteligencia artificial). Estos tres grandes nudos paradigmáticos (ambiental, social y tecnológico) bien pueden estar supeditados a la gran tensión entre naturaleza y cultura, algo tan ‘primitivo’ y sin embargo tan resonante con, y urgente en, el mundo contemporáneo, ahora acompañado de una nueva y monumentalmente rica matriz intelectual (principalmente en el campo de la antropología). Estos ‘campos de negociación’ –vitales para la investigación en historia y teoría de nuestras disciplinas– exigen distintos temperamentos o, por lo menos, una enorme plasticidad temperamental. Tal vez el peligro de hacer que todas estas cuestiones sean efectivamente ‘cuestiones de diseño’ o ‘cuestiones arquitectónicas’ es, otra vez, colocar a la disciplina en el centro –algo así como un antropocentrismo intelectual– cuando el ejercicio crítico debiera ser descentrarla (como la excentricidad barroca que Severo Sarduy leía en Kepler). Descentrar. Fuera del canon (historiográfico) y de la grilla (los pájaros). ¿Hay aquí material que interpele estas cuestiones? Y «cinco solarcitos muy buenos».

MARTÍN COBAS





artículos

PREMONICIÓN Y PREDICCIÓN

La intensidad teórica de lo no
construido en el espacio educativo
de la vanguardia

SOFÍA ROTMAN

No hay arquitectura sin teoría, sin crítica ni sin ideología de esta misma arquitectura. Ni puede haber una historia de la arquitectura sin una paralela historia de la teoría, de la crítica y de las ideologías arquitectónicas.

Ignasi de Solà Morales, 1969

1. Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, *Modern Architecture: International Exhibition* (New York: Museum of Modern Art, 1932). Alberto Sartoris, *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna* (Milano: Hoepli, 1932).

1932. Canon moderno y arquitectura escolar

Transcurría el invierno cuando el MoMA de Nueva York inauguró la célebre *Modern architecture: international exhibition* y durante los meses de la primavera de ese mismo año, en la ciudad de Milán, se publicó *Gli elementi dell'architettura funzionale*.¹

Apenas dos de los escenarios entrelazados a la definición canónica de la arquitectura moderna, estos relatos constituyeron una parte fundante de la teoría y la crítica construidas en torno de aquella arquitectura. En los dos registros, los «pioneros», los argumentos y las referencias arquitectónicas representan la jerarquía de los distintos países en la historia del mito del movimiento moderno.²

Es bien conocido que la gesta de esta narración épica se ubica cronológicamente en la década anterior y más precisamente del otro lado de los Alpes, con la fundación, en 1928, de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM) como momento simbólico de cristalización de las principales ideas. En efecto, los

2. Este relato oficial es el construido historiográficamente a partir de la noción de movimiento moderno que se articula entre 1927 y 1941 y que perduró, aproximadamente, hasta los años sesenta. Entre otros, pueden consultarse: Maria Luisa Scalvini y Maria Grazia Sandri, *L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platz a Giedion* (Roma: Officina, 1984) y Panayotis Tournikiotis, *La historiografía de la arquitectura moderna* (Madrid: Mairea y Celeste, 2001).

3. Antoine Baudin, «From Collection to Encyclopedia: Issues and Milestones of an Exemplary Undertaking». *The Alberto Sartoris Colletion* (Lausana: EPFL Press-Vitra Design Museum, 2005), 28–29.

4. Sigfried Giedion, *Befreites Wohnen* (Zürich: Orell Füssli, 1929). Se trató del número 14 de una famosa serie de pequeños libros, llamados *Schaubücher*, que se caracterizó por el uso abundante de imágenes con breves textos y se destinó a un público lego. Stefan Kern, «Die Schaubücher: eine Buchreihe des Orell Füssli Verlags: Zürich 1929–1932». *Librarium* 39, nº 1. (1996): 59–66.

5. Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928–60* (Cambridge–London: The MIT Press, 2000), 9–123.

6. Por detrás de esta operación proyectual básica pueden rastrearse argumentos urbanísticos, ideológicos y tecnológicos que exceden los objetivos de este artículo. Puede consultarse: Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism*, 29–30. Carles Martí y Xavier Montey, «La línea dura». *2C. Construcción de la ciudad* (abril, 1985): 11–14. Paolo Sica, *Historia del urbanismo. El siglo XX* (Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1981), 170–173.

indicios del descomunal proyecto editorial de Sartoris estuvieron asociados a los dos primeros congresos, y su búsqueda documental involucró a los miembros que había conocido en La Sarraz y en Frankfurt.³

De este mismo lado del muro de los Alpes, Sigfried Giedion también se basó en la producción urbano arquitectónica de los CIAM para construir el manifiesto *Befreites Wohnen. El habitar liberado*, que se publicó en octubre de 1929, un mes antes de la inauguración del CIAM II.⁴

El acérrimo defensor de la arquitectura de los CIAM introdujo el problema del aula moderna argumentando los beneficios de la luz, del aire y de la apertura espacial –*Licht, Luft, Öffnung*–. Los edificios educativos integraron también el habitar moderno planteado por Giedion. El tipo edilicio de los *Flachbauschulen* –edificios escolares de baja altura o escuela de pabellones– aparecía asociado a las ideas sobre la célula mínima, la estructuración en hilera, la organización funcional del espacio y la construcción industrializada, todos ellos asuntos neurálgicos tratados en aquellos primeros congresos.⁵

La definición de *Zeilenbau*, cuya traducción literal del alemán significa «edificio o construcción en hilera, renglón o fila», aplicada al programa arquitectónico de la vivienda obrera, ofreció la simplicidad y repetibilidad de la célula mínima, exigida por los métodos de producción de los edificios en línea de montaje, posibles también debido a la estandarización de los elementos constructivos.⁶

En el caso del espacio educativo, aquellas partes repetibles estuvieron constituidas por las unidades de aulas (célula-aula), análogas a las células del *Existenzminimum* que se organizaron según los principios *Zeilenbau*. Se propiciaban la escala reducida y las *Flachdach* –cubiertas planas–, por cuanto el vocablo *Flach*, tiene varias acepciones, entre las que se destacan «bajo» y «plano».

Estas estrategias proyectuales anunciaban la cristalización de los postulados en torno de la arquitectura escolar de los años treinta. Los proyectos para espacios educativos incluidos en *Befreites Wohnen* fueron propiamente cinco: la escuela primaria de la calle Ketel (La Haya, oficina municipal de construcciones, 1924), la escuela en Celle (Otto Haesler, 1928), la *Reformschule* de Nueva Colonia (Bruno Taut, 1928), la *Friedrich Ebert Reformschule* (Frankfurt, Ernst May, 1928) y la Escuela Federal de la Unión de Sindicatos Alemanes en Bernau



FIGURA 1. UN AULA EXPERIMENTAL. REFORMSCHULE EN LA SIEDLUNG NUEVA COLONIA. BRUNO TAUT, 1928.



FIGURA 2. AXONOMETRÍA Y BREVE DESCRIPCIÓN DEL PROGRAMA FUNCIONAL DE LA ESCUELA FEDERAL DE LA UNIÓN DE SINDICATOS ALEMANES. HANNES MEYER Y HANS WITTWER, 1928. PARA GIEDION, ESTE PROYECTO TUVO UNA INFLUENCIA DECISIVA EN EL DESARROLLO DE LA ESCUELA ALEMANA.

(aquí sólo identifica la autoría de Hannes Meyer, 1928); dentro de estos modelos formulados para los modernos espacios pedagógicos se incluyó también el proyecto para un Jardín de Infantes de Werner Max Moser en Zúrich.

1932. Der neue Schulbau

El manifiesto de Giedion explicitó clara y sintéticamente las bases de las operaciones proyectuales que fueron discutidas durante los CIAM II y III y que luego los arquitectos suizos, con la colaboración de pedagogos e higienistas, acotaron al problema de

los edificios escolares en esta exposición.⁷ El mismo secretario del CIAM acompañó la tarea curatorial de los jóvenes arquitectos Werner Max Moser, Max Ernst Haefeli, Emil Roth, Rudolf Steiger y Hans Hofmann, del médico higienista Willi von Gozenbach y del pedagogo Willi Schohaus.

La exposición se llevó a cabo durante los meses de abril y mayo de 1932 en el ala este del Museo Nacional de Zúrich, donde funcionó la primera sede del *Kunstgewerbemuseum*. Contrario al desarrollo de los congresos, que se definieron en favor de la alta densidad de los conjuntos habitacionales, el fundamento de los nuevos edificios escolares se estableció aquí en favor de los *Flachbauschulen*. La postulación del aula como elemento mínimo y las operaciones proyectuales básicas asociadas a la tipología en hilera y al tipo edilicio de baja altura maduraron, en el discurso de los arquitectos del bloque suizo, como el descrédito de la monumentalidad arquitectónica.

Además del canon arengado en *Befreites Wohnen*, la exposición recuperó el concepto de escuela al aire libre y los beneficios del contacto con la naturaleza en la formación de los niños sanos. Las ideas pedagógicas que abonaron la curaduría de la exposición fueron las de Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827), quien designó el ambiente como factor determinante en el desarrollo afectivo de los niños. A partir de estas demandas psicológicas quedó definida la atención sobre la escala de los niños y la necesidad de proyectar una escuela que propicie un acercamiento gradual del niño al espacio.

El discurso médico y el discurso pedagógico interpelaban al canon arquitectónico. Así, la escuela al aire libre y los principios pestalozzianos se trasuntaron en la definición urbano-arquitectónica de los *Flachbauschulen*, un tema del que se ocupó específicamente W. M. Moser, siguiendo lo postulado por Giedion. El canon para el aula moderna se exaltó con una retórica análoga: *Licht, Luft, Bewegung* y *Öffnung* –luz, aire, movimiento y apertura– enfatizaban la continuidad visual, la horizontalidad y la homogeneidad abstracta –y deseada– del habitar liberado.

La operación crítica oficializó el discurso de la confrontación entre escuela y arquitectura tradicionales *versus* escuela nueva y arquitectura moderna. Aquellas preocupaciones estéticas explicaron en buena medida cómo este canon se dio de bruces con la monumentalidad de las escuelas palacio y con el aula tradicional;

7. *Der neue Schulbau* ha sido ampliamente trabajada en el campo de los estudios sobre la arquitectura escolar moderna. Werner Oechslin y otros, *Der neue Schulbau* (Zúrich: GTA-ETH, 1993) y Bruno Maurer, «Befreites lernen. Le débat suisse sur l'architecture scolaire (1930-1950)». En Anne-Marie Châtelet, Dominique Lerch y Jean Noël LUC, *L'école de plein air. Une expérience pédagogique et architecturale dans l'Europe du XXe siècle* (Paris: Recherches, 2003), 190-210. En mi tesis de doctorado investigué cómo esta exposición y la de 1953, *Das neue Schulhaus*, junto al manual homónimo publicado en 1950 por Alfred Roth, articularon una interpretación canónica para la moderna arquitectura escolar. Sofía B. Rotman, *El espacio educativo moderno. Ideas, concreciones y debates en arquitectura, 1932-1953*. (Santa Fe: FADU-UNL, 2022. Inédita). Dirección: Dra. Arq. Adriana M. Collado.



FIGURA 3. LOS PANELES 21A Y 22A DE LA EXPOSICIÓN DER NEUE SCHULBAU Y EL REGISTRO DE LOS MODÉLICOS FLACHBAUSCHULEN.

en el fuerte rechazo a los lenguajes historicistas y a los criterios compositivos academicistas, se negaron los aspectos de modernidad contenidos en ellas, incluso los que no se contradecían con las necesidades espaciales de la nueva pedagogía.

La intensidad de lo no construido

En el camino hacia la pureza del canon existieron arquitecturas que, en su intensidad de lo no construido, anunciaron algunos de los rasgos típicos del canon cristalizado hacia 1932.

En el *campo expandido* de la arquitectura, en esa dimensión de las formulaciones teóricas y críticas de la disciplina, un medio poderoso de ideación es el de los proyectos no construidos.⁸ Sea a través del mecanismo de los concursos o como parte de la producción experimental de un arquitecto o de un grupo, el soporte papel

8. Jean-Louis Cohen, *The Future of Architecture. Since 1889* (Londres: Phaidon, 2012), 10. Recapitulo aquí también el epígrafe de apertura de Ignasi de Solà Morales. En Peter Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)* (Barcelona: Gustavo Gili, 1981).

suele ser portador de ideas potentes y poseer una alta pretensión transformadora de las reglas disciplinares y, a veces, de la realidad humana en sentido más amplio.

Taut y Meyer participaron en este proceso con dos proyectos para instituciones educativas surgidos en los polos más distantes de la vanguardia arquitectónica de la década de 1920, verdaderas antesalas de la formulación canónica de la arquitectura escolar moderna: la escuela *Folkwang* de Bruno Taut, proyectada en 1920 para un barrio periférico de la ciudad de Hagen en Alemania, y el proyecto para la *Petersschule* de Hannes Meyer y Hans Wittwer, de 1926, producto de un concurso para una escuela localizada en el centro histórico de Basilea.

No se trató de ensayos modélicos o abstractos, destinados genéricamente a escuelas para centros urbanos o de periferia, sino de dos proyectos situados y concebidos para espacios educativos concretos, localizados en una determinada relación de sitio/situación.

Estas propuestas demostraron la intensidad teórica de lo no construido en un momento de particular ebullición de las ideas de renovación de la arquitectura moderna, que cristalizaron hacia la década siguiente. Fueron anticipaciones teóricas de dos principios fundantes de la arquitectura escolar moderna: el de la definición del aula como célula que estructura el organismo escolar y el de la (no) monumentalidad, asociada al lenguaje arquitectónico de una institución educativa. Las antelaciones elaboradas en el proyecto de Taut sobre el asunto del aula moderna como célula mínima y el alto grado de abstracción formal que forzó al límite la función representativa de la escuela en la obra de Meyer y Wittwer son dos problemas específicos, posteriormente enunciados y defendidos por el bloque suizo en la exposición de 1932.

La escuela *Folkwang*, premonición expresionista de la célula mínima

La intuición o el sentimiento de quien presagia un hecho futuro es una acción que pertenece al ámbito de los hechos paranormales, pero también constituye una advertencia moral, un llamado de atención sobre las conductas humanas. En el contexto de las búsquedas estéticas de la vanguardia expresionista de la Primera

Posguerra, ambas acepciones podrían encuadrar perfectamente, pero es la segunda de ellas la que mejor describe la actitud de los artistas y arquitectos que formaron parte de los grupos de esta vanguardia, en especial la de Bruno Taut (1880-1938), que se constituyó en una de las figuras más combativas de sus ideales estéticos y sociales.

La arquitectura expresionista alemana es un antecedente inmediato de la línea germana que contribuyó, entre otras manifestaciones, a la configuración de la arquitectura moderna internacional; se desarrolló entre 1910 y 1923 y se consolidó entre 1918 y 1919, en medio de una trayectoria política y social fuertemente convulsionada durante los años de inestabilidad que caracterizaron el paso de la monarquía constitucional a la democracia instaurada con la República de Weimar.⁹

Las consecuencias psicológicas de la guerra agudizaron la sensibilidad humana, y el posicionamiento ideológico de la vanguardia expresionista pregonó la necesidad de replantear los diferentes aspectos de la sociedad occidental, su orden y sus estructuras y apostó por la esperanza de un hombre nuevo, con una consecuentemente renovada percepción sensorial y estética. Propuso una perturbación deliberada de la forma y del espacio y aportó nuevas concepciones espaciales caracterizadas por la distorsión de la forma; se ocupó de programas arquitectónicos de interés social, demostrando el compromiso de sus representantes con las nuevas demandas funcionales y simbólicas de la naciente república.

Dentro de los grupos de la vanguardia alemana, entre 1918 y 1919, se fundaron el *Arbeitsrat für Kunst* (Consejo de trabajo para el arte) y el *Novembergruppe*; ambos abogaron por un arte creado a partir de la participación activa del pueblo y recapitularon las formas de organización del trabajo de la Edad Media, representadas por los talleres, los oficios y la comunión productiva de estas organizaciones en la construcción de las catedrales. En el contexto de la Primera Posguerra, la *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total fue algo más que la unión de todas las artes: implicó que la arquitectura incidía de manera simultánea en los sentidos del hombre, apeló a la vista y al tacto, generó sensaciones heterogéneas en el observador.

Como todo grupo de vanguardia, los artistas y arquitectos del expresionismo alemán organizaron eventos culturales y redactaron manifiestos a través de los cuales visibilizaron sus búsquedas estéticas. Entre otros eventos, se destacan la «Exposición

9. Esta es la hipótesis y la cronología que, con algunas variantes, presentan Wolfgang Pehnt, *La arquitectura expresionista* (Barcelona: Gustavo Gili, 1975) y Javier Climent Ortiz, *Expresionismo. Lenguaje y construcción de la forma arquitectónica* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2011).

de arquitectos desconocidos» celebrada en 1919 y la «Exposición Nueva arquitectura» de 1920.

Bruno Taut fue el más combativo de los arquitectos adheridos a este colectivo y el gestor principal de los grupos y de *La cadena de cristal*, una organización secreta a través de la cual sus miembros intercambiaban correspondencia utópica sobre el significado del vidrio como alegoría de la existencia humana. Debatieron acerca de la significación del vidrio y la transparencia de un hombre nuevo, pero también pensaron las posibilidades fenomenológicas y expresivas de este material como superficie reflectante sometida a transformaciones bajo los efectos y la incidencia de la luz.

Taut publicó sus ideas por escrito y las dibujó con tinta y trazos decididamente expresionistas. En *La corona de la ciudad* presentó el edificio colectivo como aquel programa arquitectónico portador de la nueva moral; en *La disolución de las ciudades* manifestó la necesidad de descentralizar la ciudad, comprometiéndose con la reforma agraria y tomando la referencia de las leyes soviéticas que planteaban la socialización de la propiedad de la tierra. Una vez disueltas las ciudades, esa corona de la ciudad reuniría a toda la humanidad renovada, y el tipo de arquitectura que habilitaría el cambio era la *Arquitectura alpina*.¹⁰

Las cuevas y volúmenes facetados de cristal transformarían el Monte Rosa en toda su extensión con metáforas oníricas, abonadas desde el campo de la literatura por el poeta Paul Scheerbart quien, con torres de zafiro, cúpulas de esmeralda y castillos de diamantes, dedicó su libro *Glasarchitektur* de 1914 al arquitecto alemán.¹¹

La escuela experimental *Folkwang* en Eppenhausen, localizada en la periferia urbana de Hagen, fue un encargo de Karl Ernst Osthaus, quien fundó y dirigió la Asociación *Neue Schule*, creada para llevar adelante el emprendimiento.¹²

El proyecto arquitectónico e institucional de la escuela *Folkwang* es una demostración de aquella voluntad de transformación. Taut ensayó sus ideas renovadoras y llevó el impulso de la vanguardia expresionista al problema específico del espacio educativo, mientras que Osthaus apoyó sostenidamente una política cultural comprometida con los movimientos utópicos para la reforma de la vida en Alemania, como parte de la reacción cultural del período guillermino, que se consolidó en los primeros años del siglo xx.

10. Bruno Taut, *Die Stadtkrone* (Jena: Eugen Diederichs, 1919); *Die Auflösung der Städte* (Hagen: Folkwang, 1920) y *Alpine Architektur* (Hagen: Folkwang, 1919).

11. Paul Scheerbart, *Glasarchitektur* (Berlín: Der Sturm, 1914).

12. Karl Ernst Osthaus (1874–1921) fue mecenas de numerosas instituciones culturales, educativas y para las artes, la industria y el comercio en Alemania; miembro de la *Deutscher Werkbund* y del *Arbeitsrat für Kunst*, desde donde apoyó los ideales de la vanguardia expresionista y patrocinó a sus artistas; como fundador y director creativo del Museo *Folkwang*, propició y solventó el desarrollo urbano de la zona en la que se implantaría la escuela. Ernst Osthaus, «Lebenslauf». *Schriften von Karl Ernst Osthaus* (Hagen: Museum Folkwang, 1918). [«Biografía». *Escritos de Karl Ernst Osthaus*]. (Consultado en: 13/01/2021).

Existió un movimiento para el derecho alemán –que retomaba las formas económicas y jurídicas heredadas de las estructuras de los pueblos germanos en contraposición a la estructura capitalista del derecho romano– y otras organizaciones culturales que fundamentaron los cambios en los modos de entender las ciudades, la educación y la arquitectura. El movimiento para la ciudad jardín, que pretendió superar las precarias condiciones de vida del proletariado industrial, se evidenció de manera clara en los escritos utópicos de Taut y se materializó durante la primera década del siglo en intervenciones como las de Falkenberg, Berlin-Grünau y Magdeburg, consideradas antecedentes en el posterior desarrollo de las *Siedlung* como propuesta de reorganización de las ciudades alemanas.¹³

Además de esta fuerte herencia cultural, el proyecto *Folkwang* es contemporáneo con la profunda reforma del sistema educativo que inició la República. Hasta ese entonces, sólo existían instituciones ligadas a la dinámica imperial: la *Realschule*, que preparaba estudiantes para una posterior formación técnica, y el *Gymnasium*, única institución que habilitaba para el ingreso a universidad. Con el cambio rotundo de gobierno se estableció la educación primaria, gratuita y universal, la *Grundschule*, que garantizó el acceso a la educación de la clase proletaria.

Las ideas educativas del proyecto de Osthaus se fundamentaron en teorías naturistas que propiciaron un necesario vínculo con el medioambiente. Se daba importancia a la actividad física y a la cultura del cuerpo, al contacto con la tierra, al trabajo agrícola y a la autoconstrucción de la vivienda.

El plan de estudios se basaría en disciplinas artísticas y en el trabajo en el taller, en el jardín y en el campo, en música, gimnasia rítmica y teatro, mientras que las asignaturas mecánico-analíticas cumplirían un rol complementario. La educación de los niños –en su mayoría, huérfanos de guerra, pero también hijos de familias acomodadas– habilitaría para un examen de acceso a una escuela superior o para el título de oficial artesano.

Las antiguas escuelas de artes aplicadas (en 1903 se fundaron las de Breslau y Dusseldorf, dirigidas por Poelzig y Behrens, respectivamente) y las de artes y oficios, que formaban a sus estudiantes siguiendo la modalidad pedagógica del taller, aportaron un modelo conocido que sería adaptado al funcionamiento de esta institución de carácter experimental.

13. José Manuel García Roig, *Tres arquitectos alemanes. Bruno Taut, Hugo Häring, Martin Wagner* (Universidad de Valladolid, 2004), 89–96.

La escuela *Folkwang* se ubicó en un suave accidente topográfico del barrio periférico Eppenhausen, en Hagen, la ciudad natal de Osthaus; en esa zona, entre 1900 y 1921, el mecenas patrocinó la planificación de un suburbio jardín y una colonia de artistas a la que denominó *Hohenhagen* y que siguió el ejemplo de *Mathildenhöhe* en Darmstadt y de la ciudad jardín de Hellerau.

Henry van de Velde y Peter Behrens desarrollaron el trazado general y este último proyectó la plaza con el pórtico de acceso al suroeste del conjunto, conocida como Puerta de Oro, además de algunas residencias; Jan L. Mathieu Lauweriks y Richard Riemerschmid fueron autores de una docena de villas y de otras dependencias.

El epicentro de esta colonia fue la villa de Osthaus, la *Hohenhof* (1908), un proyecto de Henry van de Velde que, al momento de la gestación del proyecto de Taut, funcionaba como un hogar escuela.¹⁴

El mecenas alemán, seguidor entusiasta de la idea de *Gesamtkunstwerk*, defendió el valor de las instituciones educativas como puntos neurálgicos de la vida artística de las ciudades, y la *Folkwang* funcionaría en franca articulación con el Museo homónimo y con aquel suburbio próximo de *Hohenhagen*.

No sería una escuela convencional, sino que abarcaría un programa funcional complejo con múltiples actividades: los pabellones de vivienda y trabajo, el conjunto museístico, la Casa de oración, los talleres, el edificio de recepción, dependencias auxiliares y varios espacios abiertos correlativos, cualificados según la demanda funcional de cada sector, todos ellos ordenados a partir de varios ingresos y terrazas que siguieron las preexistencias paisajísticas y arquitectónicas del sitio.

Los distintos edificios colonizaron el lote de unos 27.000 metros cuadrados desde los bordes hacia su interior, y los criterios de implantación y la resolución arquitectónica iban adquiriendo mayor grado de novedad conforme se aproximaban al corazón del conjunto; una solución que se vuelca hacia su interior, pero que maneja los puntos de contacto con su entorno de manera estratégica.

El programa funcional se organizó en tres sectores: el área central, compuesta por los pabellones, los edificios del Museo y la Casa; el ingreso principal al sureste; y el sector de talleres al norte.

Los pabellones de vivienda-trabajo se ordenaron siguiendo el trazado libre del extenso corredor que definía el gran patio central del conjunto, destinado a ejercicios al aire libre. La longitud del

14. Birgit Schulte, «Auf dem Weg zu einer 'handgreiflichen Utopie'. Karl Ernst Osthaus und der 'Hagener Impuls'». *ICOMOS. Hefte des Deutschen Nationalkomitees*, 64 (Darmstadt, abril 2016): 123–134. [Camino a una «utopía tangible». Karl Ernst Osthaus y el «impulso de Hagen»].

corredor sólo se interrumpía por un bloque de edificios que contenía salas de gimnasia y de conferencias y un observatorio astronómico; las dependencias del Museo *Folkwang* cerraban el patio en su costado suroeste y, al centro, se erigía la Casa de oración.

El ingreso principal se pensó como un punto de conexión con la villa *Hohenhof*; su disposición en la esquina sureste se abría virtualmente al paisaje circundante por medio de terrazas y plataformas que balconaban hacia los campos de trigo y las colinas boscosas. La Escuela y la Villa parecían fundirse en un solo organismo arquitectónico por medio del tratamiento paisajístico de la calle *Hohenhof* y los dos ingresos. En dirección oeste, el ingreso principal se conectaba con dependencias auxiliares y una escuela de economía doméstica.

Por el norte, en la mitad de la calle *Stirnband*, se ubicó el ingreso a los talleres de oficio, dispuestos en una solución convencional que se asemejaba a la de un *cour d'honneur* academicista. Hacia el sur, en una de las cotas más altas del terreno, los talleres se conectaban con los laboratorios y en la esquina noroeste del conjunto, con dependencias agrícolas y áreas de cultivo y de enseñanza hortofrutícola.

Detrás de los laboratorios y adyacentes a la Casa de oración se ubicaron los edificios del Museo y la Editorial *Folkwang*, ordenados en un esquema radial irregular que definía una situación de ingreso articulada con recintos abiertos y semiabiertos, vinculados con la Puerta de Oro. Las dependencias incluirían una sala de exposiciones, museos de ciencias naturales y de historia de la civilización y, especialmente, el Museo alemán para el comercio y la industria, que albergaría colecciones del *Deutscher Werkbund*.

Los criterios de implantación de los pabellones y de la Casa en el terreno eran claras manifestaciones de las teorías de Taut, concretadas en el Proyecto *Folkwang*, al cual él mismo adjetivó como una utopía palpable, que sería parcialmente realizable a instancias de *Osthaus* y que comenzaba a superar el territorio de la correspondencia secreta de *La cadena de cristal* o de sus publicaciones.¹⁵

La disolución de las ciudades se manifestó en la concepción ideológica del proyecto, entendido como una «comunidad de vida» de más de cien personas, individualizadas por familias o por afinidad, a quienes se les asignaría un pabellón con espacios pedagógicos y dormitorios, un programa funcional que se

15. Así se refirió Taut al proyecto de la Escuela *Folkwang* en uno de sus escritos secretos, fechado en octubre de 1920. José Manuel García Roig, *Tres arquitectos alemanes*, 89.

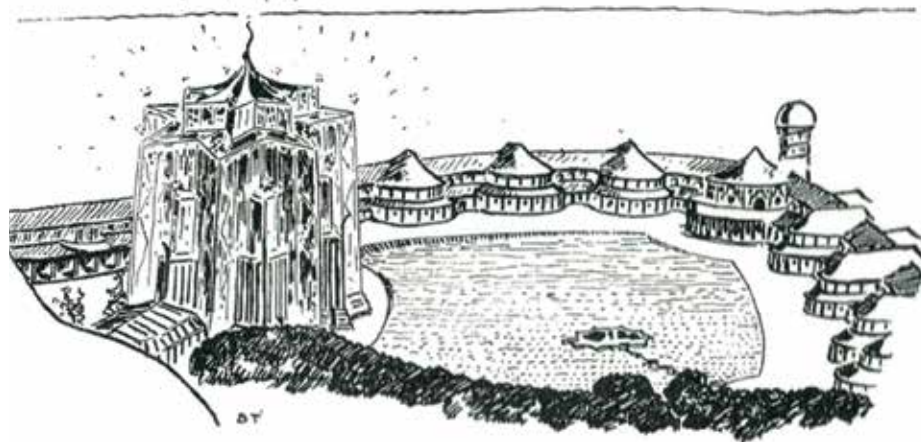


FIGURA 4. VISTA DEL PATIO PARA EJERCICIOS AL AIRE LIBRE DE LA ESCUELA FOLKWANG, CON LA CASA DE ORACIÓN, LOS PABELLONES DE VIVIENDA-TALLER Y LAS SALAS COMUNES CON EL OBSERVATORIO. A LA IZQUIERDA DE LA IMAGEN SE IDENTIFICAN LAS CONEXIONES CON EL CONJUNTO MUSEÍSTICO.

aproximaba a la lógica medieval de la unidad productiva de la vivienda del artesano.

La planta de los pabellones tenía forma de semicírculo y, en el punto de contacto con el corredor, se sumaba una superficie menor adyacente; sobre el lado opuesto, un semicírculo más pequeño albergó los sanitarios y las escaleras. En la planta baja cada pabellón contó con una expansión semiabierta en un punto alto del terreno que materializaba ese borde del lote con un talud; en la planta alta aquella losa definía un pequeño mirador hacia el paisaje pero sin salida al exterior.

El espacio unitario de planta baja en torno al hogar estaba destinado a reunión y dormitorios, separados por medio de límites virtuales o practicables. En la planta alta se ubicaron el espacio para las clases (*Unterichts*) y para los oficios (*Arbeit*), de acuerdo con los objetivos pedagógicos de la institución que combinaba las clases magistrales y el trabajo en talleres; aunque en el proyecto no se especificaron diferencias con respecto al diseño de los espacios para uno y otro formato, apelando a la memoria descriptiva de la Asociación *Neue Schule* el propio Taut destacó:

A partir de la actividad práctica, cada niño debe adquirir por sí mismo experiencias y organizar la construcción de su propio pensamiento abstracto (...) Su autoconsciencia la extraerá de sus propias realizaciones manuales y artesanales, de las observaciones hechas sobre su propio cuerpo, así como sobre la condición viva del mundo exterior, por lo que se refiere al hombre, a los animales y a las plantas (...) La actividad centrada en el mundo exterior caerá en el niño como una semilla, germinará en él y hará brotar sus mejores frutos (...) Se le mostrará cómo escribir, leer y contar tan pronto como surja en él la necesidad de acceder a esos conocimientos. Cada materia se cultivará y fomentará en tanto predomine en él un interés por ella.¹⁶

Estas aulas-pabellones eran espacios de convivencia humana y de aprendizaje donde se desarrollarían estos criterios pedagógicos, más tarde recapitulados por las distintas líneas del escolanovismo.¹⁷ Eran unidades de socialización que, por repetición, configuraban gran parte del organismo escolar; una premonición expresionista del aula moderna como elemento funcional mínimo, posteriormente consagrado como canon de la arquitectura escolar.

Esta simple asociación de los pabellones ordenados en hilera, el módulo de aula siguiendo una directriz de trazado lineal, informa sobre las operaciones proyectuales básicas que caracterizaron a las escuelas canonizadas por el bloque suizo en 1932; la escala del conjunto imaginado por Taut anticipa además las características de las que se conocieron como escuelas mamut, de su autoría.¹⁸

El lenguaje arquitectónico de estos pabellones y de los edificios del Museo se aproximaría a las formas expresivas características de la línea «individualista» de la Exposición de Colonia de 1914, una solución intermedia entre el Pabellón de Cristal de Taut, el Teatro de Van de Velde y ciertos vestigios de la arquitectura alemana tradicional.

La Casa de oración, en cambio, era la *corona de la ciudad* materializada como *arquitectura alpina*: surgía de los deseos oníricos de la correspondencia secreta y detentaba una audacia propia de la utopía del cristal expresionista.

Era un gran espacio para exposiciones, un lugar de reunión y de celebración del arte para la transformación de la vida. Esta casa de adoración solemne funcionaría como edificio de uso

16. Bruno Taut, «La Escuela Folkwang en Hagen (Westfalia)». En José Manuel García Roig, *Tres arquitectos alemanes*, 94–95.

17. Entre otras características, las escuelas nuevas postularon el régimen de internado en estrecha articulación con el entorno natural, dando importancia a la higiene, la alimentación y la actividad física. La propia localización del edificio escolar, en el campo o en la periferia, se constituyó en objeto de estudio del aprendizaje de las prácticas escolares; el currículum y la distribución horaria eran novedosos, ya que se dictaban clases matinales de instrucción escolar, de tipo convencional, y clases vespertinas de trabajo manual, jardinería, talleres, arte, música y teatro. María del Mar del Pozo Andrés, «El movimiento de la escuela nueva y la renovación de los sistemas educativos». En A. Tiana Ferrer, G. Ossenbach Sauter y A. Sanz Fernández, coords. *Historia de la educación (Edad contemporánea)* (Madrid: UNED, 2002), 189–210.

18. Julius Vischer, *Der neue Schulbau im in- und Ausland*. (Stuttgart: J. Hoffmann, 1931); Gaetano Minnucci, *Scuole. Asili d'infanzia, scuole all'aperto, elementari e medie, case del Balilla, palestre ed impianti sportivi* (Milano: Hoepli, 1936); Pasquale Carbonara, *Edifici per l'istruzione* (Milán: Antoni Valardi, 1947).

colectivo y su lenguaje denotaba ese significado, sustancial en la cosmovisión del arquitecto y del promotor; la expresividad del vidrio evocaba el deseo de un hombre nuevo que necesitaba la educación que allí se impartía.

Actualmente nada hay más importante que fijar una meta tan alta como puede hacerlo nuestra fuerza creativa interior. Pues sólo por medio de nuestros impulsos más íntimos somos capaces de superar y vencer el mundo exterior. También esa fuerza interior construyó durante siglos las catedrales de la Edad Media.¹⁹

La utopía palpable de Taut y Osthaus se vio finalmente frustrada a causa del fallecimiento del mecenas, pero los ideales de comunidad y de reunión artística como motor del cambio social reunidos en este proyecto arquitectónico y educativo se anticiparon al apogeo de las *Siedlung* alemanas del período entre guerras. Incluso el rol neurálgico de las escuelas dentro de aquellos proyectos urbanos fue pregonado en este ensayo expresionista; otra línea de desarrollo encontró su lugar de realidad unos 300 kilómetros al este de Hagen y en dirección a los bosques de la Turingia: en la ciudad de Weimar se había fundado recientemente la Bauhaus estatal, idealizando la misma comunión productiva de la Edad Media.

La *Petersschule*, predicción científica de la no monumentalidad

Una predicción es un acto que se asemeja a una premonición en tanto acción que anticipa hechos futuros, pero a diferencia de esta, quien predice algo lo hace a partir de conocimientos científicos fundados, despojándose de la intuición o el sentimiento premonitorios.

Con pretensión de universalidad y objetividad extremas, el enfoque científicista del proceso proyectual, fundamentado en las necesidades funcionales y biológicas del hombre, fue el posicionamiento de los arquitectos —en su mayoría suizos, alemanes y holandeses— encuadrados dentro del «ala radical» o «línea dura» del racionalismo, también conocida como *neue Sachlichkeit*, cuya producción teórico-práctica se desarrolló, aproximadamente, entre 1923 y 1933. La figura de Hannes Meyer (1889-1954), con sus

¹⁹ Karl Ernst Osthaus, «La escuela Folkwang, un proyecto de Bruno Taut». En José Manuel García Roig, *Tres arquitectos alemanes*, 93.

escritos, obras y proyectos y con su marcada posición política de izquierda, es uno de los arquitectos más ilustrativos de esta postura.

En un extremo opuesto al de la vanguardia expresionista, estos artistas y arquitectos consideraron que la necesaria reordenación de la sociedad y el entorno humano devenidos de la Primera Guerra Mundial debía surgir o, mejor dicho, debía ser el resultado objetivo de un minucioso proceso de cuantificación de las variables arquitectónicas.

Para estos grupos, la arquitectura constituyó una tarea de máxima precisión y eficacia, ajena a variantes subjetivas y a consideraciones estéticas; asociaron la racionalidad científica con la técnica industrial de construcción y sobrevaloraron las condiciones materiales en detrimento de la significación de la arquitectura, lo que dejó en evidencia el problema de la representación de valores y sentidos como parte de la epistemología de la disciplina.

Esta relevancia de las condiciones materiales tenía sus fundamentos políticos en el desarrollo del materialismo dialéctico como uno de los componentes filosóficos del comunismo marxista-leninista de la Unión Soviética, adscripción política de buena parte de los artistas y arquitectos de este racionalismo extremo.²⁰

Los vehículos de difusión más influyentes de esta vertiente fueron la revista *Vechs/Gegenstand/Object*, el boletín *Das neue Frankfurt* y la revista *ABC*.

En el primer caso, *Objeto* fue una revista de arte editada en ruso, alemán y francés por el polifacético El Lissitzky y el escritor Ill'ya Ehrenburg, un emprendimiento editorial publicado en Berlín, desde donde difundieron la abstracción suprematista.

Por su parte, el órgano de difusión de la vasta obra pública llevada a cabo por el municipio francfortés fue publicado entre 1926 y 1933. En la Alemania de Weimar el programa arquitectónico que mejor evidenció el posicionamiento del ala radical fue el de la vivienda obrera; la estandarización de los elementos constructivos, la racionalización de los procesos de montaje en obra y las tipologías arquitectónicas novedosas, como la *Zeilenbau*, fueron sus características sobresalientes.

En 1923 El Lissitzky se trasladó junto con el holandés Mart Stam a Suiza y allí propiciaron la fundación del grupo de vanguardia y de la revista *ABC. Beiträge zum Bauen*, publicada en Basilea entre 1924 y 1928 y en la que también participaron los basilienses Hans Schmidt, Hans Wittwer y Hannes Meyer y el zuriqués Emil Roth.

20. Similares características y cronología se definen en 2C. *Construcción de la ciudad* (abril, 1985) y en Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, *Arquitectura contemporánea* (Madrid: Aguilar), 162-175. Este trabajo se enfoca en la adhesión al Partido Comunista y presenta algunas diferencias con respecto a los arquitectos y obras que incluye dentro de esta vertiente «rigurosa» del movimiento moderno. En ningún caso se desconocen los matices que existieron entre los arquitectos incluidos dentro de estas construcciones historiográficas, quienes tuvieron orígenes culturales diversos e incluso trayectorias variadas que no se pretende encasillar dentro de un bloque homogéneo y sin fisuras, sino que se realiza una necesaria operación de síntesis. Del mismo modo debe considerarse el esquema propuesto para el caso del expresionismo.

Este grupo abogó por una síntesis entre las demandas funcionales de la arquitectura y su expresión formal a través de elementos abstractos, materializados a partir de la construcción industrializada moderna; se substituyó el uso de la tecnología constructiva tradicional de mampuestos y morteros por el montaje en seco de los componentes arquitectónicos seriados, preferentemente metálicos.

Resumieron este problema entre la técnica y la definición estética de la arquitectura en la confrontación de las fórmulas «construcción x peso = monumentalidad» *versus* «construcción/peso = técnica»; la reducción del peso y del volumen de lo construido era sinónimo de economía y eficiencia, pero era también el camino hacia la abstracción formal y la escala reducida que coincidió con los problemas del espacio educativo moderno enunciados por el bloque suizo en 1932. Esta confrontación se enmarcaba en un debate mucho más profundo sobre el sentido mismo de la arquitectura, lo bello *versus* lo útil, en el que los racionalistas ortodoxos fundamentaron con el lema de la utilidad.

El texto programático *Die neue Welt*, de autoría individual de Hannes Meyer, sintetizó las ideas principales difundidas hasta entonces en ABC y anticipó el enfoque sistemático que el suizo otorgó al plan de estudios de la Bauhaus cuando asumió su dirección en 1928.

En *El nuevo mundo* explicó que la invención moderna se argumentaba en el avance de las ciencias; celebró el aumento de la velocidad en la movilidad humana por medio de la locomoción y la consecuente percepción acelerada del tiempo y del espacio en la vida moderna; afirmó que «la radio, el telégrafo y la telefoto nos llevan del aislamiento entre los pueblos a una gran comunidad mundial. El gramófono, el micrófono, la pianola acostumbra a nuestros oídos al sonido de ritmos mecánicos e impersonales». El cambio de ritmo era evidente en el nomadismo de la sociedad moderna: el régimen de alquiler de la vivienda masiva, el *motorhome*, el yate o el transatlántico «entierran el sentido local de “patria”. La patria se desintegra. Aprendemos esperanto. Nos volvemos ciudadanos del mundo».

El nuevo mundo de Meyer tipificó las demandas estéticas de la sociedad, visibles en los objetos de uso cotidiano, en la moda y hasta en los aeropuertos, todos ellos «producto de la fórmula función por economía. No son obras de arte. Arte es composición, propósito es función».²¹

21. Hannes Meyer, «Die neue Welt». *Das Werk*, 13, 7 (1926): 222.

22. Hannes Meyer, «Die neue Welt»: 221. A diferencia del bloque suizo del CIAM, que no propuso una división estricta entre *Bau* y *Architektur*, como tampoco entre los términos *Schulbau* y *Schulhaus*.

He aquí la utilidad (o el propósito) como lema de la ultrarracionalidad que decantó en el manifiesto canónico *bauen* (construir); en el contexto de este paradigma la acción de construir no fue un sinónimo de arquitectura: Meyer rechazó categóricamente el vocablo *Architektur* para evitar sus connotaciones artísticas.²²

Construir es sólo organización: organización social, técnica, económica y psicológica (de) componentes materiales en una unidad constructiva. (...) Una concepción funcional-biológica de la edificación como diseño del proceso de vida conduce en consecuencia a la construcción pura: ninguna patria conoce este mundo constructivo de las formas. Es la expresión de las actitudes constructivas internacionales. La internacionalidad es una virtud de la época. La pura construcción es la base y característica del nuevo mundo de las formas.²³

La *Petersschule* resumió las demandas utilitarias de una escuela para niñas y constituyó una demostración práctica de las ideas maduradas en *El nuevo mundo* y en *Construir*. Se conocen dos versiones del proyecto: la original de 1926, designada con el número 76 y la contraseña *Kompromiss*, y una depuración de 1927 publicada en el boletín mensual de la Bauhaus.

La primera versión del proyecto tenía una organización funcional y volumétrica con el cuerpo principal en un esquema de «C», mientras que la versión de 1927 presentó un esquema lineal en el que se reubicaron algunas funciones, se perfeccionaron los detalles de contacto del volumen edilicio con el terreno y se simplificó el sistema de circulaciones verticales y plataformas elevadas, ahora todas exteriores y metálicas. Este intenso proceso de depuración convirtió a la escuela en un edificio manifiesto, un verdadero objeto de estudio para la historiografía de la arquitectura escolar moderna.²⁴

Se trató de un concurso abierto y destinado a arquitectos radicados en Basilea al que se postularon 104 proyectos; el terreno se ubicó en medio del constreñido casco histórico de Basilea, al sur de la Iglesia de San Pedro y en estrecha relación con las dependencias de la Universidad. Las bases impusieron ciertas condiciones de implantación; los proyectos debían recomponer las fachadas urbanas, especialmente la contigua a la iglesia, y liberar un vacío en el sector sur del lote.

23. Hannes Meyer, «Bauen». *Zeitschrift Bauhaus*, 4 (1928): 12.

24. Esta es la versión que se ha considerado. Bernardo Ynzenga advierte sobre la recurrencia de la historiografía acerca del edificio manifiesto; estudiar en profundidad las continuidades y rupturas entre el primer proyecto y la versión final constituye un desafío estimulante, pero excede los objetivos de este trabajo. Bernardo Ynzenga Acha. *Hannes Meyer: proyecto, conceptos y trayectoria* (Buenos Aires: Diseño, 2017), 53–58.

Esta localización fue un pedido expreso del departamento de educación local. Allí habían funcionado antiguas dependencias religiosas posteriormente adaptadas como escuela, en medio de una trama urbana que evolucionó en estrecha relación con las demandas espaciales de la Universidad de Basilea.²⁵

El programa debía contemplar unos 1.240 metros cuadrados de superficie construida para un programa arquitectónico de once aulas, gimnasio, sala de dibujo, comedor y otras dependencias de apoyo, destinadas a una matrícula escolar de 528 niñas.

Las condiciones materiales del sitio, como las alturas de las construcciones linderas y las distancias con respecto a los vacíos urbanos próximos, sirvieron al equipo de arquitectos para poner en crisis las solicitudes de las bases del concurso, donde se ponderaba el valor simbólico y la conservación de la fisonomía de ese tejido histórico.

El proyecto soslayó estos requerimientos fundados en la tradición y apostó por la utilidad del programa, especialmente por las solicitudes de iluminación y ventilación óptimas del espacio escolar.

Para la implantación del proyecto se descartó por completo lo impuesto en las bases y el volumen edilicio se recostó sobre la calle Stiftgasse, en el borde oeste del terreno, como respuesta al resultado de los minuciosos cálculos de intensidad luminosa de las aulas y de asoleamiento de las terrazas, todas orientadas hacia el este.

El equilibrio estructural de la construcción se definió con un cuerpo principal que ocupó la mitad de la superficie del solar, del que se colgaron dos plataformas en voladizo. Estas generaron un gran espacio semicubierto en la planta baja de alturas de seis metros para la plataforma más próxima a la fachada y de nueve metros para la más alejada.

El bloque principal de planta rectangular se orientó con sus caras más largas sobre el este y el oeste, contó con cuatro plantas tipo, planta baja y terraza; las expansiones elevadas se ubicaron en el primer y segundo piso; una gran escalera liviana, externa, recorría la fachada oeste y conectaba funcionalmente todos los pisos.

En la planta baja se localizaron el ingreso principal, el gimnasio con la piscina, el comedor y las apoyaturas; el gran semicubierto se liberó para tránsito público y estacionamiento.

Las plantas tipo del proyecto revisado se organizaron a partir de un esquema lineal que distribuyó las aulas con los sanitarios

25. *Schweizerische Bauzeitung*, 13, 87-88 (1926); 11 y *Schweizerische Bauzeitung*, 20, 91-92 (1928); 250.

y apoyos en el extremo norte; en el primer y el segundo piso, el amplio corredor conectaba con las expansiones en altura.

La elevación de las aulas y terrazas por encima del atiborrado tejido histórico fue una actitud radical que respondió al objetivo programático de iluminación de las aulas, pero también declaró la *invalidez* del edificio escolar en sentido categórico. Se condenó el *absurdo solar tradicional* designado en las bases del concurso, que exigían 1.200 metros cuadrados de superficie a cubrir en un lote de aproximadamente 1.800 metros cuadrados: el espacio vacío restante equivalía a un escaso metro cuadrado de superficie al aire libre por alumna.²⁶

La crítica fue contundente y, aunque Meyer y Wittwer no sistematizaron principios para una nueva arquitectura escolar, hacia mediados de los años treinta ya se establecerían tres metros cuadrados por persona como mínima superficie al aire libre.²⁷

La expresión del edificio respondió estrictamente a un preciso listado de materiales, de cálculos estructurales y lumínicos, de la descripción del programa y de su distribución; se hizo especial énfasis en las tecnologías constructivas de montaje en seco e industrializadas: estructura de entramado metálico con envolventes compuestas de chapa y placas de cemento con cámara de aire, al igual que las aberturas, los revestimientos, los accesorios, los equipamientos y el amoblamiento. Meyer propició los contactos de la Bauhaus con la industria alemana, y sus productos darían forma a la construcción del nuevo mundo.

La comprobación analítica de la intensidad luminosa de los espacios se aplicó a los diferentes espacios pedagógicos: a las aulas con orientación lateral este, a la sala de dibujo localizada en el cuarto piso y con iluminación cenital, y al gimnasio en la planta baja. Estos criterios definieron el diseño y las dimensiones de las ventanas; no se estudiaron relaciones de proporción ni se fundamentó la expresividad de la arquitectura asignando un significado a la forma, sino que esta fue el resultado de aquel estudio metódico.

Esta historia es famosa y las consecuencias son conocidas: la desatención de las bases y requerimientos originales del concurso motivó que el jurado descartara las tres propuestas radicales presentadas por Hannes Meyer y Hans Wittwer, Paul Artaria y Hans Schmidt; el proyecto construido para la escuela, a cargo de Hans

26. «Die Petersschule Basel (Wettbewerbsentwurf 1926)», *Zeitschrift Bauhaus*, 2 (1927): 5. Esta memoria del proyecto depurado se presentó acorde a las máximas racionalistas, con un diseño que se ordenó en «condiciones», «objetivo» y «propuesta», seguidos del cálculo matemático que verificaba la iluminación y ventilación adoptadas.

27. Esto se pudo verificar en los manuales de arquitectura escolar analizados. Sofía B. Rotman, *El espacio educativo moderno* (Santa Fe: FADU-UNL, 2022).

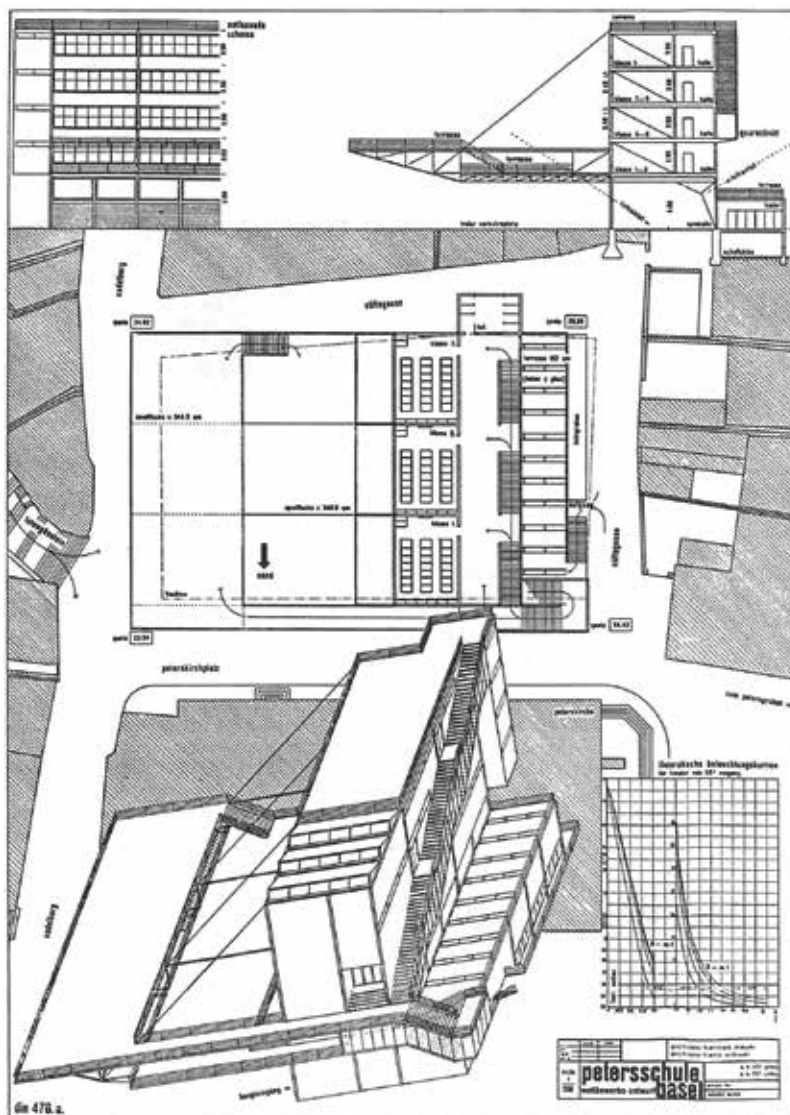


FIGURA 5. PETERSCHULE, PRESENTACIÓN DEL PROYECTO REVISADO EN 1927.

Mähly, es un edificio que cumple con la implantación requerida, se adapta con su volumetría a la fisonomía del entorno y detenta un lenguaje historicista depurado en un gesto de empatía con la colorimetría y los estilos vernáculos de los edificios próximos. Funciona correctamente, ventila e ilumina sus aulas de manera eficiente, posee amplios corredores, responde a cada espacio con una forma y una distribución adecuadas, pero lo hace atendiendo a las normas de composición academicistas.²⁸

La *Petersschule* del ala radical se planta en su entorno con la irreverencia propia de un proyecto agitador y esquiva el problema de la forma arquitectónica como representación de poder y comunicadora de sentidos; anticipa, sin proponérselo y con la intensidad de lo no construido, el canon de la no monumentalidad del edificio escolar como una respuesta de la arquitectura escolar moderna a las demandas estéticas y psicológicas del niño y de su escala.

Anticiparse al canon

Ya sea como premonición expresionista o como predicción científica de la racionalidad más estricta, los dos proyectos para escuelas aquí presentados anunciaron las transformaciones del canon en torno de la moderna arquitectura escolar y en base a una profunda voluntad de renovación disciplinar.

La negación del pasado –mucho más marcada en el caso del racionalismo radical– y los nuevos métodos son, como hemos visto, una parte sustancial de ambos posicionamientos, pero también es cierto que todo cambio involucra un proceso.

En el proceso de conformación y desarrollo del canon cristalizado hacia 1932 hemos encontrado que estas dos escuelas constituyen una anticipación vanguardista de problemas específicos, pero también se insertan en una trama mucho más compleja de asuntos epistemológicos como el lenguaje y la forma, los métodos de proyectación o las transformaciones técnicas que afectaron el devenir de la arquitectura moderna.

Ambos proyectos tuvieron otras derivas. Si atendemos a una cuestión de métodos disciplinares, hemos mencionado la relación de cada uno con las diferentes etapas de la Bauhaus. Para comprender la escuela *Folkwang* deben atenderse las preocupaciones de

28. «Petersschule in Basel: Entwurf Hans Mähly; Durchführung Mähly und Weisser». *Das Werk*, 11, 16 (1929): 325–328.

Taut y Osthaus acerca de la obra de arte total, su idealización del pasado medieval, y su interés por un modelo educativo concomitante; también vimos que el proyecto de Meyer y Wittwer maduró en el espacio pedagógico a cargo de esta parte del ala radical en la Bauhaus de Dessau.

Del manifiesto de Giedion deriva también la lección del canon y sus concreciones. La escuela *Folkwang* constituye así un antecedente dentro de la propia trayectoria de Taut y su producción de edificios escolares en algunas *Siedlungen*, como el de la *Reformschule*. El enfoque racional y las ideas de un nuevo mundo fueron construidos –objetivamente construidos– en la Escuela Federal de la Unión de Sindicatos Alemanes de Hannes Meyer y Hans Wittwer en Bernau.

Fuente de imágenes

1. Sigfried Giedion, *Befreites Wohnen* (Zürich: Orell Füssli, 1929), 52.
2. Sigfried Giedion, *Befreites Wohnen* (Zürich: Orell Füssli, 1929), 55.
3. *Museum für Gestaltung Zürich*. GBA 1953D 04 200.
4. Javier Climent Ortiz, *Expresionismo. Lenguaje y construcción de la forma arquitectónica* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2011), 102.
5. «Die Petersschule Basel (Wettbewerbsentwurf 1926)». *Zeitschrift Bauhaus*, 2 (1927).

ARCHIVOS DE UN DISCURSO

La geografía en el pensamiento paisajista de Mauricio Cravotto: indagación en dos documentos (*)

LAURA ALONSO

Una conferencia mecanografiada, fechada en 1947 y dirigida a los residentes minuanos en Montevideo, y una comunicación manuscrita, elaborada para la Séptima Semana Geográfica del Uruguay de 1950, resultan ser dos documentos originales para abordar algunas constantes del discurso de Mauricio Cravotto en relación con el paisaje y la arquitectura paisajista. En especial, aquellas que, puestas en contraste con el material producido a lo largo de sus años como docente responsable del curso Urbanística y Arquitectura Paisajista [UyAP] de la Facultad de Arquitectura,¹ ofrecen nuevas aristas interpretativas cuando se las trata bajo sus lecturas de Geografía europea; particularmente, la que se desarrolló a partir de las últimas décadas del siglo XIX en Francia y Alemania. Una disciplina que formó parte de su bagaje intelectual y que había incorporado también en las listas bibliográficas del curso mencionado, con un marcado acento en la rama conocida como «geografía humana», predominantemente francesa, en la que «región» y «paisaje» eran categorías clave.

Contextos

Antes de dar tratamiento a los documentos aludidos, se hace importante explicitar cierta hipótesis que precedió a este trabajo, que surgió del vínculo cravotteano con la Geografía, más precisamente, de sus singularidades cuando se lo observa desde el panorama de

(*) Este artículo se elaboró a partir de una línea lateral del proyecto de investigación «Enseñanza del paisaje: génesis de un hiato» (Alicia Torres Corral y Laura Alonso, FADU-Udelar). Parte de su contenido fue expuesto en la clase «Mauricio Cravotto y el diseño de paisaje» del curso Arquitectos Uruguayos del Siglo XX (FADU-Udelar) en su edición 2019. La versión final que aquí se presenta no hubiese sido posible sin la inestimable colaboración de la arquitecta Soledad Cebey, integrante del equipo del Instituto de Historia (FADU-Udelar) asignado a tareas de descripción, acceso y conservación del Fondo Documental Cravotto.

1. «Clases del curso Urbanística y Arquitectura Paisajista [UyAP]». Archivo Mauricio Cravotto [AMC], Mueble N_n3_c, Biblioratos n° 1, n° 2 y n° 3. Es importante recalcar que este artículo se ha escrito bajo la lectura de dicho cuerpo fontal. >>

» Se presume que estos documentos recogen lo elaborado sobre las temáticas urbana y paisajista con destino al curso UyAP desde fines de los años treinta y a lo largo de un trecho de los cuarenta, primero, porque en ellos el curso se desglosa bajo un esquema similar al publicado en el n° 6 de la *Revista del Instituto de Urbanismo* de 1941; segundo, por afirmaciones realizadas por Antonio Cravotto acerca de la existencia de estos apuntes en relación con las fechas de su elaboración. Al respecto, véase: Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y José Luis Livni, *Entrevistas. Edición especial*, libro 2 (Montevideo: Facultad de Arquitectura, 2016), 33–34.

2. Fernando Pesce (comunicación personal, 22 de marzo de 2022).

3. Fernando Pesce, «Sentidos políticos, finalidades formativas y enfoques disciplinares en la Geografía como materia escolar en la Enseñanza Secundaria uruguaya (1935–1963)» (tesis de doctorado, FLACSO, Sede Académica Argentina, Buenos Aires, 2014).

4. Pesce, «Sentidos políticos, finalidades formativas y enfoques disciplinares», 91

5. Stefani Bardsesio y Oscar Dourron, «Paul Vidal de La Blache y la Escuela Francesa de Geografía», en *Lecturas y análisis desde la(s) geografía(s)* 2, coords. Ana Domínguez y Fernando Pesce (Montevideo: ANEP. Dirección de Formación y Perfeccionamiento Docente, Departamento de Geografía, 2010).

la enseñanza y la investigación geográfica a nivel local. Es que no fue sino hasta los inicios de la década de los cincuenta que, en el medio nacional, el llamado «paradigma regionalista francés», sobre el que gravita una parte importante de las obras bibliográficas de Geografía leídas y usadas para la enseñanza por Cravotto, cobró verdadera fuerza en los ámbitos específicos dedicados a ello. Los años cuarenta se podrían caracterizar como una etapa de transición en este campo disciplinar, en los que además, en palabras de Fernando Pesce, «la Geografía uruguaya tuvo una falta de liderazgo académico neto».²

Pesce señala que entre 1880 y 1930 esta disciplina giró, *grosso modo*, en torno a la que se conoce como «geografía patria» —cuyos agentes más notorios fueron Orestes Araujo y Luis C. Bollo—, con un marcado acento descriptivo del territorio y sus *bondades*, entre otras características de un saber al servicio de la construcción de discursos nacionales, y en la que la geografía humana habría tenido un papel prácticamente secundario.³

Hacia principios de los años treinta, la figura de Elzear Giuffra fue conquistando la primacía en el campo, ocupando entre 1930 y 1939, momento de su muerte, la Cátedra de Geografía en la Universidad de la República. En este período produjo un «discurso geográfico sobre el Uruguay, enmarcado, por primera vez, en un paradigma científico»⁴ conocido como Geografía Integral, fuertemente influido por Karl Ritter y Frederick Ratzel, dos exponentes destacados de la línea germánica que también suelen vincularse con la geografía humana —el segundo, de manera más directa—. Estas influencias, a las que se suman lecturas del francés Camille Vallaux,⁵ le permitieron elaborar un enfoque que tomaba bases del «paradigma ambientalista clásico, el sentido político y la finalidad del discurso determinista y sus principios de orden y armonía natural, social y moral»,⁶ una mirada que contenía aspectos que ya habían sido matizados en el ámbito europeo, particularmente en Francia, desde finales del siglo XIX.

Ocurrió entonces preguntarse desde qué sitios habría provenido esa mayor predisposición de nuestro arquitecto por el discurso geográfico francés, y es en este punto que se hizo sugerente la siguiente hipótesis: estando suficientemente documentados los contactos con Marcel Poëte y Léon Jaussely, que ambos habrían formado parte de las fuentes que alimentaron las ideas producidas

por Cravotto en referencia, al menos, al tema urbano,⁷ indagar en los contactos de estos con la estela de la geografía humana mencionada —se entendió— bien podía dar cuenta de uno de los canales por los que pudo haber fluido tal preferencia; muy especialmente, por la vertiente inaugurada por Paul Vidal de La Blache.

Tal camino ofreció, por otra parte, una interpretación más amplia acerca de cómo esta pudo haber pasado a formar parte del bagaje disciplinar sobre el que Cravotto construyó,⁸ además de ciertos aspectos de su pensamiento sobre lo urbano, también algunos otros que atañen al paisaje y la arquitectura paisajista. Y aquí cabe recordar, en relación a la disciplina en cuestión, que en la síntesis del programa del curso «Urbanística y Arquitectura Paisajista» aparecida en la *Revista del Instituto de Urbanismo* de 1941, la primera parte, denominada «Conceptual y cultural», poseía, entre los primeros cinco puntos a tratar, cuatro dedicados a temáticas geográficas específicas.⁹

Ahora bien, deben agregarse algunas otras puntualizaciones de índole más general: a diferencia de lo que se ha difundido comúnmente sobre los estudios regionales inaugurados en Francia aludidos, acerca de haber sido proclives a una exclusiva preocupación por los medios rurales, investigaciones como las de Vincent Berdoulay y Olivier Soubeyran,¹⁰ entre otras, explican que la atención sobre la urbe y el medio urbano en ese país también estaba presente en lo que se ha dado en llamar «geografía urbana», cuyas primeras obras se relacionaban, justamente,

con el paradigma regionalista y posibilista de la escuela vidaliana [que] dirigió también miradas complementarias hacia los paisajes urbanos, las formas y los aspectos arquitectónicos, el análisis demográfico de la población urbana y sus relaciones con la región de la que forma parte la ciudad.¹¹

Los vidalianos habrían tenido una participación preponderante en el Instituto de Historia, Geografía y Economía Urbana de la Ciudad de París, fundado en 1916 y estrechamente relacionado con la figura de Poëte.¹² Sendas monografías de geografía urbana se publicarían en *La Vie Urbaine* desde sus primeras ediciones en 1919 y, de hecho, fue en un ejemplar de 1922 de dicha revista donde Raoul Blanchard, discípulo de Vidal de La Blache, presentó «un

6. Pesce, «Sentidos políticos, finalidades formativas y enfoques disciplinares», 155.

7. Véase, entre otros: Carlos Baldoira, «El pensamiento urbanístico del arquitecto Mauricio Cravotto» (ponencia presentada en el VII Encuentro de Docentes e Investigadores en Historia del Diseño, la Arquitectura y la Ciudad, Rosario, Santa Fe, 26 y 27 de mayo, 2016). <http://hdl.handle.net/2133/6906>; Lucio de Souza, «Revisita al Plan Regulador para Montevideo de 1930: Invenções y redes en torno al advenimiento del urbanismo científico en Uruguay», *Registros* [Vol. 13] 2 (julio-diciembre 2017): 63-82. Recuperado a partir de <https://revistasfaud.mdp.edu.ar/registros/article/view/136> (Consultado en: 07/2019).

8. Fabiana Oteiza ha tratado este tema y ha hecho especial alusión a la recomendación realizada por Ernesto Vautier a Cravotto, en correspondencia de 1936, sobre la Colección N.R.F. de Geografía Humana. Véase: Fabiana Oteiza, «Panoramas desde el asfalto. El Park-way de Mauricio Cravotto» (tesis de maestría, FADU-Udelar, Uruguay, Montevideo, 2020), 85. Acotamos que esta colección editada por la casa Gallimard estuvo al cuidado del geógrafo Pierre Deffontaines.

9. S.a. «Síntesis del programa del Curso de Urbanística y Arquitectura Paisajista (curso iniciado en 1923 con el nombre de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista)», *Revista del Instituto de Urbanismo*, nº 6 (1941): 12.

10. Véase: Vincent Berdoulay y Olivier Soubeyran, «L'irruption de la géographie urbaine en L'écologie urbaine et l'urbanisme. Aux fondements des enjeux actuels (París: La Découverte, 2002), 115-145.

11. Carmen Delgado Viñas, «Pensar las ciudades desde la geografía» en *Paisaje, cultura territorial y vivencia de la geografía. Libro homenaje al profesor Alfredo Morales Gil*, eds. J. Fernando Vera, Jorge Olcina y María Hernández (España: Universidad de Alicante, 2016), 488. Recuperado a partir de <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/58801> (Consultado en: 06/2019).

12. Para seguir de manera más exhaustiva la trama de instituciones, disciplinas y agentes relacionados con el surgimiento y desarrollo del Urbanismo en Francia, véase: Gérard Chevalier, «L'entrée de l'urbanisme à l'Université. La création de l'Institut d'urbanisme (1921-1924)», *Genèses*, [Vol. 39] 2, 2000, 98-120. DOI 10.3917/gen.039.0098; Berdoulay y Soubeyran, «L'urbanisme en gestation: institutions et affinités» en *L'écologie urbaine et l'urbanisme*, 83-114.

13. Delgado Viñas, «Pensar las ciudades», 489.

método de geografía urbana” dedicado a diseñar el análisis del espacio urbano en un momento en que el Urbanismo, como “ciencia de la ciudad”, no establecía todavía diferencias entre la investigación fundamental y la acción o intervención práctica sobre el espacio urbano». ¹³ El mismo Blanchard citado por su trabajo sobre Grenoble que se consigna en la primera de las conferencias impartidas por Léon Jaussely en Montevideo en 1926. ¹⁴

En resumen, para cuando Cravotto llegó a París en el marco del viaje del Gran Premio, en 1920, la concepción geográfica que partió del que sería definido como «posibilismo» ¹⁵ vidaliano ya circulaba entre algunos de los que pueden considerarse agentes formativos de su pensamiento aluvional. ¹⁶

Bibliotecas de argumentos

Es de recibo decir que en el Archivo Mauricio Cravotto [AMC] existe un ejemplar de *Principes de géographie humaine*, un libro de Vidal de La Blache, póstumo, publicado en 1922, a partir de un manuscrito inacabado, por Emmanuel de Martonne, quien fuera yerno y discípulo del geógrafo. ¹⁷ Este título también se constata en la bibliografía adjunta al curso de UyAP, junto con el *Atlas général Vidal-Lablanche, Histoire et Géographie*, del mismo autor, mayormente un grueso de mapas publicado por primera vez en 1894, hallado además en la reserva personal. El ya aludido trabajo de Raoul Blanchard, *Grenoble. Étude de Géographie Urbaine*, en libro edición de 1935, también se verifica entre los volúmenes del estudio.

Asimismo, existen trabajos de otro discípulo vidaliano entre sus propios: Jean Brunhes, destacándose la edición de 1934 de *La géographie humaine*. En estrecha relación con Brunhes, Pierre Deffontaines, de quien se encuentran títulos tanto de su autoría como volúmenes de la colección de Gallimard a su cuidado. ¹⁸ Sobresale especialmente, por estar además listado en el compendio bibliográfico de UyAP, *Problèmes de géographie humaine*, escrito junto con Mariel Jean-Brunhes Delamarre y Pierre Bertoquy, de 1939. De entre los autores encontrados en el archivo, no puede soslayarse la presencia de Max Sorre, con su obra *Les Fondaments de la Géographie Humaine* en el tomo de 1947 de *Les Fondaments Biologiques* y en el de 1948 de *Les Fondaments Techniques*. Se aprecia aquí, por tanto,

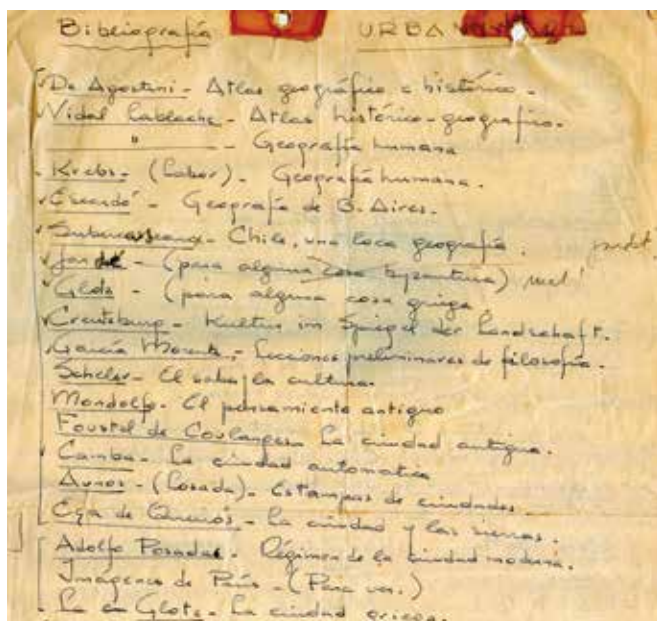


FIGURA 1. FRAGMENTO DEL LISTADO BIBLIOGRÁFICO ADJUNTO A LAS CLASES DE URBANÍSTICA Y ARQUITECTURA PAISAJISTA.

una genealogía bastante importante de la estela francesa de la geografía humana.

En el lugar donde se ha encontrado el grueso de libros referidos a esta temática no se han hallado aún, en el total revisado, de Giuffria; tampoco de autores alemanes con los que este trazara el cuerpo de su concepción integral. Si está presente, en un sector del estudio, el primer número, de 1938, del *Boletín de la Sección Investigaciones Geográficas* —sección que este autor dirigía—, elaborado por el Instituto de Estudios Superiores del Uruguay, en el que fue publicado «Rasgos esenciales de la Geografía Humana de Libertad», un artículo del mencionado geógrafo uruguayo, dedicado a la región maragata en torno a la ciudad homónima.

La biblioteca de la EADU también posee ejemplares de la vertiente vidaliana del pensamiento geográfico, con entradas sucesivas al acervo desde 1947. De *La géographie humaine* de Jean Brunhes hay al menos tres ediciones, entre las cuales se destaca la adquirida

14. S.a., «Sobre Urbanismo. Las conferencias del Profesor arquitecto Léon Jaussely», *Revista Arquitectura*, n° 107, octubre 1926, 221. A propósito de Jausseley, Berdoulay y Soubeyran exponen la importancia que habían tenido para estos geógrafos vidalianos. El visitante a tierras uruguayas ya había dejado escrito en un artículo de *La Vie Urbaine* de 1919 algunas valoraciones al respecto: «Les études et monographies de géographie urbaine de nos géographes français modernes, maîtres dans la matière, et dont la science est de mieux en mieux comprise dans sa portée pratique, sont des modèles de ce que nous appelons le dossier local, qui doit précéder l'étude du plan de l'agglomération». Léon Jausseley *apud* Berdoulay y Soubeyran, *L'écologie urbaine et l'urbanisme*, 169. Las cursivas pertenecen al original.

15. Fue el historiador Lucien Febvre quien acuñó este término, en 1922, en su obra *La tierra y la evolución humana*.

16. Cabe recordar que Cravotto asistió a los cursos de Poëte y de Jausseley durante su estadía parisina.

17. Los temas que se trabajan de esta obra en el artículo provienen de la lectura de la edición de 2015 llevada a cabo por la École Normale Supérieure de Lyon, Francia.

18. Ver nota n° 8.

19. No se ha indagado aún sobre la forma en la que se podría haber efectuado este autógrafo dedicado, pero resulta interesante conocer el hecho de que Pierre Deffontaines mantuvo una estrecha relación con el Cono Sur: fundó en 1934 la cátedra de Geografía de la Universidad Estadual de San Paulo y en 1935 tanto la de Geografía Humana en la Universidad Federal de Río de Janeiro como la Asociación de Geógrafos Brasileños. Permaneció en dicho país hasta al menos el año 1939 y, asimismo, durante 1946 llevó misiones culturales y geográficas en Argentina, Uruguay y nuevamente Brasil. A propósito de este tema, véase: Perla Zusman, «La geografía y el proyecto territorial de la élite ilustrada paulista. La Associação de Geógrafos Brasileiros (1934-1945)», *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, n° 7 (setiembre 1997). Recuperado a partir de <http://www.ub.edu/geocrit/sn-7.htm> (Consultado en: 01/2021); Josep Oliveras y Horacio Capel, «Pierre Deffontaines, el geógrafo artista del paisatge», *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, n° 88 (diciembre 2019), 163-178. DOI: 10.2436/20.3002.01.186.

20. Es importante resaltar que los geógrafos franceses mencionados aludían y citaban a estos autores alemanes en varios de los libros que se han revisado.

en 1949: una versión en español, abreviada, que aparece curiosamente firmada en 1954 por Deffontaines con dedicatoria a nuestra facultad.¹⁹ En el inventario en uso, posterior a la mudanza hacia el edificio actual desde la sede de la vieja Facultad de Matemáticas, no existen registros de obras de Ratzel; tampoco de Ritter.²⁰

No se puede afirmar que Cravotto tuviese una comprensión realmente cabal de los matices que presentaban las vertientes alemana y francesa, pero sí se puede observar que son los autores de la segunda los que poseen un peso más considerable entre las existencias de la biblioteca propia y la de la facultad, así como entre los que aparecen listados en las clases mecanografiadas de UyAP en referencia a la disciplina en cuestión.

Un libro de entre los revisados resalta por su excepción: *Cultura reflejada en el paisaje*, del geógrafo alemán Nikolaus Creutzburg, cuya primera edición en idioma original se produjo en 1930. Tanto el que se encuentra en el acervo personal como el perteneciente a la biblioteca de la FADU son ejemplares de una edición realizada por el Instituto de Urbanismo [IU] con traducción de Ricardo A. Munz.²¹ En la nómina bibliográfica del curso también fue incluido, aunque allí lleva su nombre en alemán: *Kultur im Spiegel der Landschaft*.²² En tono de singularidades, ocurre igual con otro de los títulos registrados en las lecciones de UyAP: *Geografía Humana*, del austríaco Norbert Krebs, presente en la biblioteca de la facultad y editado por Labor en 1931.

Sin ánimo de extenuar más con el archivo, es necesario detenerse aquí en una observación que puede parecer peregrina aunque para nada menor: a tono de hablar en términos de elaboración de un discurso, claramente el *corpus* cravotteano se advierte como de un profundo orden libresco, más allá, por supuesto, de lo que tienen de suyo las experiencias formativas de viajes realizados y también la que produjo, sobre todo porque lo exigió, la práctica docente y profesional que llevó a cabo.

En las clases de UyAP se hallan citados diversos autores a borde de página y entre los fragmentos, y no todos están entre los que participan en la bibliografía listada. Su biblioteca es variada en personajes, temáticas y disciplinas. Entre los títulos que se registran en la papelería del curso existen, por ejemplo, obras literarias de Juan José Morosoli, Santiago Dozzetti y Francisco *Paco* Espínola.²³ En este sentido, hay que poner en contexto el hecho de que Cravotto fue un hacedor de teoría también en base a tal extensa *erudición*

y no puede descartarse, en tal vértigo de variopintas lecturas, el mecanismo de la analogía en su constructo discursivo.

Así, si bien el término «región», por ejemplo, es un concepto central en la estela vidaliana, Cravotto también lo había hecho suyo desde las obras de su tan leído Lewis Mumford, quien había recepcionado aspectos de esta tópica vía Patrick Gueddes,²⁴ aunque para los franceses era una categoría específicamente geográfica y poseía un vínculo muy particular con el *paysage*.

En este mismo sentido, es necesario dar cuenta, y ya de paso cotejar la presencia de varios elementos recurrentes en Cravotto, de que no fue precisamente en *Principes de géographie humaine* donde Vidal se explayó acerca de la categoría «paisaje», pero sí fue donde, en búsqueda de producir una geografía general, recalcó la idea del hombre *comme facteur géographique* y explicó parte de lo que definía una región en relación a ello, así como abundó sobre la importancia de los medios de transporte y comunicación en estrecho vínculo con los desplazamientos humanos, los ecúmenos, la aglomeración y las aldeas o *villages*. La región implicaba particularidad, y en este trabajo Vidal deja entrever cierta visión lúcida de la homogeneización que estaba produciendo el mundo urbano-industrial de su tiempo y, en definitiva, el de la mundialización del mercado.

Además de unidad espacial propia del estudio geográfico, en *Principes* la región se lee como un todo orgánico conformado por el relieve, el clima, los suelos, pero también las asociaciones humanas y sus acciones en el *milieu*, todas sus actividades y productos, entre los que se destacan, muy por sobre todo, los asentamientos y sus agrupaciones. Bajo esta concepción, el paisaje no era otra cosa que la fisonomía de tales unidades, aunque debe destacarse que para la ciencia geográfica funcionaba como parte del «programa operativo de investigación» acerca de las relaciones hombre-medio.²⁵

El arquitecto predicador

Conferencia para los residentes minuanos²⁶

Conferencia no es más que otra línea de su anhelada y conocida utopía aldeana.²⁷ Su singularidad documental reside en que esta no se ofrece en conexión directa con un proyecto concreto, sino que,

21. En el libro inventario de la biblioteca de la hoy FADU, el ejemplar de Nikolaus Creutzburg fue datado con ingreso con fecha en marzo de 1954 y procedencia del que en ese momento ya era Instituto de Teoría y Urbanismo (Laura Bálamo, jefa de Sección Préstamo, Departamento de Documentación y Biblioteca, FADU. Comunicación personal, 22 de marzo de 2022).

22. El nombre completo de este libro es *Kultur im Spiegel der Landschaft. Das Bild der Erde in seiner Gestaltung durch den Menschen*.

23. De los autores mencionados, respectivamente, *Los albañiles de «Los Tapes»*, *Los molles* y *Sombras sobre la tierra*.

24. Cabe consignar que Patrick Gueddes habría desarrollado parte de su noción de región conociendo los aportes de la geografía francesa; en particular, de Paul Vidal de La Blache. Al respecto, véase: Peter Hall, *Ciudades del mañana. Historia del Urbanismo en el siglo XX* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996), 149; Peter Hall y Mark Tewdwr-Jones, *Urban and Regional Planning* (Londres y Nueva York: Routledge, 2020), 43–46.

25. Carlo Tosco, *El paisaje como historia* (Cádiz: Universidad de Cádiz, 2020), 65. Resulta de interés acotar que el planteo de los vidalianos formaba parte de un ambiente europeo en el que se estaba dirimiendo el problema entre ciencias naturales y ciencias sociales.

26. «Conferencia para los residentes minuanos». AMC, AZc.08, 45-52. El documento consiste en un trabajo mecanografiado, fechado en 1947, con una casi total ausencia de enmendaduras y redactado de una manera tal que se lo puede emparentar con los escritos publicados y no tanto con la usual estructura fragmentaria de apuntes y borradores, muy propia, por ejemplo, de las clases de UyAP. Esto permite pensar que es esta la versión ya prácticamente acabada de la charla a pedido de quien se nombra tan sólo por su apellido: el «amigo, [...] arquitecto Lombardi». Se presume que este personaje sin nombre propio es Jorge Lombardi, quien junto con Mauricio Cravotto aparece entre los autores de *Carretera Punta del Este*, material editado en 1948 por la Sociedad de Arquitectos del Uruguay. Por otra parte, si bien los destinatarios de la conferencia se explicitan: los residentes minuanos, estos aparecen de un modo genérico. Empero, se conoce la existencia, al menos desde mediados de los cuarenta, de una asociación sita en Montevideo del mismo nombre y en la que se llevaban a cabo, entre otras actividades, encuentros de carácter cultural. Se destaca, de entre estos, la conferencia pública expuesta allí en 1944 por el escritor Juan José Morosoli. Ver nota al pie en Juan José Morosoli, *La soledad y la creación literaria. Ensayos y otras páginas inéditas* [ed. Heber Raviolo] (Montevideo: Banda Oriental, 1971), 47.

frente a un público evidentemente involucrado, se narra esencialmente en términos de *paisaje*.

El primer elemento destacable en ella es una caracterización que, a pesar de que no se la mencione como tal, sin embargo, no deja de guardar similitudes con la de una región en sentido vidaliano.²⁸ Una que, sin duda, aunaba en su denominación un pasado político-administrativo no muy lejano.²⁹ «Os estoy diciendo minuanos, no “lavallejeanos”» —explicaba Cravotto—, y no es la toponimia contemporánea del departamento la que provee de identidad a los paisanos oyentes ni tampoco un exclusivo aspecto del entorno natural, si bien el nombre involucraba históricamente una actividad productiva estrechamente vinculada con el sustrato geológico del lugar y de cierta importancia económica en la década de los cuarenta. Debajo del suelo de Minas había al menos «ilusiones», expresaba, y esta metáfora, aunque un poco tosca, no puede dejar de leerse como parte de una guiñada a dicho rasgo.

Ahora bien, es la descripción que la distingue y, sobre todo, el modo en que Cravotto llegaba a ella, lo que permite interpretar a esta unidad particular como una región en los términos mencionados. Ese «todo» que es Minas, en el que la ciudad homónima estaba inmersa —«cuando me refiera a la ciudad, diré, Minas-ciudad»—, se conforma tanto de una evocación producida por un recuerdo con su padre en Carapé como del contacto con algunos connotados paisanos: otra vez los escritores Morosoli y Dozzetti y también el músico Eduardo Fabini. Así, es con esta clase de elementos, propios de una perspectiva *montevidealizada*,³⁰ con los que se modela esa Minas-*total*, que finalmente es presentada como una «[b]ella tierra para afincar sin tedio; [de] primorosas alturas para divisar la escarcha y los prados coloreados, los amaneceres y las tardes». En otras palabras, particularizada a través del *paysaje* del *minuano*, un tipo humano al que se identifica de manera indisoluble con la geografía serrana.

En segundo término, Cravotto dedica algunas líneas a explicar la sustancia del «sentimiento arquitectónico», vinculándola con una expresa concepción total de arquitecto: aquel capaz de producir practicidad, armonía y emoción en todas las escalas, desde la habitación hasta el paisaje, pasando por lo urbano, empresa que además, según él, requería de la colaboración de otras ciencias y técnicas y del «aporte de los imaginativos y los artistas».

Ciertamente, no puede pasarse por alto el papel especial que se le asigna al arte en el terreno del conocimiento, cuestión que puede apreciarse a través de una afirmación muy similar a la hallada en una cita de John Ruskin —quien no está nombrado— acerca del pintor de paisajes William Turner: para nuestro conferencista, este habría hecho «más por el conocimiento geológico de Inglaterra que los geólogos, pues con sus síntesis de artista precisó con tremenda hondura las estructuras del suelo de su país».³¹ En definitiva, el artista, como poseedor de ciertas facultades, era capaz de penetrar en la verdad del mundo, una característica que, por ser considerado partícipe de la misma esfera, el arquitecto compartía.

Para Cravotto, la misión de este último era hacer del paisaje civilizado un paisaje cultural, una «obra de arte», y es en esta dimensión que se comprende la promisión que dirige a su audiencia: la de convertir el paraje minuano en el Edén «de nuestro país».³² esa «Gran Composición» que, mancomunadas, llevarían a cabo la «Arquitectura», la «Urbanística» y la «Paisajística».

Veo Minas todo un jardín primoroso. Un paisaje inacabable con infinitos caseríos, aldeas, centros, núcleos, industrias, artesanías; vegas y prados; ciudades, brillantes joyas prendidas en los suelos, en las sierras, con vergeles y cármenes, unidas todas estas joyas por líneas camineras amistosas, jugando bien en las laderas, líneas resistentes para el andar humano y mecánico.

[...] Abras y valles, arroyos y ríos, canales y cascadas [...], y si ha de haber ciudades, aldeas y caseríos, en ellos se notará que nada ha sido violado, que ellos son, con sus gentes, una y misma cosa con las cosas de la tierra. La obra del hombre será una creación acorde con la naturaleza.³³

La descripción de este ensoñado edén bien podría catalogarse en términos estéticos, tan sólo por su intensa variedad, como de orden pintoresco, cualidad que además no deja de ser coherente con cualquier promesa de abundancia. La cultura paisajista que se deseaba «predicar» —tal es el verbo usado— era aquella que se proponía componer dicha variedad en acuerdo con una armonía capaz de redundar en un ídem social de consecuente felicidad.

27. Sobre esta temática, véase: Mary Méndez, «Aldea Feliz» en *La aldea feliz. Episodios de la modernización en Uruguay*, respons. Emilio Nisivoicía (Montevideo: FARQ-Udelar y Dirección Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay, 2014), 64–75.

28. Cuando en el documento se refiera específicamente a «región», Cravotto la advertirá estrechamente vinculada con «arquitectura paisajista» y en relación exclusiva con lo que entiende como una táctica: la planificación. El término se presenta, así, dentro de un campo de uso más cercano al del Regional Planning.

29. El nombre del actual Departamento de Lavalleja fue Minas hasta 1927.

30. Según Pablo Rocca, la literatura producida por los escritores mencionados tanto aquí como en la bibliografía de UyAP registra la que ya en la década de los treinta era «una colectividad rural en fuga», un mundo en franca retirada. Pablo Rocca, «El campo y la ciudad en la narrativa uruguaya (1920–1950)», *Fragmentos*, vol. n.º 19 (julio–diciembre 2000): 7–28. Disponible en <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/issue/view/736>

31. El crítico inglés habría escrito: «el trabajo de toda la sociedad geológica por espacio de los últimos cincuenta años no ha conseguido hasta ahora el reconocimiento de esas verdades respecto a la forma de las montañas que Turner vio y expresó con pocos rasgos de un pincel de crin de camello hace cincuenta años». John Ruskin *apud* Alejandra Bertucci, «El valor del arte. John Ruskin» (ponencia presentada en IV Jornadas de Investigación en Filosofía, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata, La Plata, Buenos Aires, 7 al 9 de noviembre, 2002), 3. Recuperado a partir de https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.148/ev.148.pdf (Consultado en: 01/2022). Acerca de la lectura de John Ruskin en la Facultad de Arquitectura durante los años treinta, véase: Mary Méndez, «San Marcos» en *La aldea feliz*, 90-101.

32. En relación con esta idea, merece recordarse que en 1946 se había sancionado la ley n° 10.723, Ley de Centros Poblados. Cabe insistir, también, en la industria de la minería en la década de este documento y en la idea de «afincarse» incluida en él.

33. «Conferencia para los residentes minuanos», 46.

34. Jorge Nudelman, «Ranchismo» en *La aldea feliz*, 76-89. >>

Más aún: en cuanto a la elección del edén como figura, aquel huerto destinado al hombre por Dios en la Biblia —acá «jardín», *obra de arte*—, no cabe duda de que porta suficiente diversidad y sin duda funciona como lugar común en lo que respecta a la idea de un equilibrio de carácter *original* entre hombre y naturaleza. Pero es necesario realizar ciertas precisiones al respecto, aunque más no sea que para dar cuenta de algo que se escurre fácilmente: si bien la descripción está cargada de variedad, estrictamente, los términos estéticos usados por el autor en los documentos relevados no dejan de exponerse sino por el par belleza-armonía, y en el uso de tales equivalencias *clásicas*, al fin de cuentas, no se expresaría otra cosa que el intercambio entre mundo natural y cultura que atraviesa el núcleo de todo su pensamiento utópico.

En estrecha relación con este aspecto es que se desenvuelve la idea de lo «telúrico», contenida, además de en el extracto que se viene comentando, también en las clases específicas de AP. En *Conferencia* se la sigue directamente vinculada con la casa como expresión material de los hombres de un determinado medio, desarrollándose así la cuestión del rancho, un tópico que ya contaba con antecedentes en la Facultad de Arquitectura al menos desde los años treinta.³⁴

Al respecto, resulta oportuno señalar que, para Brunhes, casa y camino participaban en el primer grupo de hechos esenciales de la geografía humana, considerados de carácter improductivo en relación a la ocupación del suelo. Los distintos tipos de la primera, según este autor, mayormente se explicaban por estar fuertemente atados a las condiciones naturales de los lugares donde se los hallaba, «pese a los principios de imitación y repetición, que [tenían] un sentido étnico».³⁵

Brunhes acompañaba, si bien con *correcciones*, un espíritu romántico colindante con el de ciertos postulados de la geografía alemana. Cravotto, de manera semejante, entendía aquí el rancho como un modelo, entre otras cosas porque lo interpretaba como un *aquerenciamiento* entre medio y grupo humano que lo había producido. Además de juzgar necesario ponerlo en condiciones para una vida digna, este elemento de la cultura material era comprendido como una de las claves del paisaje propuesto, por ende, objeto de atención por parte de la disciplina arquitectónica.

Finalmente, si en el comienzo de *Conferencia* la identidad convocada se configuraba en aquel paisaje evocado en la primera parte, aquella tierra bella y poco tediosa para afincar, los que hacen de figura para darle cumplimiento, expresamente declarados, provienen de sus viajes a Italia y Alemania en 1938 y a Mendoza en 1941. Opera, así, la memoria del viajero, parte indisoluble de su mirada paisajista: el relato en el que se entretujan poblados de altura, tipos humanos y topografía.³⁶

Resulta pertinente, antes de dar cierre a esta lectura comentada de *Conferencia*, hacer mención a una noción condensada por Cravotto prácticamente en las primeras páginas de sus lecciones de AP: el paisaje no era otra cosa que «paraje espiritualizado».³⁷ Tal expresión da cuenta de que no lo confundía con naturaleza, es decir, no había paisaje *per se*; por tanto, el hombre era considerado condición necesaria para su existencia. Asimismo, con respecto a esta temática, dejaría plasmada una clasificación: aquel al que llamaba «natural» era calificado como «mayestático», como el original o primero, y era caracterizado por una emoción nacida de la contemplación de cierta naturaleza virginal —la selva, la montaña—; el «civilizado» era el que se producía por efecto del trabajo, también del cálculo económico; el «cultural» era creado por una acción meditada y potencialmente podía convertirse en obra de arte, garante de armonía social en cuanto tal. Estas categorías se formulan con leves variantes a lo largo de los documentos revisados, pero es cierto que guardan una profunda familiaridad con las definiciones de paisaje natural y civilizado en Creutzburg, casi en los mismos términos y ejemplos.

El arquitecto filósofo

Comunicación del Arquitecto Cravotto a los Geógrafos³⁸

En 1950 Cravotto fue invitado a la Séptima Semana Geográfica del Uruguay, organizada por el Instituto Nacional de Investigaciones Geográficas de la Universidad de la República en colaboración con el Instituto de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura. Además de encontrarse entre los expositores partícipes, con lo que en programa versa como *Comunicación del Arquitecto Cravotto a los Geógrafos*, también por el IV, Carlos Gómez Gavazzo aparece como

» En *Conferencia* el rancho está fuertemente vinculado con la habitación y educación del niño. Cabría considerar este aspecto del documento en relación con los trabajos de Gómez Gavazzo referidos a la Fundación Nacional Amigos del Niño del Campo. Al respecto, véase: Lucio de Souza, «Imaginario rurales: el modelo de afincamiento en la planificación rural del Uruguay de Carlos Gómez Gavazzo» (tesis de maestría, FADU-Udelar, Uruguay, Montevideo, 2016).

35. Jean Brunhes. *Geografía humana* (Barcelona: Juventud, 1948 [1910]), 57. Siempre que se cite esta obra se usará la edición traducida de 1948 que se encuentra en la biblioteca de la FADU. Cravotto poseía la cuarta edición francesa de 1934.

36. Es interesante cotejar este pasaje del documento en relación con lo escrito sobre el viaje a Italia y Alemania, específicamente aquello que toca atender por parte de la arquitectura paisajista, en el informe realizado por Cravotto al decano Armando Acosta y Lara. En «Informe de 1938 al decano Armando Acosta y Lara», Centro de Documentación del IH-FADU, Archivo Administrativo, Caja 7 – Carpeta 6 a-A – Informe Cravotto.

37. «Clase n° 1 de Arquitectura Paisajista» en «Clases del curso UyAP». Archivo Mauricio Cravotto [AMC], Mueble N_n3_c, Bibliorato n° 3, 30.



FIGURA 2. IZQ.: PARTE DEL IMPRESO CON LA INVITACIÓN AL ARQUITECTO. DER.: PARTE DEL IMPRESO CON EL PROGRAMA DE LA ACTIVIDAD.

38. «Comunicación del Arquitecto Cravotto a los Geógrafos», AMC, A2c.08, 13-19. Este documento abarca tanto la invitación cursada al arquitecto y el programa de dicha actividad, impresos provenientes de la organización del evento, como el manuscrito elaborado por Cravotto con destino a la conferencia a dar. Su estructura es fragmentaria y posee notas, enmendaduras y apuntes laterales.

39. «Comunicación del Arquitecto Cravotto», 14. Carlos Gómez Gavazzo es presentado en el programa como profesor de la Facultad de Arquitectura y jefe de trabajos prácticos del IU, mientras que Cravotto aparece, además de como profesor, como director del instituto. En específico sobre la temática rural en Gómez Gavazzo, véase: De Souza, *Imaginario rurales*.

responsable de una charla titulada «El concepto geográfico en la reorganización de la ciudad y el campo».³⁹

Envés del otro texto, aquí leemos los fragmentos de un discurso dirigido a *especialistas*, a quienes, es dable suponer, buscaba embarcar en espacios de intercambio más profundos. En este sentido, parece oportuno traer a colación un proyecto de posgrados tanto en Urbanística como en Arquitectura Paisajista que puede rastrearse en una serie de documentos dirigidos a distintos decanos entre 1946 y 1949, elaborados por Cravotto tanto en forma personal como en carácter de integrante de comisiones nombradas por el Consejo de Facultad.⁴⁰ En uno de estos escritos, fechado en 1947 y dirigido al decano Leopoldo Carlos Agorio, se destaca una propuesta esquemática de plan de estudios producida con tal objeto, en la que para el grupo de asignaturas Geografía y Geografía Humana proponía, además de a Pierre Delfontaines, a Jorge Chebataroff, profesor de Geografía de nuestro país, considerado uno de los promotores de la concepción regionalista francesa en el ámbito nacional.⁴¹

Definiéndose como un «apasionado de la Geografía Humana»,⁴² en *Comunicación* Cravotto exponía argumentos que dan en informar cuál era la sustancia, no ya del sentimiento, sino del conocimiento arquitectónico y, también, de cómo este se producía. De hecho, el contenido del texto puede catalogarse, mayormente, como el esbozo de una exposición afin a cierta filosofía de la ciencia, donde se expresaba la idea de que tanto el arquitecto como el geógrafo

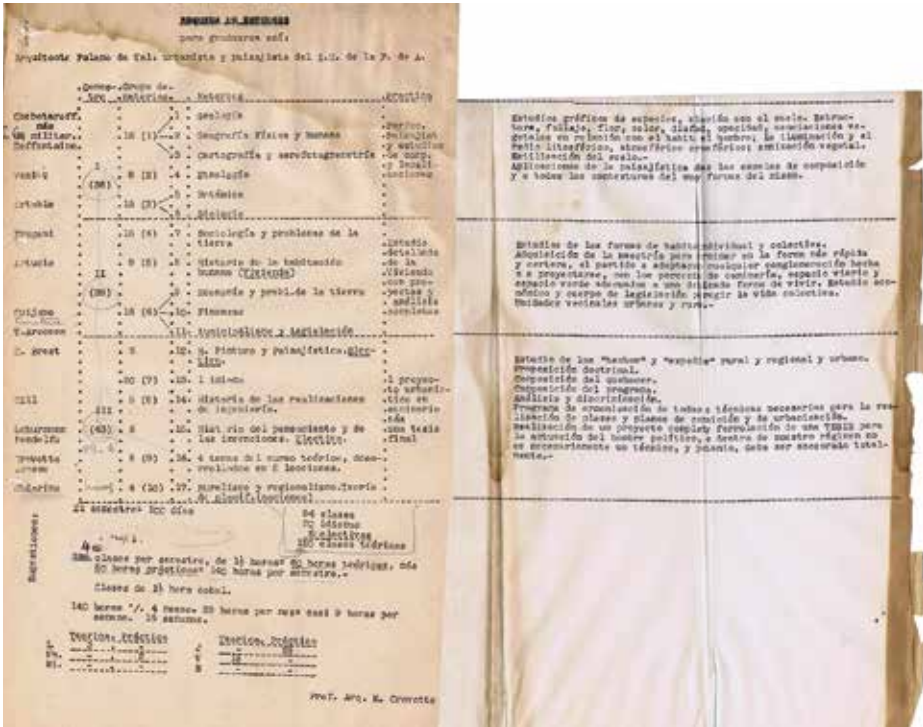


FIGURA 3. MAURICIO CRAVOTTO. CUADRO DEL PROYECTO PARA POSGRADUACIÓN DE ARQUITECTO URBANISTA Y PAISAJISTA DEL IU DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA, PRESENTE AL FINAL DEL INFORME DIRIGIDO AL DECANO LEOPOLDO CARLOS AGORIO CON FECHA 3 DE JULIO DE 1947.

buscaban aspectos de la verdad del mundo desde procedimientos no muy distintos y hasta complementarios.

Así, cuando precisa la materia de estudio de la que llamaba «antropogeografía», término que solía intercambiar por el de «geografía humana», la resume como el conjunto de marcas que la actividad del hombre deja sobre la tierra, coincidiendo en este punto, por ejemplo, con ciertos pasajes que se leen en *La géographie* de Brunhes. Este autor, en aras de distinguir los hechos de la pura geografía física de los de la humana, afirmaba que «si se echa una ojeada al conjunto de la tierra, se descubre toda una serie nueva y muy rica de fenómenos de *superficie*: aquí son ciudades y allí vías férreas; aquí son cultivos y allí canteras. [Los] seres humanos son

40. Centro de Documentación del IH-FADU, Archivo Administrativo, «Informes y Trabajos prácticos UyAP, 1946 a 1949», Caja Ea Urb-Varios de IU. Sobre este episodio de proyecto de posgraduación se ha profundizado en «Enseñanza del paisaje: génesis de un hiato» (Torres Corral y Alonso, FADU-Udelar).

41. Claudia Lida Varela Estévez, «La enseñanza de una Geografía renovada en los manuales escolares. Análisis de las consignas escolares presentes en los manuales vigentes para primer año del Ciclo Básico de la Enseñanza Secundaria uruguaya» (tesis de maestría, FLACSO, Sede Académica Uruguay, Montevideo, 2018), 18.
42. En el manuscrito se lee «g.H.» en lugar de Geografía Humana.
43. Brunhes. *Geografía Humana*, 18. Las cursivas pertenecen a la autora de este artículo.
44. «Clase n° 4 de Urbanística» en «Clases del curso UyAP». AMC, Mueble N_n3_c, Bibliorato n° 1, 42.
45. Berdoulay y Soubeyran, *L'écologie urbaine et l'urbanisme*, 122. Según Nicolas-O, el enfoque de Vidal provenía de una teoría sobre la contingencia, desarrollada por el filósofo de la ciencia francés Émile Boutroux —quien a su vez fuera profesor de Henri Bergson—, con la que se pondrían en entredicho las posturas de corte positivista de la geografía alemana. Véase: Georges Nicolas-O, «Paul Vidal de la Blache entre la filosofía francesa y la geografía alemana» en Horacio Capel (ed.), *GeoCrítica. Cuadernos críticos de Geografía Humana*, n° 35 (Barcelona: Universidad de Barcelona, 1981).

en sí y por sí mismos *fenómenos de superficie* y, por consiguiente, geográficos».⁴³ En las clases de UyAP, Cravotto explicaba que tal «variedad de trazas, paisajes, de trazados de formas, de arte»,⁴⁴ producida, según él, tanto a consecuencia de una espiritualidad creativa como de la necesidad de sustento, conformaba el primer campo de indagación del *architécton*, particularmente, en términos de *componer* paisaje.

Comunicación permite contrastar, además, un aspecto vinculado a la idea de arquitecto desarrollada por Cravotto en el sentido de *compositor* total de la armonía entre cultura y naturaleza, pero en relación concreta con la forma en la que presentaba aquí el problema de la libertad. El hombre, según él, estaba «apresado entre leyes y factores determinísticos [y] leyes y factores de libre albedrío», una expresión que resulta consonante con uno de los matices de la posición francesa en relación a la alemana. El medio natural, en los autores franceses, no signaba por entero el desarrollo humano, lo que no debe llevar a entender ambas visiones como de carácter absolutamente opuesto. En todo caso, tal como explican Berdoulay y Soubeyran, este enfoque teórico era «tanto interaccionista como constructivista»: ⁴⁵ el medio producía su influencia pero no era totalmente determinante, ya que en él interactuaban las capacidades humanas —en términos de «voluntad» para Vidal, en términos de «elección» para Brunhes— en intercambio con las posibilidades y los límites naturales existentes.

Ahora bien, preguntándose qué cosas eran las que el arquitecto podía descubrir a semejanza de un geógrafo, Cravotto afirmaba que eran aquellas que se daban como «consecuencias de la lucha entre [la] sensibilidad y la obligación económica». En esos indicios de un medio habitado por el hombre, al que denominaba «ecúmene», un término caro, entre otros, a Vidal, repetido tanto en los apuntes de curso como en este documento, estaba la primera relación del arquitecto con el paisaje.

Para Cravotto existía «una estructura mental de la índole arquitectónica» que se encargaba de dar cuenta de lo que denominaba «leyes rectoras del mundo», aludiendo explícitamente a armonías, desarmonías y ritmos. Un particular modo cognitivo con el que se recorrían desde los campos cultivados a las ciudades —y aquí hay que hacer hincapié en las menciones expresas y diferenciadas de los «paisajes cultivados» y «paisajes civilizados»—. Sobre todo ese

material, que era también en el que el geógrafo se detenía, la obra del espíritu del arte culminaba en el arquitecto «como imágenes representativas de arquitecturas, de composiciones».⁴⁶

El sustento de estas reflexiones partía de su aún poco estudiada interpretación de la intuición bergsoniana. Así, refiriéndose de manera explícita al filósofo francés, la naturaleza del conocimiento arquitectónico involucraba la captación del «élan vital creador». El arquitecto era aquel que podía aunar los «equilibrios del arte con la adecuada lógica (ensueño-precisión)» y, bajo este entendido, la especificidad de tal conocimiento era, según él, de orden poético, artístico y humanístico.

Por último, si bien no ha sido tratada todavía en profundidad la relación de Cravotto con la obra de Henri Bergson, sí se registran en el estudio, además de algunos de sus libros, trabajos de otros autores —como Poëte— que lo consignan como un denominador común. En tal sentido, es oportuno mencionar que esto también ocurre con algunos geógrafos de la saga vidaliana. Pierre Deffontaines, por ejemplo, todavía lo citaba en 1948, en su obra *Géographie et religions*, un libro presente en el AMC. En el caso particular de Brunhes en *La géographie*, Bergson venía en ayuda del desarrollo de lo que se denominaba «elemento psicológico», concepto con el que se pretendía articular esa zona intermedia del desenvolvimiento humano que salvaba a esta teoría tanto del determinismo absoluto del medio como del posibilismo más radical.

Palabras de intercambio disciplinar

«Paisaje» y «región» remiten a una constelación conceptual geográfica en la que Cravotto habría encontrado cierta familiaridad acerca de cómo mirar el mundo y qué mirar en él para sustentar y desarrollar algunos aspectos de las que creía especificidades disciplinares del arquitecto.

Según Nicolás Ortega Cantero, «en la visión del paisaje vertebrada por la geografía moderna [se habrían aunado] la perspectiva científica, explicativa, y la perspectiva cultural, comprensiva, que se adentra en el mundo de las cualidades, de los valores y de los significados».⁴⁷ En este sentido, los vidalianos, desde finales del siglo XIX, propusieron una ciencia donde comprender, justamente,

46. En el original, la palabra «imágenes» se encuentra subrayada.

47. Nicolás Ortega Cantero, «Entre la explicación y la comprensión: el concepto de paisaje en la geografía moderna» en *Paisaje y pensamiento*, dir. Javier Maderuelo (Madrid: Abada y Fundación Beulas CDAN 2006), 108-109.

significaba escrutar la obra del hombre en la tierra, entendiéndola como una suerte de escritura a descifrar. Si el paisaje era fisonomía, había que penetrar en el sentido íntimo de su expresión a través de un conjunto de formas. Al respecto, Jean-Marc Besse afirma que con ellos la ciencia geográfica se hizo hermenéutica y un arte de percepción, lo cual no era del todo novedoso, ya que incorporaba aspectos medulares inaugurados por la tradición humboldteana.⁴⁸

Así, la concepción del artista que descubre verdad del mundo natural, en igual modo que Turner en calidad de pintor de paisajes había dado cuenta de «esencias» de los suelos ingleses, ofrece un terreno común en el intercambio disciplinar que se ha venido comentando. El planteo de estos geógrafos no dejaba de ser afín —o, si se quiere, de presentarse análogo— con algunas aristas de la idea de arquitecto que Cravotto propugnaba: aquel que se enfrentaba al mundo en búsqueda de lo verdadero, o, en otras palabras, de las «verdades constructivas del cosmos».⁴⁹ Esas que, inscriptas en el paraje, aguardaban para ser conducidas armónicamente tanto por el sentimiento como por el conocimiento arquitectónico.

48. Jean-Marc Besse, «A fisionomía da paisagem, de Alexander von Humboldt a Paul Vidal de La Blache», en *Ver a terra. Seis ensaios sobre paisagem e a geografia* (San Pablo: Perspectiva, 2006), 61-74.

49. «Clase n° 1 de Arquitectura Paisajista» en «Clases del curso UyAP». AMC, Mueble N_n3_c, Bibliorato n° 3, 31.

Fuente de las imágenes

1. «Clases del curso Urbanística y Arquitectura Paisajista [UyAP]». AMC, Mueble N_n3_c, Bibliorato 1, s/ fol.
2. «Comunicación del Arquitecto Cravotto a los Geógrafos», AMC, A2c.08, 13-14.
3. «Informes y Trabajos prácticos UyAP, 1946 a 1949», Centro de documentación del IH-FADU, Archivo Administrativo, Caja Ea Urb-Varios de IV.

EL «BALCÓN» DE BERNARDA ARRIÉN

Un enfoque de género en el estudio de un espacio entre dos mundos (1895–1912)

ANDREA ANTUÑA

Introducción

La aproximación a este estudio surgió inesperadamente ante la constatación de un hueco en el ángulo sureste de la plaza Zabala, un lugar emblemático que fue epicentro de muchas actividades de Montevideo desde los tiempos coloniales. Vestigios de algo que alguna vez fue una fachada y que aparecían como pilastras adosadas fueron claves para comenzar una búsqueda de material gráfico que explicara esta ausencia.¹ Emergió de esta indagación el «palacete» que se muestra en la fotografía de la Figura 1.

Este hallazgo generó varias interrogantes. En primer lugar, motivó la búsqueda del arquitecto proyectista. En el archivo del Cabildo se encontró el plano de arquitectura fechado en 1895, firmado por el constructor César Baragiola y el propietario, Thomas Howard. Pero una diferencia acusaba el plano con relación a la foto. No figuraba el *bow window*. El balcón fue realizado diecisiete años después, en 1912, según el plano encontrado en el Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura. Esta reforma está firmada por el arquitecto John Adams y Bernarda Arrién de Howard como propietaria. En el lapso entre 1895 y 1912, Bernarda enviudó de Howard en 1910 y decidió construir su balcón propio.

El objetivo de este trabajo es investigar acerca de la decisión de concretar este proyecto, en el entendido de que arroja luz sobre las esferas de lo público y lo privado transversalizadas por el género,

1. Se presume, por fotos de la época, que pudo haber entrado en un proceso de demolición impulsado por la dictadura en 1979. En el sitio <https://inventariociudadvieja.montevideo.gub.uy/padrones/5611> se incluyen fotos actuales. Ver: Laura Cesio, «Patrimonio Moderno en Uruguay. El Instituto de Historia de la Arquitectura, un actor protagonista», *Vitruvia*, n° 6 (noviembre 2020): 35–60.



FIGURA 1. VISTA DEL PALACETE DE BERNARDA ARRIÉN. ESQUINA DE LAS CALLES CIRCUNVALACIÓN DURANGO Y ALZÁIBAR. 1920.

una categoría definida por la historiadora Joan Scott como una herramienta fundamental para el análisis histórico. Para la autora «el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales, las cuales se basan en las diferencias percibidas entre los sexos, y que es una forma primaria de las relaciones simbólicas de poder».² Agrega que «los términos de identidad femenina y masculina están, en gran parte, determinados culturalmente y que las diferencias entre los sexos constituyen estructuras sociales jerárquicas que, a la vez, son constituidas por estas».³ Apoyada en esta autora, una de las hipótesis de este artículo apunta a pensar que en esta acción de Bernarda hubo *una transgresión e inversión de poder, ya que parecen alterarse varios factores corrientes de relacionamiento entre mujeres y varones en el contexto mencionado.*

2. Joan Scott, *Género e historia* (México: Fondo de Cultura Económica, 2008), 65.

3. Scott, *Género*, 65.

Como arquitecta, me resulta interesante esta decisión de Arrién. Si la arquitectura fue definida desde los tiempos del arquitecto renacentista León Batista Alberti (1404-1482) como una actividad que debía responder a las necesidades materiales de los seres humanos, es bien cierto que la tipología de un palacete supera lo concerniente a aquello que una familia de fines del siglo XIX podía «necesitar».⁴ Estas tipologías formaron parte del repertorio de casas de la población adinerada del Montevideo del Novecientos.⁵ No obstante, es necesario agregar una salvedad más: sin duda, un balcón que sobresale desde la intimidad de la vivienda tiene mucho más que ver con el gusto y la moda que con la necesidad, pero no por ello debe considerarse superfluo. Todo lo contrario: se podría pensar que esa decisión tuvo que ver con la manera en que Bernarda Arrién quiso mostrarse al mundo en base a formas de sociabilidad de las que fue clara protagonista. Sin perder su posición dentro del perímetro contextual de la sociedad montevideana, la propietaria pudo distanciarse del lugar implícito y consensuado de lo que debía hacer una mujer de su posición social, generando con esta acción un espacio de frontera más amplio que la colocó en el doble juego dialéctico de mirar y ser mirado.

Metodológicamente, se optó por narrar esta historia con el apoyo bibliográfico de autores referentes del amplio abanico de las cuestiones abordadas. A riesgo de cometer omisiones, estas referencias se insertan en el texto siguiendo la temática expuesta, y en su conjunto conforman un breve estado del arte.

Es interesante incluir algunas reflexiones de Henri Lefebvre sobre la «problemática del espacio» y su producción. Por ejemplo, su definición acerca del espacio producido como espacio social generado dentro de una realidad específica en el marco de la sociedad capitalista y urbana. El vínculo entre el espacio físico (soporte, suelo accesible a todo el mundo) y un espacio político-filosófico y comunicacional (espacio común, de asunción de las diferencias, de intercambio informativo y de participación ciudadana) es una de las claves para entender cualquier generación de proyecto.⁶ La teoría urbana de Lefebvre está anclada en la reconstrucción del marxismo y en la visión de una ciudad que para Karl Marx estaba ligada a la industrialización de Londres de mediados del siglo XIX. En ese sentido, el espacio no es sólo un continente inerte, sino que a través de él se reproducen las relaciones de producción. El espacio se desdobra, por un lado, en el proyecto en sí mismo y sus

4. Leonardo Benévolo y M^a Teresa Wayter, *Historia de la arquitectura del Renacimiento* (Madrid: Taurus, 1972).

5. Silvia Rodríguez Villamil, «Vivienda y vestido en la sociedad burguesa 1880-1914», en *Historia de la vida privada en el Uruguay. El nacimiento de la intimidad 1870-1920*, ed. José Pedro Barrán et al. (Montevideo: Santillana, 1996), 75-112.

6. Henri Lefebvre, Emilio Martínez Gutiérrez y Ion Martínez Lorea, *La producción del espacio* (Madrid: Capitán Swing, 2013), 20.

relaciones espaciales urbanas y, por otro lado, en la acción de la producción de ese espacio y de las diferentes relaciones y prácticas que lo componen, que además actúan sobre él, en la medida en que los espacios nacen en una realidad específica.⁷

A partir de la premisa de que el espacio es un campo de acción en el que la relación dialéctica entre lo social y el espacio es biunívoca, se tratará de enhebrar el estudio de las variadas formas de espacios y relaciones sociales imbricadas en el proyecto de Bernarda Arrién. Lefebvre define una tríada conceptual compuesta por las *prácticas espaciales* (donde sucede la experiencia material), las *representaciones del espacio* (el espacio de los expertos planificadores, y aquí estarían los arquitectos del palacete) y el *espacio de representación*, que es el de la imaginación, el de lo simbólico. Afirma que el espacio se convierte en una entidad fundamentalmente visual: parcela, fachada, construida para ser vista, para mostrarse seductora y fascinante.⁸ Esto parece interesante en relación con lo que Georges Didi-Huberman afirma sobre que «lo que vemos no vale, no vive a nuestros ojos más que por lo que nos mira».⁹ Didi-Huberman toma los conceptos vertidos por James Joyce en *Ulises* para aludir a la paradoja que existe en la división que separa lo que vemos de lo que nos mira. Este es un punto fundamental para pensar y estudiar qué era lo que veía Bernarda desde su ventana y lo que la miraba en términos de espacios y cuerpos, y reflexionar sobre la pregunta que se hace el autor: «cuando vemos lo que está *frente* a nosotros, ¿por qué siempre nos mira algo que es otra cosa y que impone un *en*, un adentro?».¹⁰ Al considerar estos puntos se forma un poliedro con distintas caras en el que se encuentran lo que quería ver Bernarda y lo que veía efectivamente, quiénes la miraron y cómo y qué quiso mostrar. Cabe recordar aquí su posición como esposa de un destacado diplomático que contó con vecinos pertenecientes a las familias más influyentes dentro del poder local, con las cuales, además, tuvo relaciones de parentesco por medio de los matrimonios de sus hijos. Las aristas y caras (cuerpos, ciudad, urbanismo, actores sociales, prácticas, entre otros) se influyeron mutuamente para constituir ese poliedro.

Narrar una historia sobre la base de materiales biográficos, método íntimamente emparentado con la microhistoria, es otro de los recursos utilizados para escribir este artículo. Giovanni Levi y

7. Henri Lefebvre, «La producción del espacio», *Papers: Revista de sociología*, nº 3 (1974): 219–229.

8. Lefebvre, *La producción del espacio*, 17.

9. Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira* (Buenos Aires: Manantial, 2017), 13.

10. Didi-Huberman, 14.

Pierre Bourdieu son referentes que estudian los usos de la biografía en la historia.¹¹ Una de las cuestiones en las que hacen énfasis tiene que ver con la importancia de las elecciones del historiador a la hora de destacar cuestiones de una vida en particular y tener en cuenta, entre otras cosas, el campo social en el que suceden los hechos. Como afirma Bourdieu, se trata de «reconstruir el conjunto de posiciones ocupadas simultáneamente en un momento dado del tiempo por una individualidad biológica socialmente instituida actuando como soporte de un conjunto de atributos y de atribuciones propias para permitirle intervenir como agente eficiente en diferentes campos».¹² Apunta a recordar que no se puede dejar de lado el contexto en tanto trama de relaciones, nodos de intercambio, en el que ocurren los hechos asociados a esa vida y al tiempo, en tanto estos suceden en un recorrido o trayecto.

Bernarda Arrien invita a pensar su vida aun ante el riesgo metodológico que postula la historiadora Mónica Bolufer en su trabajo *Multitudes del yo: biografía e historia de las mujeres*, en el que biografía y biógrafo/historiadora entran en contacto.¹³ Es pertinente integrar en este tramo sus interrogantes acerca de la «utilidad» de estudiar una mujer y con qué métodos. Sin duda, comenzar por un proyecto arquitectónico es fascinante por la red rizomática de relaciones que esa práctica acerca. Pero además supone repensar la idea de que las biografías femeninas son menos representativas que las masculinas, «como si escoger a las mujeres, en tanto objeto de investigación, significara optar irremisiblemente por lo particular»,¹⁴ y superar la estigmatización de que contar la vida de una mujer sólo puede ser atractivo si se trata de una figura excepcional. Sin duda, identificar lo que se percibe como excepcional es un acercamiento filoso y siempre subjetivo, pero en forma sucinta podría señalarse que se incluyeron aquellas mujeres que incidieron en la sociedad por actividades diferentes de las esperadas en virtud de su rol dentro de la familia.

Bernarda fue una mujer excepcional en ese sentido. Dentro de la concepción binaria del período y de la sociedad montevideana, ella interpela algunas cuestiones que tienen que ver con debates morales y sociales de la época, como el papel de las mujeres en el ámbito familiar, su posición dentro de un perímetro social, cultural y espacial. El palacete y su balcón también pueden ser biografiados. Cuerpos en piedra que cobran relevancia ya que

11. Giovanni Levi, «Los usos de la biografía», *Annales ESC*. (1989): 1325–1336; Pierre Bourdieu, «La ilusión biográfica», *Acta Sociológica*, nº 56 (2011): 121–128.

12. Pierre Bourdieu, «La ilusión biográfica»: 127.

13. Mónica Bolufer, «Multitudes del yo: biografía e historia de las mujeres», *Ayer*, nº 93 (2014): 85–116.

14. Bolufer, «Multitudes del yo»: 93.

definen, entre otras cosas, ese borde impreciso de los límites del espacio público y privado. A su vez, es posible reflexionar, siguiendo a Bolufer, a la hora de abordar las identidades sexuales como construcciones culturales y sociales, en un margen de acción más amplio en el que se puede tejer y vincular distintas posiciones subjetivas habitadas simultáneamente, en lugar de sugerir la existencia de una identidad única auténtica que deba ser revelada o descubierta. Es ese borde frontera más amplio el que abordará este trabajo.

El contexto de Bernarda

Las líneas vertebradoras del período 1890-1918, que en uno de sus tramos se conoce como período batllista debido al peso del sector liderado por José Batlle y Ordóñez, fueron el aumento del intervencionismo estatal, con el establecimiento del Banco Hipotecario, el Banco de la República, el Banco de Seguros del Estado o las Usinas Eléctricas del Estado, y el avance de la institucionalidad democrática, sintetizado en la Constitución de 1918.¹⁵ Este período se caracterizó por la profundización del proceso de secularización, que supuso la eliminación de la enseñanza religiosa en las escuelas públicas, las leyes de divorcio y la separación de la Iglesia y el Estado, y la búsqueda de mecanismos de integración social por medio de una legislación renovada, la expansión de la enseñanza primaria y la creación de liceos en el interior del país.¹⁶ En este reformismo estuvo presente la preocupación batllista por los más débiles: niños, mujeres, clases trabajadoras y pobres.

Desde el punto de vista urbano, Montevideo se expandía gradualmente, con un factor inmigratorio importante. A la Ciudad Vieja se le anexó lo que se llamó Ciudad Nueva y luego Novísima, limitada por Bulevar Artigas. En las afueras crecían los barrios obreros y sus viviendas asociadas a la industria donde trabajaban, mientras que las élites seguían en el centro de la Ciudad Vieja.

Este fue un período clave para el desarrollo urbano. Es importante destacar que en Palermo y la Ciudad Vieja persistía una porción de población que se dedicaba a tareas de servicio, como lavanderas, lustrabotas, cocheros, etcétera.¹⁷ La planificación para las zonas que le seguían a la Ciudad Vieja siguieron disposiciones

15. José Batlle y Ordóñez fue presidente en dos períodos: 1903-1907 y 1911-1915.

16. Ana Frega, «La formulación de un modelo. 1890-1918», en *Historia del Uruguay en el siglo xx (1890-2005)*, ed. Ana Frega et al. (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2010), 17.

17. Silvia Rodríguez Villamil, *Escenas de la vida cotidiana. La antesala del siglo xx (1890-1910)* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2006), 169.

oficiales, pero en el resto de los barrios el planeamiento quedó en manos de loteadores que actuaron con mayor independencia. Se comenzó a pensar en la construcción de la Rambla Sur, que se concretaría en la década de 1920 pero internalizó las ideas higienistas del siglo XIX, entre ellas el desplazamiento de los prostibulos de las calles costaneras como Santa Teresa, Yerbal o Recinto, el llamado «barrio bajo».¹⁸

También fue un momento de transición con respecto al rol de las mujeres en la sociedad. Según José Pedro Barrán, entre 1890 y 1905 se produjo un quiebre del modelo demográfico. La población disminuyó su ritmo de crecimiento con un marcado descenso de la natalidad y una emigración de uruguayos a los países vecinos.¹⁹ A esto se sumó la llegada al matrimonio de mujeres más adultas, un fenómeno asociado a un claro propósito de ellas a desarrollar tareas fuera de la maternidad.²⁰

En este contexto vivió Bernarda Arrién, quien era nieta de Bernarda López de Castilla, casada en segundas nupcias con Juan de Arrién en 1819, quien dejó luego de su muerte una considerable fortuna en dinero y en tierras en varios departamentos del territorio oriental.²¹

Bernarda Arrién se casó el 15 de febrero de 1872 con Thomas Howard, primer cónsul estadounidense en Uruguay, un hombre de negocios perteneciente a la Asociación Rural del Uruguay, con quien tuvo cuatro hijos. Siendo dirigente de esta asociación, Howard partió en un viaje a El Cairo en 1910, donde lo sorprendió la muerte el 12 de junio del mismo año. Aproximadamente dos años después de la muerte de su esposo, Bernarda decidió reformar y ampliar su residencia con un espléndido balcón hacia la plaza que sobresalía en el primer piso desde los dormitorios y salas de estar destinadas a la familia. Se convirtió en un espacio borde entre dos mundos: el privado y el público.

Si se parte de la premisa de «que lo privado y lo público constituyen lo que podríamos llamar una invariante estructural que articula las sociedades jerarquizando los espacios: el espacio que se adjudica al hombre y el que se adjudica a la mujer»,²² cabe preguntarse cuál fue la apropiación del espacio público que hizo Bernarda con este proyecto, en un sentido simbólico, y si esta acción permite entender alguna arista de emancipación de las mujeres del Novecientos. En el espacio público, como afirma Celia Amorós,

18. Hugo Baracchini y Carlos Altezo, *Historia urbanística de la ciudad de Montevideo. Desde sus orígenes coloniales a nuestros días* (Montevideo: Trilce, 2010).

19. José Pedro Barrán y Benjamín Nahum, *Battle, los estancieros y el Imperio Británico* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1986), 33.

20. Lourdes Peruchena, «Buena madre y virtuosa ciudadana»: *maternidad y rol político en las mujeres de las élites* (Uruguay, 1875–1905) (Montevideo: Rebeca Linke editoras, 2010), 95.

21. Ricardo Goldaracena, *El libro de los linajes. Tomo 3* (Montevideo: Arca, 1981), 14–19.

22. Celia Amorós, «Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de “lo masculino” y “lo femenino”», *Feminismo, igualdad y diferencia* (México: UNAM, 1994): 1.



FIGURA 2. PLAZA ZABALA. 1921.

se realizan las actividades de mayor prestigio, aquellas que son más valoradas por ser «miradas» y, en consecuencia, expuestas al ojo del observador. Es el espacio «masculinizado». Pero además, sirve para pensar el espacio interior privado, en el que Bernarda compartió con otras mujeres y varones, algunos pertenecientes a su propia familia, como sus dos hijas y su hijo, así como con las personas que prestaban servicios en tareas del hogar, como muca-mas, planchadoras, choferes, por nombrar algunos.

A partir de lo expuesto surgen algunas interrogantes que guían este trabajo. ¿Cuál fue el lugar de acción de Bernarda como mujer, madre y esposa de un diplomático destacado en el contexto montevideano de principios del siglo xx? ¿Qué expone la elección de Bernarda sobre los arquitectos involucrados en las obras, en las

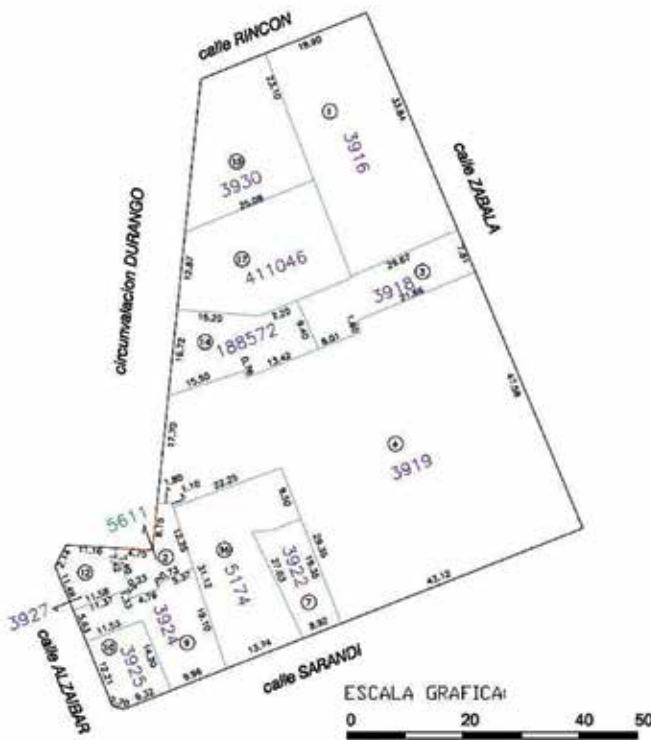


FIGURA 3. MANZANA 74. CIUDAD VIEJA.

dos fechas mencionadas, en las claves de la *representación del espacio* de Lefebvre? Relacionado con lo espacial, ¿qué informan los dos planos, sus memorias constructivas, las firmas de los participantes y los sellos de los entes públicos que aprobaron los proyectos? ¿Quiénes eran sus vecinos? ¿Cuáles eran sus márgenes de acción en virtud de su posición relacional y de parentesco con este grupo?

Para comenzar, la imagen de 1921 informa sobre lo que veía Bernarda desde su balcón. El claro protagonismo de la construcción que se ve en el ángulo superior izquierdo de la foto es evidente: se asoma por sobre la copa de los árboles. La foto parece haber sido tomada desde el palacio de los hermanos Taranco, cuyo constructor fue también el arquitecto Adams, según el proyecto de los franceses Charles Girault y Jules-Léon Chiffot.

Hoy la esquina sureste de la plaza Zabala se ha transformado en un estacionamiento y el antiguo palacete de los Howard-Arríen fue demolido en la década de 1980. Se nota su presencia en la ausencia flagrante de la que dan testimonio los restos de pilastras que formaban parte de la fachada. El padrón que hoy tiene número 5.611 era en 1912 parte del área que constituyen la esquina con el 3.924, 3925, 3.926, 3.927, todos pertenecientes a Bernarda Arríen de Howard y que conforman la esquina de Alzáibar, Sarandí y Circunvalación Durango. Es interesante observar que, en lo que atañe a la construcción en estudio, es la suma del 5.611 y el 3.924, un padrón en forma de martillo que el constructor italiano César Baragiola en 1895 supo aprovechar con maestría.

Las caras del poliedro

¿Por qué Bernarda Arríen ordenó construir un balcón a una edad avanzada, cuando disponía de un palacio de tres plantas y todos los servicios que resolvían sus necesidades en forma indefinida? La respuesta a esta pregunta tiene múltiples vértices.

En primer lugar, se debería revisar su espacio de sociabilidad y su entorno cercano, teniendo en mente las consideraciones de Didi-Huberman. El libro histórico de la intendencia fue fundamental a la hora de estudiar esas relaciones, ya que allí se inscribían las traslaciones de dominio de cada padrón, cuya consulta ofrece información acerca de los vecinos de la familia Howard-Arríen. Estos datos sobre la manzana 74, cotejados con la prensa de la época, dan cuenta de una estrecha relación de vecindad, sociabilidad y parentesco que se trasladaba a otras actividades típicas del patriado uruguayo como, por ejemplo, ir juntos al hipódromo en las fiestas nacionales o ser invitados de honor en bailes y recepciones de la élite gobernante.

Los padrones 3.916 y 3.917 (411.046) pertenecieron a Tomas Butler; el segundo fue refundido en 1913 para la construcción posterior de la sede de Aguas Corrientes (luego Discount Bank). El 3.918, sumado al 188.572, perteneció a Carlos Balparda y luego a Ana Balparda de Butler. En el caso del 3.919, fusionado con el 3.920, que no aparece en el plano moderno, figuran como propietarias Matilde E. (de Escardó) de Platero y luego fue cedido a su hija Sofia Platero

de Idiarte Borda en 1920.²³ El padrón 3.930 perteneció a José Shaw; el 3.922, a Juan Pedro Lamolle, director de Puertos; el 5.174 (3.923), a Cristóbal Salvañach, hombre de negocios identificado con el Partido Nacional; y el 3.924, 3.925, 3.926 y 3.927, a Thomas Howard. El padrón 5.611 es una segregación del 3.924 realizada años después. Estos datos revelan una muestra de las familias más influyentes del período, por supuesto, no las únicas. Entre ellas se establecían relaciones políticas, de comercio, diplomáticas y de parentesco muy fuertes; entre ellas, por ejemplo, las uniones matrimoniales de los hijos de Bernarda con la familia Shaw.

Otro vértice del poliedro consiste en abordar este proyecto en clave «feminista», con los riesgos que eso supone. Observar la relación entre comitente y profesional parece un buen punto de partida. La historiadora Inés Cuadro Cawen destaca que hacia 1890 el vocablo «feminismo» ya era utilizado, aunque asociado a la idea de «emancipación» femenina. No obstante, para 1908 se «comenzaba a vincular al feminismo con un movimiento ideológico, que, además de denunciar la desigualdad entre los sexos en materia de derechos, arremetía contra la dominación de uno sobre el otro».²⁴ En ese sentido se publicaron artículos entre los que se destaca el de la maestra y periodista María Abella de Ramírez, quien, bajo el título «La mujer moderna o feminista», se refirió a la mujer inteligente que aspiraba a una posición pecuniaria que le permitiera no depender del varón.

Bernarda, autónoma en términos económicos, contrató al arquitecto Adams; esta relación contractual, en la que se intercambian saberes, ideas y deseos, puede ser leída como un anhelo de emancipación del espacio privado literal y simbólico de Bernarda. En términos de Amorós, en tanto define el espacio privado como el «espacio de las idénticas», puede afirmarse que se trata de un espacio en el que no hay nada sustantivo que repartir —ni poder, ni prestigio, ni reconocimiento— porque son las mujeres quienes se reparten allí. Es un espacio donde «las mujeres están condenadas a la indiscernibilidad, que no tiene sello propio y que no marca un diferencial, es un espacio de indiferenciación».²⁵ La autora sostiene que las mujeres en la historia son como muro de arena: entran al espacio público y salen de él sin dejar rastro, borradas sus huellas. «Con los varones creo que eso no ha ocurrido jamás. Las mujeres somos las únicas que vamos por la vida circulando o encerradas por

23. Sofía Platero de Idiarte Borda era hija de la rama Platero Escardó, hermana de María Elena, casada con Augusto Nery Salvañach, hermano de un distinguido médico que además se casó con Carmen Cuestas, hermana del presidente Juan Lindolfo (1897–1903). Goldaracena, *El libro de los linajes*, 71.

24. Cuadro Cawen, «Feminismos», 31.

25. Amorós, «Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de “lo masculino” y “lo femenino”», 26.

el espacio de las idénticas, donde cualquier cosa es intercambiable por cualquier cosa o por nada, o se paga en especie o ni se sabe qué parámetros funcionan o dejan de funcionar».²⁶

En ese sentido, el presente trabajo postula que la iniciativa de Bernarda de «salir» hacia la plaza constituyó una acción de independencia individual dentro de los parámetros feministas arriba mencionados. Tanto la práctica del diseño del balcón como el balcón mismo y las acciones que en él se suscitaron cuestionaron el orden preestablecido. El *bow window* funcionó como punto de reverberación, como espacio creado y ocupado en el que se interceptaron simbólicamente varias actividades sociales en ese preciso contexto en el que Bernarda fue la protagonista.

Las caras del poliedro invitan a reflexionar acerca de otros parámetros. Si Bernarda Arrién como mujer, blanca, madre y esposa se comprende dentro del mundo de lo binario es importante recalcar que ambas esferas –la de lo público y la de lo privado– no deben concebirse en forma aislada, sino que se influyen mutuamente. Al utilizar la herramienta de la perspectiva de género como manera fundamental de significar poder es interesante observar que los roles asignados a varones y a mujeres a principios del siglo xx sufrieron alguna distorsión, asociados principalmente a la paradójica relación entre las prácticas sociales controladas por la mirada del otro y la promoción de la emancipación de ciertas actividades de las mujeres en el ámbito político enmarcado en el contexto de reformas del batllismo.

Esto no supuso necesariamente poner en cuestión el sistema sexo-género. Lo cierto es que vivían en una sociedad en la que debieron someterse a un tipo de educación y a una silueta de moda, ser poseedoras de una belleza aparente y espiritual y llegar al matrimonio para entregarse a la vida en familia y a la vida religiosa bajo la expansión de la filosofía positivista, que, entre otras cosas, dio el marco científico a la diferenciación sexual.²⁷ Desde los discursos hegemónicos se apuntó al ideal de mujer-madre que garantizara el cuidado de los hijos.²⁸ Esto se imbrica en un doble juego de posiciones: dentro del hogar, donde gozaron de un verdadero poder; y bajo el paraguas de una sociedad en la que jurídicamente se encontraban subordinadas y tuteladas.²⁹ Se trata de ideas a tener en cuenta a la hora de estudiar la acción de Bernarda.

26. Amorós, «Espacio público», 30.

27. Cuadro Cawen, «Feminismos», 39.

28. Graciela Sapriza, «Mentiras y silencios: el aborto en el Uruguay del Novecientos», en *Historia de la vida privada en el Uruguay. El nacimiento de la intimidad 1870–1920*, ed. José Pedro Barrán et al. (Montevideo: Santillana, 1996), 118.

29. Peruchena, «Buena madre y virtuosa ciudadana»: 137.

Cuerpos en movimiento

Cabe aquí una reflexión sobre la categoría *cuerpo* que apoyará el estudio de este caso. Según el sociólogo francés David Le Breton, «la existencia es, en primer término, corporal. Del cuerpo nacen y se propagan las significaciones que constituyen las bases de la existencia individual y colectiva. Es el eje de la relación con el mundo, el lugar y el tiempo en el que la existencia se hace carne a través de la mirada singular de un actor. A través de su corporeidad, el hombre hace que el mundo sea la medida de su experiencia, como emisor o receptor; el cuerpo produce sentido continuamente».³⁰ Acorde con el pensamiento de Bourdieu, Breton afirma que el hombre no es el producto de su cuerpo, sino que él mismo produce las cualidades de su cuerpo en su interacción con los otros y en su inmersión en el campo simbólico. Para Bourdieu, las propiedades corporales en tanto producto social «son aprehendidas a través de categorías de percepción y del sistema social de clasificación, que son independientes de la distribución de las diferentes propiedades entre las clases sociales: las taxonomías al uso tienden a oponer, jerarquizándolas, las propiedades más frecuentes entre los que dominan y las más frecuentes entre los dominados».³¹

Los cuerpos que se analizan en este texto son varios: el de Bernarda, el del edificio general y su espacialidad, el de los cuerpos de los expertos que, al decir de Lefebvre, conforman los espacios, el de las mujeres de la élite del Novecientos, el de las mujeres al servicio de ellas, y el del cuerpo social más general que invade el espacio urbano de la plaza Zabala.

Es interesante integrar en el análisis, además de un cuerpo de piel y sangre, cuerpos de piedra en tanto se consideran cuerpos vivos y, como tales, tienen una trayectoria vital. Vale agregar lo que afirma Georges Vigarello, quien entiende que el estudio de los cuerpos y de sus actos significa considerar «una inteligencia del movimiento fuera del trayecto clásico que subordina el motor a la «idea», es estudiar de forma distinta las prácticas, es estudiar de forma distinta las maneras de hacer y de sentir. Es considerar, en definitiva, que existen unos recursos de sentido allí donde no parecía existir».³² Con esta base teórica se miran los cuerpos para analizar, por ejemplo, cuáles fueron las influencias externas, las

30. David Le Breton, *La sociología del cuerpo* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2002), 7.

31. Pierre Bourdieu, «Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo», *Materiales de sociología crítica* (Madrid: La Piqueta, 1986), 185.

32. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello, *Historia del cuerpo* (Madrid: Taurus, 2005), 19.

normas, las reglas de convivencia tanto públicas como privadas y, en última instancia, a qué relaciones de poder estas mujeres estuvieron vinculadas y qué lugar ocuparon en ellas.

Entre esas normas se contaba el matrimonio, objetivo a seguir por las mujeres montevidéanas y por sus padres, quienes elegían muchas veces a sus futuros esposos aquilatando factores que nada tenían que ver con el afecto. Asimismo, la entidad eclesiástica siguió teniendo un peso muy fuerte en la unión matrimonial, aunque sus funciones se hubieran visto disminuidas acorde con el proceso avanzado de secularización. Además, dentro de la lógica del pensamiento positivista se insistía en la función higiénica del matrimonio para la continuación de la especie.

Como regla de convivencia tanto pública como privada, se mantuvo el papel femenino de guardiana, esposa devota, junto a una figura masculina fuerte, dominante, en un vínculo en el que la obediencia de la mujer respecto del varón era lo esperado. Esta jerarquización se manifestaba también en los recorridos y espacios interiores de las viviendas. Por ejemplo, es posible pensar que los varones rara vez concurrían a la cocina o a los espacios de lavandería. En el plano se visualiza claramente que se podía pasar desde la puerta de entrada principal, por la escalera principal o la secundaria, y llegar al primer piso sin pasar por las dependencias de servicio.

El balcón, elevado del suelo unos cuatro metros, funcionó como un mirador privilegiado del espacio público de la plaza, pero también se alimentó de él. La dialéctica es casi literal, lo que hace su estudio por demás atractivo. El paseo, la caminata, supone prácticas que develan comportamientos y miradas de los vecinos. Esto además tiene que ver con lo que afirma Jacques Rancière en *El espectador emancipado*,³³ texto en el que aporta claves para reflexionar acerca de ese «mirar y ser mirado». Si bien aborda la cuestión desde el concepto del teatro, es posible traerla al caso de estudio para colocar a Bernarda y su palacio como los protagonistas de la obra de teatro, quienes fueron mirados por el colectivo social. Para este autor «emancipación» significa «el corrimiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo».³⁴ El espectador no observa con calma, sino que examina el espectáculo; no se contenta con la apariencia, sino que va más

33. Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Manantial, 2010).

34. Jacques Rancière, 25.

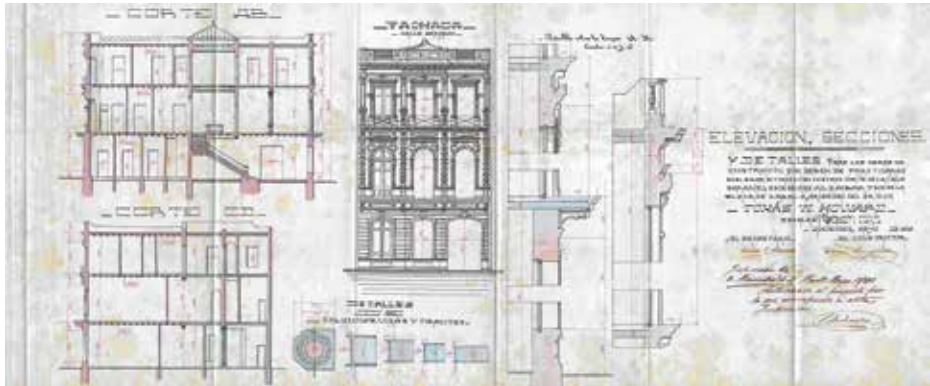


FIGURA 4. FACHADA HACIA LA CALLE SARANDÍ DEL PROYECTO DE CÉSAR BARAGIOLA. 1895.

allá. En este espacio/teatro la comunidad es participante activa y no sólo *voyeur* pasiva.

Es importante agregar que esta acción que parece individual de Bernarda es todo lo contrario: implica distancias, fronteras y caminos en los que se van midiendo, remarcando posiciones sociales y de grupos que se redefinen constantemente. La fachada no sólo actuó como borde, telón espacial de los deseos de Bernarda, sino que fue el límite del adentro y el afuera también el lugar de diálogo entre los cuerpos, interpelando posiciones, jugando con las jerarquías tanto de la plaza y los edificios adyacentes como de los habitantes y vecinos. Las tres fachadas asumieron la responsabilidad de dar la primera impresión del cuerpo, a ser revisada por los otros, aprobada. La piel del cuerpo vivo del palacete tenía que ser la más descollante, y Baragiola dio la talla: creó una fachada, parte de la escenografía del teatro, que develó su maestría como constructor en cuanto a lo que se entendía como una composición visual asociada a un estilo neoclásico con la división en tres partes, combinando con solvencia arcos escarzanos y de medio punto. El pesado almohadillado de la parte inferior contrasta, a medida que se sube la mirada, con un entablamento menos recargado de ornamentos: sólo aparecen los necesarios. Cabe destacar que este constructor era uno de los más queridos en la época.³⁵

35. Jorge Moreno, et al., «L'apporto italiano all'immagine urbana di Montevideo dell'edilizia civile», en *L'emigrazione italiana e la formazione dell'Uruguay* (Montevideo: Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1993), 362.

Lo que dicen los planos

Se comienza a observar desde la planta baja, el espacio destinado al servicio. El plano de Baragiola muestra que el ala hacia la calle Alzáibar fue reservada para dichas actividades, lo que permite reconstruir ese entramado relacional entre clases y géneros diferentes dentro del edificio. Las personas que realizaban actividades domésticas conformaban un grupo «generador de espacios» dentro del engranaje de la sociedad en los términos capitalistas a los que refiere Lefebvre. No obstante su posición de subordinación, decidían muchas cosas: qué comestibles comprar, a quién recomendar para trabajos de servicios fuera de la casa, entre otras cosas. Estas personas recorrían las calles en busca de productos para sus empleadores y para sí mismos; he aquí la paradoja de la libertad de movimientos: usaban el suelo en forma más libre que el grupo dominante, porque las señoras de la élite rara vez llegaban con sus paseos a las calles del bajo.

Como se aprecia en el plano, la entrada por Sarandí brindaba dos opciones de recorrido: o se iba hacia la izquierda y se subía por la escalera de mármol –según memoria descriptiva– al primer piso, donde estaban ubicados el comedor y las dependencias donde los invitados eran recibidos, o se seguía hacia atrás para conectar con el espacio donde se dejaban los carruajes, que daba hacia la plaza. Hacia la izquierda, en la primera planta, se encontraban dependencias de servicio como los dormitorios de las criadas y de los choferes. Del primer piso al segundo se subía por una escalera secundaria, usada tanto por los propietarios como por el personal, un detalle que es importante tener en cuenta al estudiar el espacio privado de Bernarda. Esta característica, relacionada con lo que postula Amorós sobre el espacio de las idénticas, abre la interrogante sobre las distintas relaciones verticales (de clase, de género y de etnia) entre la propietaria y sus empleadas mujeres. Estas prácticas subyacen a la concepción de los técnicos a la hora de proyectar el edificio. Mirar el cuerpo del programa edilicio en su totalidad invita a pensar hasta cuándo este tipo de relaciones estuvieron presentes.

Sobre la actividad de los constructores, cabe destacar varias cuestiones. Para empezar, que por decreto del 15 de noviembre de 1878, en vigor desde enero de 1879, se instituyó la obligatoriedad de contar con un permiso de construcción firmado por alguien

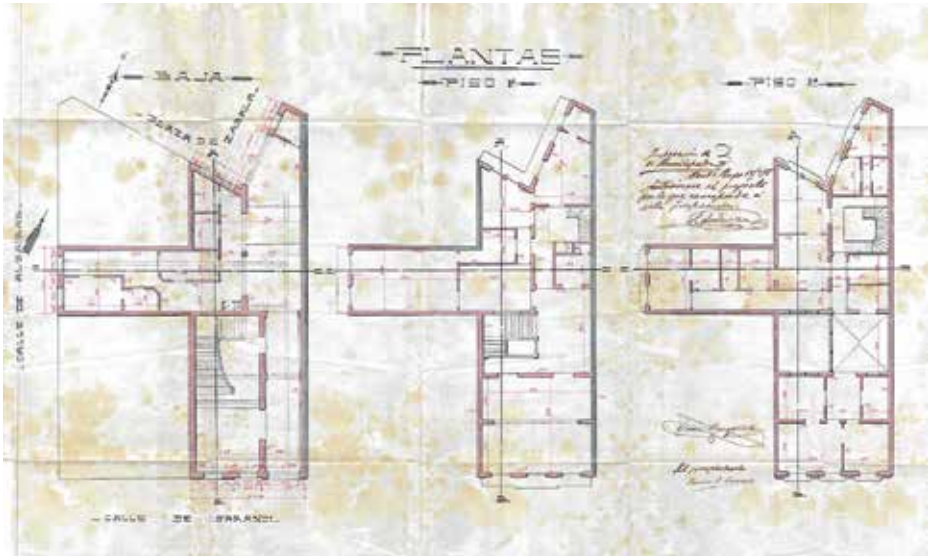


FIGURA 5. PLANTAS DEL PLANO DE BARAGIOLA DE 1895. DE IZQUIERDA A DERECHA, PLANTA BAJA, PRIMER PISO Y SEGUNDO PISO.

que poseyera un título habilitatorio y que debía ser arquitecto, ingeniero o constructor. Se debe tener en cuenta también la importancia de las fachadas para la sociedad de la época: la estadística cuantificaba lo construido en función de la extensión en metros de la fachada, es decir que lo interesante de medir en un edificio, más que su superficie, era lo que se veía desde la calle, cuestión que se relaciona con las ideas de Ranciére. Entender la fachada como escenografía urbana que forma parte de un todo homogéneo es un elemento muy significativo para comprender la decisión de Bernarda. Recién en 1905 se creó la Comisión de Estética que selló la propuesta de Adams.

Esa comisión, cuyo cometido era estudiar las fachadas propuestas, estuvo integrada por personalidades representativas de la cultura nacional del momento, entre las que se destaca el legislador colorado y artista plástico Pedro Figari. Su creación remitió a una política general de embellecimiento de los espacios urbanos basada en el deseo de lograr la armonía general.³⁶ Según las arquitectas Susana Antola y Cecilia Ponte, esta intención en realidad pareció

36. Referencia: «El Arquitecto Horacio Acosta y Lara en la Dirección de Obras Municipales», *Arquitectura*, año XV, n° 140-141 (julio-agosto 1929): 148-149, publicado en *Diario Nuevo*, abril-junio 1905, en Andrés Mazzini, Elena Mazzini, y Juan Salmenton, *Cambios culturales, tipologías y tejidos urbanos. Montevideo 1907-1928* (Montevideo: Ediciones Universitarias, 2018), 282. Disponible en: https://www.csic.edu.uy/sites/csic/files/mazzini_cambios_culturales_tipologias_y_tejidos_fadu.pdf

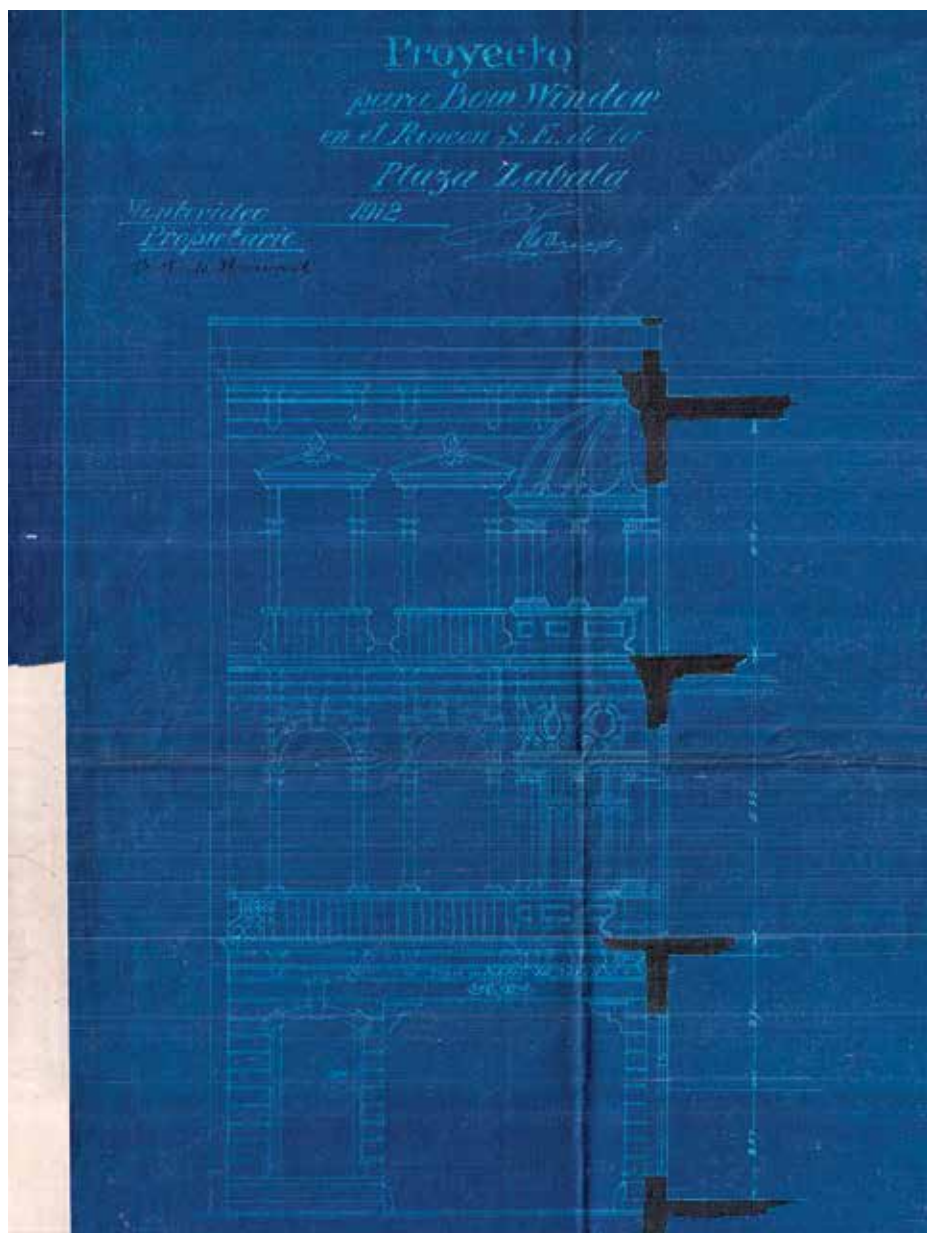


FIGURA 6. DETALLE DE FACHADA DEL PLANO DE ADAMS QUE DA HACIA PLAZA ZABALA, A LA DERECHA.

tardía, dado que esta armonía ya se había obtenido mediante una especie de acuerdo tácito según el cual cada casa típica, con su fachada, formaba parte del marco unitario de la manzana y del barrio.³⁷ Según el plano del 9 de julio de 1912 del arquitecto Adams –quien firmaba como «arquitecto-constructor»–, el *bow window* sobresale aproximadamente un metro y medio en el ángulo convexo de la construcción hacia Circunvalación Durango, el valor de la construcción fue de 1.500 pesos. El 23 de julio de 1912 fue aprobado el permiso presentado por Adams «para construir un *bow window* en el edificio sito en el ángulo sudeste de la plaza Zabala n° 68»,³⁸ sellado por la División de Arquitectura dependiente de la Dirección de Obras Municipal y por la Comisión de Estética.

Las fuentes gráficas consultadas fueron los dos juegos de planos que conforman en su conjunto la imagen que muestra la definición formal del palacete en la foto.³⁹ El plano de Adams contiene el corte estructural de la reforma, y consta en la memoria que los elementos constructivos fueron de hierro doble T según cálculos y las aberturas de cedro en el primer piso, quedando el segundo piso abierto, rematado por una cúpula de madera cubierta de zinc liso. Para el sostén se hizo un armazón de vigas «sobre el cual se levantarán las paredes del *bow window* que serán de ticholos huecos asentados en mezcla reforzada con pórtland». ⁴⁰ Llevaba la firma de la propietaria: B. A. de Howard.

El arquitecto fundió la ampliación al edificio existente, respetando en parte a su antecesor. Es interesante mencionar la opción formal utilizada por Adams. Las ventanas circulares con que remata el entablamento del primer piso rompen con la composición formal de Baragiola, pero no por eso es menos efectiva al respetar las líneas horizontales. Como afirma el arquitecto William Rey Ashfield, la historiografía se ha dedicado sobre todo a la producción italiana y francesa y no ha abordado tanto los trabajos ingleses como el de Adams, que se mantiene cercano al estilo tardorrenacentista con reminiscencias palladianas, teniendo en cuenta la influencia de Andrea Palladio en Gran Bretaña y, por lo pronto, entonces, manierista.⁴¹ Adams en este ejemplo jugó con la innovación programática y tecnológica, apelando a la capacidad compositiva que le aportó la utilización de una estructura metálica. Cabe mencionar que fue también el arquitecto de la sede comercial de Taranco y Cía., ubicada en Cerrito 470, y del teatro Victoria.

37. Moreno *et al.*, 344.

38. Plano de arquitectura de *bow window*, Montevideo, julio de 1912, 1, Archivo del Centro de Documentación del IH-FADU.

39. En el archivo del Centro de Documentación del IH-FADU se mantienen los planos a partir de 1906 y en el archivo del Cabildo los anteriores a esta fecha, razón por la cual los planos están separados. Es de destacar que en el libro de anotaciones de los permisos a partir de 1906, listados alfabéticamente, el nombre de Thomas Howard aparece con dos permisos entre 1908 y 1910, con los números 15.217 y 10.284, y luego aparecen seis más a nombre de Bernarda Arrien de Howard: dos corresponden al *bow window* de este estudio y los demás a direcciones ubicadas en la zona del actual barrio Pocitos. Los números son: 26.327, 27.393, 27.399, 27.400, 27.401, 27.402, 32.599 y 32.699.

40. Memoria constructiva del plano. Montevideo, 1912, IHA.

41. William Rey Ashfield, «Nueva visita a la experiencia manierista. Anticlasicismo y modernización tecnológica en la arquitectura uruguaya del siglo XIX.» *Vitruvia*, n° 4 (2018): 58.

42. Giulio Carlo Argan, *El*

En el lapso entre los dos proyectos (1895-1912) pervivieron formas eclécticas que tuvieron que ver con el gusto y con la moda de la época. Formas de estilo clásico convivieron con otras de estilo morisco. Este último tuvo que ver con un sentido de identidad asociado a la influencia del fuerte caudal de inmigrantes españoles. Esto remueve el polvo para pensar la presencia de los distintos *revivals* en el Río de la Plata.

Definido por Carlo Argan como un concepto que, a diferencia de la historia, rehúye todo juicio y niega la separación existente entre la dimensión del pasado y las dimensiones del presente y del futuro, de una manera casi negativa, el *revival* fue una elección que buscó incorporar los cambios de la modernización tecnológica. Estas búsquedas en el pasado fueron criticadas inmediatamente después porque en apariencia eran conservadoras. Contrariamente a esa idea, estos estilos se presentaron como antitradicionalistas.⁴² Más aún: formaron parte de un tándem de los elegidos asociados al nuevo gusto en la sociedad burguesa, que, como afirma Rey Ashfield, también impregnaron el ambiente de lo privado de la élite uruguaya mediante el encuentro de elementos cotidianos con formas árabes y chinescas en los interiores de los palacetes burgueses de fines del siglo xix.

Estos datos estimulan a repensar las elecciones formales eclécticas y a revisar la idea de que la asimilación de un proyecto con estas características formales funcionaba, como afirma el autor, «como de retaguardia ajena a las preocupaciones de la modernización tecnológica y económica».⁴³ El balcón de Bernarda no escapó a esta experiencia manierista y, por lo tanto, fue innovador.

Reflexión final

Varias reflexiones surgen para dar cierre a este artículo. Por un lado, cabe pensar que es posible la idea de emancipación de las mujeres de las élites enmarcada en un estudio de caso como el del balcón de Bernarda. Sin duda, se trata de una fuente valiosa para emprender el camino de búsqueda de respuestas a las preguntas realizadas desde una perspectiva de género. Al ser cruzados los datos de las distintas fuentes develaron, en parte, cómo eran las relaciones de poder y las posiciones de las mujeres en el Montevideo del Novecientos. Se ha

pasado en el presente: el revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro (Barcelona: Gustavo Gili, 1977), 8.

⁴³ Rey Ashfield, «Nueva visita», 67.

intentado adelantar la hipótesis de que una mujer de élite podía desmarcarse de sus actividades y colocarse en una posición de borde, de frontera y de transgresión sin perder su lugar contextual en la sociedad montevideana. El diseño y la práctica de la construcción de este balcón dan pistas acerca de un cuestionamiento del orden establecido y demuestran el claro propósito de Bernarda de colocarse en un lugar de jerarquía, que ofició como un acto de emancipación individual dentro de los parámetros feministas definidos en este trabajo. Quedan preguntas con respuestas abiertas cuando se piensa sobre las relaciones de poder entre varones y mujeres de la época, ya que esta acción fue promovida por una viuda. No obstante, este trabajo sostiene que el *bow window* fue una arquitectura con claves feministas claras desde su proceso de realización, los actores involucrados y el resultado material en el edificio mencionado.

Por otra parte, si el espacio público es el reservado a los varones y el privado el que corresponde a las mujeres, el balcón amplió ese espacio reservado al ámbito femenino. No obstante, entre ambos se genera un espacio intersticial que no pertenece ni a uno ni a otro. Este proyecto puede ser estudiado como espejo de lo que sucedía –y sucede– en la vida misma al observar las filtraciones de esos «dos mundos» respecto de las actividades y las conductas asociadas a un cuerpo, a un sexo o al género, ya que develaron una realidad más compleja.

En otro orden, cabe agregar que las elecciones de los arquitectos mencionados demostraron una variante que va desde 1895 a 1912 sobre los gustos arquitectónicos que se vieron plasmados en la ciudad de Montevideo, que se relaciona con el cambio sociopolítico medular en el tramo, reflejado en la elección de formas y estilos que se entendió que representaban mejor el gusto de las personas de entonces. Este es un punto que vale la pena recalcar porque, a excepción de los trabajos de Rey Ashfield, se notó un abordaje magro en la historiografía de la arquitectura de este período en las claves mencionadas, y que coincide con el período más fecundo de John Adams. Se trata de una paradoja, si se tiene en cuenta que fue el arquitecto con más incidencia en la zona circundante a la plaza Zabala.

Por todo lo expuesto, este estudio demuestra el gran abanico de información que puede ofrecer el abordaje desde una mirada atenta de los planos de arquitectura, y que cuando se agudiza la vista es posible responder profundas preguntas de investigación.

Fuente de las imágenes

1. Centro de Fotografía de Montevideo. Foto n° 0117FMHB.
2. Centro de Fotografía de Montevideo. Foto n° 02873FMHGE.
3. Libro histórico de la Intendencia de Montevideo. <https://intgis.montevideo.gub.uy/sit/data/pdf/90.pdf>.
4. Archivo Histórico del Cabildo. Ubicación: Carpeta 229/D5.
5. Archivo Histórico del Cabildo. Ubicación: Carpeta 229/D5.
6. Archivo del Centro de Documentación del IH-FADU. Permiso de Construcción n° 32.599.

LA COMISIÓN DEL PLANO REGULADOR DE MONTEVIDEO (1925–1927)

Eslabón perdido en la génesis
del urbanismo moderno en Uruguay

CARLOS BALDOIRA

La Comisión del Plano Regulador de Montevideo (1925–1927), episodio clave en la formación del urbanismo en Uruguay

En 1925 el Concejo de Administración Departamental de Montevideo creó una comisión con el cometido de preparar la elaboración de un nuevo Plano Regulador para la ciudad. Confluyeron en ella las tres vertientes principales en las que se había fomentado la práctica del urbanismo en Uruguay: la extinta Sección Embellecimiento de Pueblos y Ciudades, del Ministerio de Obras Públicas, la cátedra de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista, de la Facultad de Arquitectura, y la Dirección de Arquitectura del Municipio. Esta Comisión constituyó el ámbito en el que, en algo menos de dos años, se forjaron los consensos técnicos sobre los que se erigió el marco conceptual del urbanismo que rigió en Uruguay en las siguientes dos décadas, y puede considerarse la antesala del Anteproyecto del Plan Regulador de Montevideo de 1930.

Entre 1924 y 1926 el Municipio de Montevideo llevó adelante un ambicioso programa de eventos para festejar el bicentenario de la fundación de la ciudad. Al mismo tiempo, en 1925 el país conmemoraba el primer centenario de la declaratoria de la Independencia. Entre las numerosas propuestas presentadas en el marco de las

celebraciones figuraron distintas iniciativas tendientes a dotar a la capital de un nuevo plano regulador.

En noviembre de 1924 la *Revista de Obras Públicas y Edilicias* informaba que el Concejo de Administración Departamental habría de conformar «una Comisión de distinguidos técnicos, con el encargo de estudiar el Plano Regulador de Montevideo»,¹ sin aportar mayores detalles. A fines de 1924 el Concejo de Administración de Montevideo convocó a una comisión encargada de la revisión del Plano Regulador del departamento a la que, entre otros, invitó a participar al arquitecto Julio Vilamajó.² Dos meses más tarde, la revista *Arquitectura*³ informaba la creación de una Comisión de Urbanismo de dieciocho miembros, sin precisar el ámbito en que se instalaría ni quiénes serían sus integrantes; su objetivo era promover «un plan orgánico de realización inmediata» para Montevideo. Ninguna de estas comisiones parece haberse concretado. Finalmente, a comienzos de 1925 se creó, en la órbita del Concejo Departamental, la Comisión del Plano Regulador de Montevideo, que comenzó a funcionar a mitad de año.

La constitución de esta Comisión ha pasado inadvertida para la historiografía nacional. Es posible atribuir esta omisión a la nula difusión del trabajo de la Comisión por parte de las revistas especializadas y la prensa de la época, y al hecho de haberse desarrollado en el ámbito municipal, prácticamente inexplorado por la historiografía del urbanismo en Uruguay. En ningún texto sobre historia urbana se menciona la existencia de esta Comisión.

El trabajo en el Archivo Cravotto permitió sacar a luz algunos fragmentos del trabajo de la Comisión, a partir del hallazgo de copias de algunos valiosos documentos, como el «Memorándum de lo actuado por la Comisión del Plano Regulador», notas de Mauricio Cravotto al Concejo de Administración de Montevideo y notas a la Comisión del Plano Regulador de Raúl Lerena Acevedo y de Cravotto.

A partir de estos, en este trabajo se ofrece una primera aproximación al proceso de construcción de un nuevo marco disciplinar en torno al urbanismo en Uruguay en la segunda mitad de la década de 1920, a partir de un grupo conformado por los principales técnicos en la materia a nivel local hacia 1925. Si bien se trata fundamentalmente de arquitectos, provenían de trayectorias disímiles en sus orígenes y en sus realizaciones, con

1. *Revista de Obras Públicas y Edilicias*, año 1, n° 5 (1924).

2. Base de Datos del Instituto de Historia de la FADU. Registro n° 43.032.

3. «Urbanismo». *Arquitectura* n° 86 (1925): 3.

puntos de divergencia, pero también de convergencia previos, que serían sometidos a revisión por sus pares, en un proceso de intercambios y construcción colectiva en el ámbito de la Comisión, donde, en el lapso de dos años, se forjaron los consensos sobre los cuales se erigió el urbanismo en Uruguay en la siguiente década. Dentro de este proceso, se intenta destacar los paulatinos cambios en la visión de algunos de los principales animadores de la Comisión y referentes de la disciplina entonces, en favor de un marco doctrinal más *aggiornado*, acorde a los avances que en el campo disciplinar tuvieron lugar a nivel internacional a comienzos del siglo xx, particularmente en el período de entreguerras, de los que fueron partícipes nuestros primeros arquitectos-urbanistas.

Raúl Lerena Acevedo y la herencia de la Sección Embellecimiento de Pueblos y Ciudades

Pocos meses antes de que se creara la Comisión del Plano Regulador, la *Revista de Obras Públicas y Edilicias* publicó ocho artículos bajo el título de «Problemas de Urbanismo», desde setiembre de 1924 hasta abril de 1925. El autor fue el arquitecto Raúl Lerena Acevedo, que presentó algunos trabajos de la extinta Sección Embellecimiento de Pueblos y Ciudades del Ministerio de Obras Públicas, a la que omitió mencionar, refiriéndose en su lugar a la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas.

Lerena Acevedo obtuvo el título de arquitecto en 1913 y figura entre los fundadores de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay. Fue director de la Sección Embellecimiento de Pueblos y Ciudades del Ministerio de Obras Públicas e integró además la Comisión Oficial de Edificios Escolares. Como arquitecto realizó importantes obras, como la Sede Central y la sucursal Aguada del Banco de la República Oriental del Uruguay, el Instituto Profiláctico de la Sífilis –ambos en colaboración con Luis Veltroni– y el Banco de Londres y América del Sur, todas por concurso. Comenzó su carrera docente en 1914, en el curso de Composición Decorativa, y se incorporó en 1919 al de Proyectos de Arquitectura, al que renunció en 1924 luego de algunos roces con el Consejo de la Facultad. Hacia 1924 era uno de los principales referentes del urbanismo a nivel local.

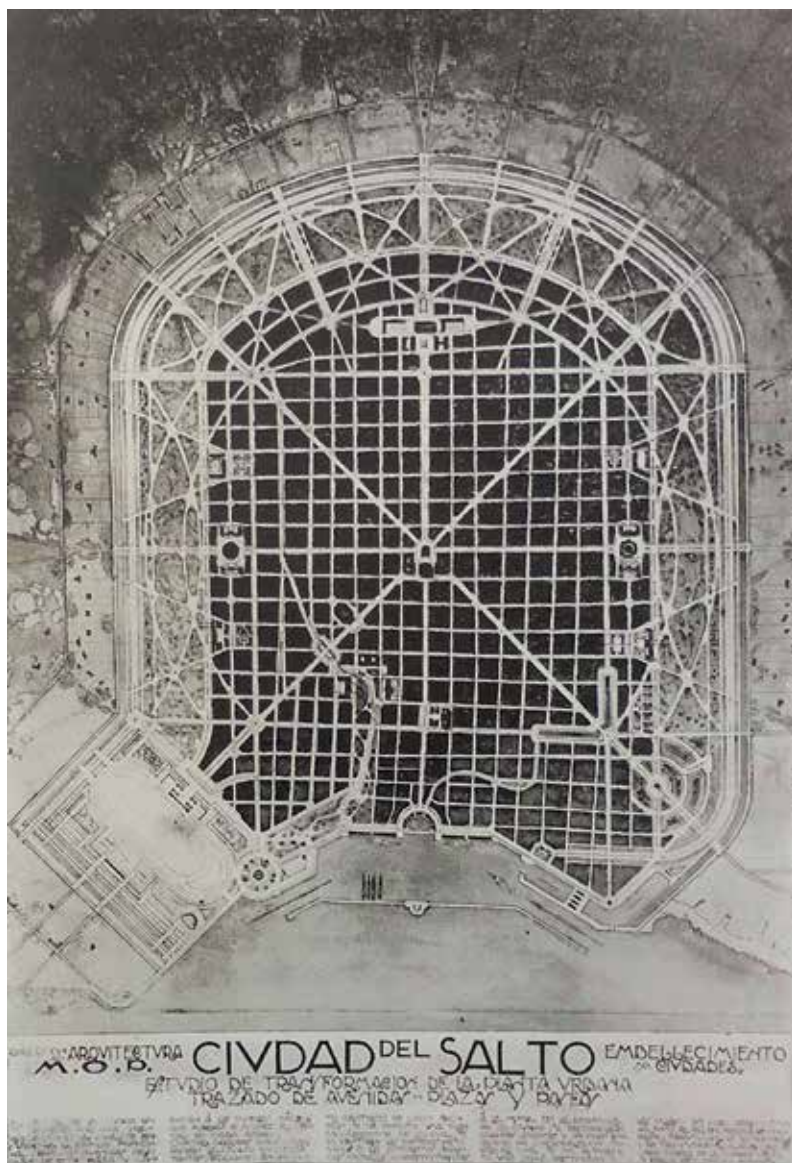


FIGURA 1. PLANO REGULADOR DE LA CIUDAD DE SALTO, SECCIÓN EMBELLECIMIENTO DE PUEBLOS Y CIUDADES. HACIA EL CENTRO, DIAGONALES Y GRANDES AVENIDAS CORTANDO LA MONOTONÍA DEL DAMERO; HACIA EL BORDE, UN CINTURÓN VERDE ENJARDINADO, DE TRAZADO PINTORESQUISTA, CERRADO POR UNA GRAN AVENIDA PERIMETRAL.

La Sección Embellecimiento de Pueblos y Ciudades se creó en 1911, mediante la Ley n° 3.817 de reorganización del Ministerio de Obras Públicas, y comenzó a funcionar recién en 1916. El principal cometido de esta oficina era promover el embellecimiento de las ciudades del interior del país mediante la creación de planes urbanos y proyectos de detalle con miras a superar la imagen aldeana que estas proyectaban y fijar límites a la expansión de la ciudad. Así lo consignaba la «Memoria de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas» de 1916, que proponía:

[...] dotar a las diversas ciudades del interior de planos reguladores, a fin de que el crecimiento de esos centros urbanos se efectúe teniendo en cuenta los estudios realizados, evitándose así que intereses secundarios primen en perjuicio de la belleza e higiene de las ciudades.

Un plan de conjunto para el desarrollo de cada núcleo urbano se considera hoy día universalmente indispensable a fin de tratar de conservar sus particularidades locales, sus perspectivas, acentuar su carácter propio original y prever ampliamente todos los problemas relativos a la circulación, la higiene y la explotación del terreno. [...]⁴

No obstante, no se trataba de una oficina ejecutora sino asesora, orientada a promover el embellecimiento de los trazados en las ciudades del interior y a asesorar a los municipios. Como señalaba la revista *Arquitectura*,

Estos estudios, si no están destinados a una realización inmediata, tienen la gran misión de preparar el ambiente, demostrando el partido que es posible sacar de las diversas aglomeraciones actuales, provocando la crítica alrededor de las soluciones propuestas en cada caso, y despertando principalmente el interés de los municipios sobre los importantísimos problemas de la urbanización.⁵

Belleza e higiene constituían el corno de los planes proyectados por la Sección, aunque insinuaban algunas preocupaciones de orden funcional centradas en el tránsito, poco realistas considerando el grado de desarrollo de las ciudades del interior a comienzos del siglo xx. El diseño del plano de la ciudad, concebido como una gran

4. Publicado en *Arquitectura*, n° 18 (1917): 55.

5. «Notas sobre urbanización», *Arquitectura* n° 25 (1918): 26-27.

composición en sí misma, y la preocupación por superar el anodino damero constituían el eje de las propuestas.

Al comenzar a funcionar la Sección Embellecimiento de Pueblos y Ciudades, la falta de urbanistas locales se hizo evidente. Los dos arquitectos nacionales que habían alcanzado cierto destaque en el concurso de avenidas –Eugenio Baroffio y Alfredo Jones Brown– continuaron su actividad profesional en otras áreas. Eugenio Baroffio desarrolló su carrera en la órbita municipal, en la Sección de Arquitectura de la Junta Económica Administrativa, llegando a ser director de Paseos Públicos y director de Obras Municipales. Alfredo Jones Brown integraba la oficina de Arquitectura del Ministerio de Fomento desde 1905, proyectando algunas obras significativas como el edificio para la Sección Secundaria y Preparatoria de la Universidad de la República, actual IAVA. Desde 1915 hasta 1924 estuvo al frente de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, de la que dependía la Sección Embellecimiento de Pueblos y Ciudades, cargo desde el cual retomó el vínculo con el urbanismo desde una posición influyente. El primer director de la Sección Embellecimiento de Pueblos y Ciudades fue el arquitecto Emilio Conforte,⁶ quien contó con el arquitecto Raúl Lerena Acevedo como adjunto. Ni Conforte ni Lerena Acevedo tenían en ese momento experiencia o formación previa en urbanismo.

El volumen de trabajo desplegado por la oficina fue importante. Entre 1917 y 1918 desarrolló los planes reguladores para las ciudades de Salto, Paysandú, Melo y Artigas y el plan de extensión y embellecimiento de la ciudad de Mercedes, así como parques, plazas y obras de arquitectura destinadas a embellecer las ciudades del interior. A esto se suman tres proyectos de leyes tendientes a regular el crecimiento de las ciudades: «Prescripciones generales para el trazado de ciudades y aglomeraciones urbanas en la República», «Proyecto de Ley sobre creación de nuevos centros de población y modificación del trazado de los existentes» y «Ley sobre confección de planos de extensión y embellecimiento para las ciudades y pueblos de la República».

Son estos antecedentes los que buscaba rescatar Lerena Acevedo en la *Revista de Obras Públicas y Edilicias* en 1924. En la introducción a la primera nota se destacaban los antecedentes de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas en relación «al estudio técnico y artístico de los planos reguladores y de extensión

6. El dato es aportado por Hugo Baracchini y Carlos Altegor en su *Historia urbanística y edilicia de la ciudad de Montevideo* (Montevideo: Junta Departamental de Montevideo, 1971), 180.

de pueblos y ciudades» y la elaboración de proyectos de leyes y ordenanzas urbanísticas.

Los dos primeros artículos correspondieron a un proyecto de su autoría para una ley sobre *Creación de nuevos centros poblados y modificación y ampliación de los existentes*, fechado el 15 de julio de 1924. La tercera entrega informaba acerca de la creación de una comisión en el ámbito del Concejo de Administración Departamental de Montevideo para estudiar el Plano Regulador de la ciudad, aunque sin aportar mayores detalles, junto con el texto de un proyecto de ley sobre *Confeción de ensanche y embellecimiento para las capitales de los departamentos de la República con excepción de Montevideo*. En la cuarta y quinta entregas presentó un proyecto de ley sobre *Prescripciones generales para el trazado de ciudades y aglomeraciones urbanas en la República*. En los tres últimos números se presentaron los planos reguladores de las ciudades de Florida, Artigas y Melo, y las plantas de los planes reguladores de Salto, Paysandú y Mercedes elaborados años antes en la Sección Embellecimiento de Pueblos y Ciudades. Ante la inminente creación de la Comisión para estudiar el Plano Regulador de Montevideo, Lereña Acevedo presentaba sus credenciales y su experticia forjadas a lo largo de su trabajo en la mencionada Sección, defendiendo la vigencia del andamiaje conceptual sobre el que había trabajado cinco años antes.

En las notas, Lereña Acevedo no se hacía eco de las críticas que sobre el trabajo de la Sección se plantearon en los años previos, que tildaban a las propuestas de irrealizables y desconectadas de la realidad. Tampoco incorporaba nuevas categorías de análisis para abordar la ciudad, particularmente los aspectos sociales, económicos y funcionales, que para entonces formaban parte de los principios básicos del urbanismo en Europa y Estados Unidos.

Creación de la cátedra de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista

En el ámbito académico, en 1922 comenzó a dictarse el curso de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista de la Facultad de Arquitectura, correspondiente al último semestre de la carrera. Este había sido introducido en el Plan de Estudios de 1918 –el primero

luego de la creación de la Facultad de Arquitectura en 1915–, aunque cabe consignar que no figuraba en el proyecto inicial elaborado por la Facultad. Agregado a último momento, su inclusión se debió a la iniciativa del ámbito político durante el tratamiento del plan en el Parlamento.⁷

Es posible atribuir la decisión de incorporar el curso de Trazado de Ciudades en la Facultad de Arquitectura a la convergencia de al menos tres factores. En primer lugar, la vigencia en el estamento político –en particular en los batllistas– de un imaginario de ciudad dominado por el canon parisino decimonónico y los conceptos higienistas. En segundo lugar, el reconocimiento tácito de la idoneidad de los arquitectos para la práctica del urbanismo. Este reconocimiento se cimentaba en sus actuaciones en el Concurso Internacional para el Trazado General de Avenidas (1911), el Plano Regulador de Montevideo (1912) y la Sección Embellecimiento de Pueblos y Ciudades del Ministerio de Obras Públicas (1916), favorecido en parte por el escaso interés de los ingenieros locales por liderar la disciplina. En tercer lugar, la coincidencia en una misma ventana temporal de la necesidad de formar técnicos para las oficinas de urbanismo, la discusión en el Parlamento del plan de estudios de la Facultad de Arquitectura, y la predisposición de las autoridades de la Facultad para reconocer a la nueva asignatura como una de las competencias de los arquitectos.

El objetivo de la asignatura no era la formación de expertos ni la profesionalización de una rama de actividad aún en ciernes, sino la ampliación del campo de actividades de los arquitectos y la creación de una masa crítica capaz de comprender los problemas urbanísticos. Como señalan Carlos Altezor y Hugo Baracchini:

La Universidad reconoce a nivel de una cátedra la necesidad de la enseñanza urbanística, entendiéndolo por tal el trazado de ciudades y el estudio del paisaje. Ambos conceptos tienden a la formación de un profesional, el arquitecto, cuyo campo de conocimiento no se limita a la arquitectura de edificios, sino que incluye la arquitectura de las ciudades (urbanismo) y el entorno espacial exterior de la arquitectura edilicia (paisajismo).⁸

A la luz de las consideraciones previas, no es descabellado establecer un vínculo entre la puesta en funcionamiento de la Sección

7. Mazzini y Méndez señalan que la inclusión del urbanismo en el plan de estudios por el Parlamento habría tenido su origen «en un informe firmado por José Arias, Ismael Cortinas, Francisco F. Bruno, A. Narancio, Lorenzo Belinzon, César A. Rossi y Washington Beltrán» (Elena Mazzini y Mary Méndez, *Polémicas de arquitectura en el Uruguay del siglo XX*. Montevideo: CSIC, 2011, 46); Lucio de Souza, por su parte, señala el protagonismo del diputado y médico José Farías en la promoción de la creación de la cátedra de Trazado de Ciudades (Lucio de Souza, «La máquina del territorio», *Revista de la Facultad de Arquitectura* (2015), 43).

8. Carlos Altezor y Hugo Baracchini, *Historia urbanística y edilicia de la ciudad de Montevideo* (Montevideo: Biblioteca José Artigas, 1971), 185.

de Embellecimiento de Pueblos y Ciudades en 1916 y la inclusión del curso de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista en el plan de estudios elaborado en 1917, como una respuesta a la falta de profesionales capacitados para cubrir las necesidades tanto de la Sección como de sus contrapartes municipales. De este modo, puede afirmarse que la enseñanza del urbanismo en Uruguay nació como consecuencia de la definición del urbanismo como política de Estado en Uruguay a comienzos del siglo xx y la consiguiente puesta en marcha de políticas de promoción de la planificación urbana en todo el país.

El equipo docente que comenzó a dictar el curso de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista estaba integrado por los arquitectos Raúl Lereña Acevedo, Juan Antonio Scasso y Mauricio Cravotto, designados en forma provisoria por el Consejo de la Facultad el 4 de setiembre de 1922. Había sido designado también el arquitecto Silvio Geranio, pero declinó la aceptación. No obstante la enorme diferencia entre la trayectoria de Lereña Acevedo, profesor adjunto del curso, y los jóvenes instructores, fueron estos últimos los que asumieron la mayor responsabilidad, y al año siguiente el Consejo decidió no renovar en el cargo a Lereña Acevedo.

El diseño del programa de la asignatura habría sido encomendado a Juan A. Scasso, según afirmaba este en una nota dirigida al Consejo Directivo de la Facultad en 1924.⁹ Ambicioso en su extensión para tan sólo un semestre, constaba de siete grandes capítulos: Generalidades (noción de ciudad, historia, la ciudad moderna, principios directrices), Distribución y circulación, Servicios municipales, Reglamentos, Transformación de la ciudad, Ampliación de las ciudades, y Jardines.

De los inicios del curso ha quedado documentada una de las clases dictadas por Cravotto –presumiblemente de 1923– en la que abordaba «los caracteres generales de la ciudad moderna».¹⁰ Allí la ciudad moderna era presentada como una condición inherente al espacio y al tiempo, cargada de connotaciones positivas, «un ideal de una vida de bienestar para todos, expansiva. La ciudad moderna entraña una concepción en cierto modo optimista [...]».¹¹ Según este planteo, la ciudad moderna no constituía un problema a resolver sino un ideal a alcanzar; ideal de progreso técnico y moral puesto al servicio de la humanidad. En contraposición a las ciudades del pasado, «baluarte

9. «Al iniciarse las clases de trazado de ciudades y Arquitectura Paisajista, fui encargado por el H. Consejo de formar el programa para el curso; es el que actualmente rige». Archivo del Centro de Documentación del IH-FADU, Archivo Administrativo, Caja 19, carpeta 21..

10. Según afirma Cravotto en marzo de 1924 en nota al Consejo Directivo de la Facultad, desde la creación del curso de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista hasta ese momento fue él quien dictó la parte de «Urbanismo».

11. Archivo Cravotto. Mueble P, Caja-Libro 1.

defensivo amurallado», la ciudad moderna se presentaba como un foco de riqueza y cultura. Los planteos elaborados en el curso de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista comenzaban a discurrir por andariveles distintos a los de la extinta Sección Embellecimiento de Pueblos y Ciudades.

El 31 de marzo de 1924 la Facultad convocó a concurso de méritos para cubrir los cargos docentes del curso de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista mientras se elaboraban las bases para un concurso de oposición para los mismos cargos. El Jurado falló en favor de Lerena Acevedo, Cravotto y Scasso.

Luego del concurso de méritos, el 18 de agosto de 1924 Cravotto presentó al decano de la Facultad una nota en la que brevemente presentaba la orientación teórica y pedagógica que entendía que debía seguir el curso de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista. Tras solicitar sin éxito que se designase al curso «de Urbanismo» –un cambio conceptualmente importante– señalaba los principales referentes teóricos a seguir, destacando como los textos más interesantes los de Stübben y Hegemann y Peets.

El concurso de oposición, cuya apertura estaba prevista para noviembre de 1924, debido a que el único inscrito había sido Mauricio Cravotto se prorrogó hasta enero de 1925 sin que se registraran nuevas inscripciones, lo cual podría interpretarse como un reconocimiento tácito hacia Cravotto por parte de sus compañeros de cátedra, que lo veían como candidato natural para el cargo. El programa propuesto en el concurso resulta a grandes rasgos similar al de los primeros dictados. Constaba de dieciocho unidades, alternando entre la escala urbana y la arquitectónica.

En las primeras clases abordaba la historia de la ciudad, los principios de urbanización y los diferentes tipos de ciudad, un enfoque que recuerda a las enseñanzas de Marcel Poëte. Le seguían la organización de las manzanas, la distribución de los edificios públicos, la ordenación de las calles y avenidas, y la división de los lotes, presentando a continuación cuestiones de estética de las ciudades y los barrios y de los centros y vías de tránsito. A continuación abordaba los espacios libres, los parques, plazas y playas, los jardines y los problemas de la higiene, de los edificios primero y de las ciudades luego. Sobre el final del curso se abordaban los planos reguladores, la extensión y modificaciones de las

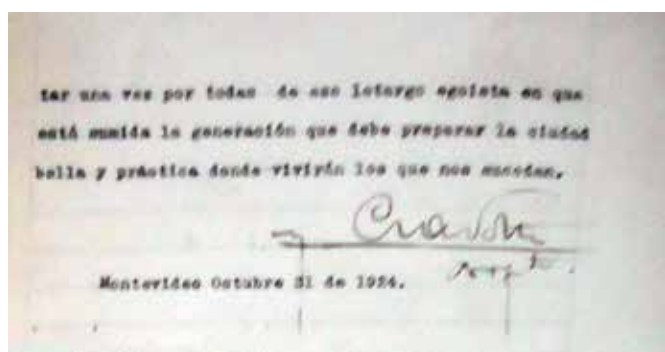
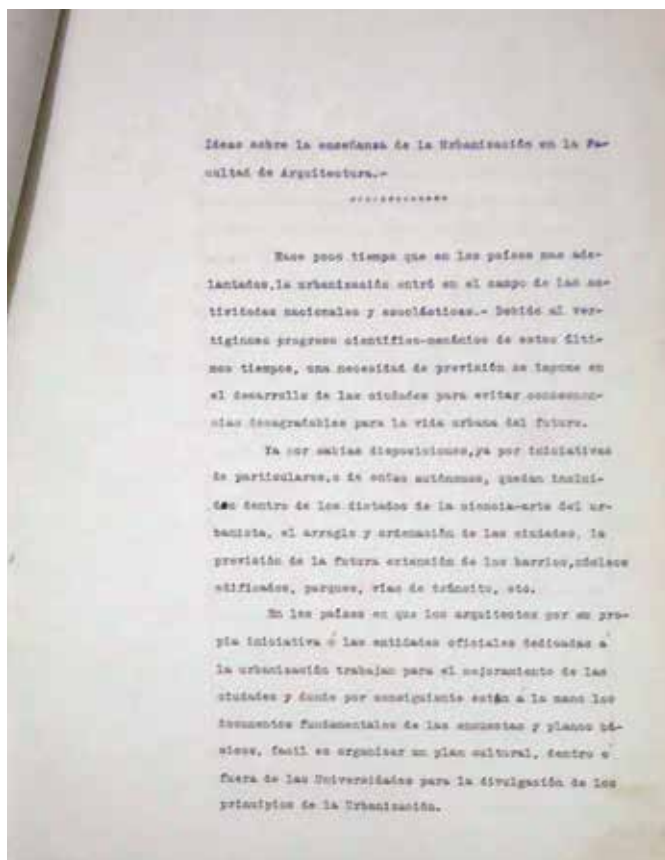


FIGURA 2. MAURICIO CRAVOTTO, «IDEAS SOBRE LA ENSEÑANZA DE LA URBANIZACIÓN EN LA FACULTAD DE ARQUITECTURA». 31 DE OCTUBRE DE 1924.

ciudades y la legislación de las ciudades en Uruguay y el extranjero. Es visible el predominio de los aspectos formales y proyectuales frente a otros asuntos que para ese entonces ya formaban parte del *metier* de los urbanistas en Europa y Estados Unidos, como los demográficos, económicos, productivos y sociales, la definición de los usos del suelo y el tránsito.

El aporte más interesante del concurso provino de Cravotto, que junto con su inscripción presentó el ensayo «Ideas sobre la enseñanza de la Urbanización en la Facultad de Arquitectura», fechado el 31 de octubre de 1924. Si bien el documento no presentaba una formulación teórica refinada, planteaba dos grandes líneas sobre las que entendía que debía asentarse el curso de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista.

La primera refería a la consideración del urbanismo como «ciencia-arte», colocándolo en el dominio de lo técnico más que de lo artístico. Además de contrastar con el espíritu general del programa sugerido para el curso, marca un punto de inflexión respecto de las experiencias de las décadas anteriores en Uruguay. El planteo de Cravotto asignaba una importancia fundamental a las instancias de diagnóstico, mediante la recolección de información y la realización de encuestas –en el sentido de Geddes– y planos básicos. Calificaba a los proyectos de la Sección Embellecimiento de Pueblos y Ciudades como «muy teóricos», no en el sentido de una carga doctrinaria densa, sino de su escasa contemplación de la realidad –topográfica, demográfica, económica o social–; en cambio, no formula reparos a «las realizaciones parciales que parten de los técnicos del Municipio».

En su ensayo Cravotto afirmaba que «La ciencia-arte de la Urbanización es evidentemente amiga íntima del idealismo» por tratarse de una construcción colectiva, «producto de la colaboración» sostenida en el tiempo, donde «casi nunca puede reservarse el goce o el dolor de comprobar lo realizado quien lo concibió»; un concepto que reiterará pocos años más tarde en el anteproyecto del Plan Regulador de Montevideo. En función de estos argumentos, concebía el curso «como una preparación a un estudio posterior que puede durar toda la vida. Despertar la idea en el estudiante del rol que cada uno de ellos puede tener en la vida de una ciudad, por el hecho de estar habilitado para comprender las necesidades de ella misma y para poder coadyuvar en la labor de su perfeccionamiento». Una vez egresados, la misión de los arquitectos-urbanistas

sería la de «Llevar a términos arquitectónicos la vida misma de la ciudad». Cada generación «debe preparar la ciudad bella y práctica donde vivirán los que nos sucedan».

La segunda línea de trabajo refiere a la creación de una Oficina de Urbanización (en el municipio o el gobierno central), con la que habría de articularse el curso de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista. Cátedra y Oficina constituirían una unidad en la que las esferas de la teoría y de la praxis se retroalimentarían, sirviendo la una como insumo de la otra.

La cátedra de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista sería la precursora de esa Oficina de Urbanización. Mientras esta no se constituyera, la cátedra habría de ocupar su lugar. Cabe mencionar que Juan A. Scasso tiempo antes había publicado en la prensa una serie de artículos en los que bregaba por la creación de una oficina de urbanismo en el ámbito municipal, por lo que era esta una preocupación compartida por ambos instructores del curso.

A su regreso de su segundo viaje a Europa y luego de ganar el concurso de oposición, en setiembre de 1925 Cravotto presentó su propuesta de programa para el curso de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista. Paso a paso, y mediante sucesivas aproximaciones parciales, Cravotto fue definiendo un marco epistemológico actualizado, que daba cuenta de las transformaciones en torno al Urbanismo que habían tenido lugar en Europa en los años previos a la guerra e inmediata posguerra. Se trataba de un marco amplio, heterogéneo, no exento de contradicciones, que recogía aportes de diversas vertientes, principalmente europeas y estadounidenses, aunque también –en menor medida– de la región, haciéndose eco de los intensos intercambios que a nivel internacional habían tenido lugar entre esas vertientes en una disciplina de contornos variables. El repaso de los textos incluidos en la bibliografía pone en evidencia la importancia que para ese entonces tenía para los arquitectos uruguayos la nueva generación de urbanistas franceses agrupados en torno a la Sociedad Francesa de Urbanistas, como puente con los dinámicos escenarios de intercambios y síntesis locales en torno a la disciplina en los años veinte.

Paradójicamente, para cuando comenzó a dictarse el curso de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista, ya había dejado de funcionar la Sección Embellecimiento de Pueblos y Ciudades. Ante la ausencia de ámbitos institucionales con competencia en la materia

y la proactividad de los jóvenes profesores, el curso de Trazado de Ciudades se convirtió en uno de los principales promotores de la disciplina en Uruguay, impulsando la creación –una década más tarde– del Instituto de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura y la Oficina de Urbanismo en el ámbito municipal.

La Comisión del Plano Regulador de Montevideo

En febrero de 1925 Mauricio Cravotto se incorporó a la Comisión del Plano Regulador de Montevideo del Concejo Departamental, aunque esta comenzó a funcionar recién el 30 de julio. El trabajo de esta Comisión fue recogido en el «Memorándum de lo actuado por la Comisión del Plano Regulador de Montevideo desde sus inicios».¹² La integraban los arquitectos Raúl Lerena Acevedo, Mauricio Cravotto, Juan A. Scasso y Eugenio Baroffio, los ingenieros Juan P. Fabini, Carlos Maggiolo, Gori Salvo y Risso, y los señores Mumar y Hansen, con una relativa paridad entre arquitectos e ingenieros, aunque con una evidente brecha generacional entre ambos. No obstante, según se desprende de la documentación disponible, el protagonismo correspondió a los arquitectos.

El trabajo de la Comisión del Plano Regulador se organizó en base a cuatro subcomisiones con los siguientes cometidos:

1. Establecer en líneas generales las condiciones en que podría realizarse la subdivisión de la propiedad dentro del departamento. Integraban esta subcomisión el ingeniero Fabini y los arquitectos Baroffio y Cravotto.
2. Delimitar los centros urbanos actuales y los que se creyese del caso proyectar para el futuro. Los integrantes de esta subcomisión eran el ingeniero Maggiolo, el ingeniero agrónomo Risso y el arquitecto Scasso.
3. Determinar el porcentaje de espacios libres que deberán imponerse a los propietarios de zonas suburbanas que soliciten aperturas de calles y permiso para subdividir. Al igual que la primera, esta subcomisión estaba integrada por el ingeniero Fabini y los arquitectos Baroffio y Cravotto.

¹². Archivo Cravotto. Mueble P, Caja-Libro 1.



FIGURAS 3 A 6. LOS CUATRO ARQUITECTOS-URBANISTAS QUE INTEGRARON LA COMISIÓN DEL PLANO REGULADOR DE MONTEVIDEO: EUGENIO BAROFFIO, RAÚL LERENA ACEVEDO, MAURICIO CRAVOTTO, JUAN A. SCASSO.

4. Revisar las leyes de 13 de diciembre de 1909 y de 19 de enero de 1916 y proponer las reformas a ellas que juzguen convenientes. Integraban la subcomisión el ingeniero Gori Salvo y los arquitectos Baroffio y Lerena Acevedo.

5. Estudio del proyecto de organización de la Oficina del Plano General del Departamento, por el cual se reglamentan sus funciones y se crean los impuestos que deberán abonar los propietarios interesados en la apertura de calles y subdivisión de terrenos. La subcomisión estaba integrada por los ingenieros Fabini y Maggiolo, por el arquitecto Baroffio y los señores Munar y Hansen.

Este punteo, más que a un plan regulador propiamente dicho, parece corresponder a un urbanismo de ordenanzas, similar al desarrollado por el Municipio en las décadas previas, algunos de cuyos decretos ponía a revisión. La atención se focalizaba en tres grandes temas: la limitación de la extensión de la ciudad; la regulación de la imagen urbano-arquitectónica, y algunas preocupaciones de orden higienista, contando con la regulación de la relación entre el ancho de las calles y la altura de las edificaciones como su principal herramienta. Se suponía que la uniformidad de las construcciones y la amplitud de las avenidas habrían de contribuir a generar una imagen «moderna» de la capital.

Cravotto se integró a la comisión el 8 de setiembre de 1925 y presentó al Concejo de Administración Departamental un informe

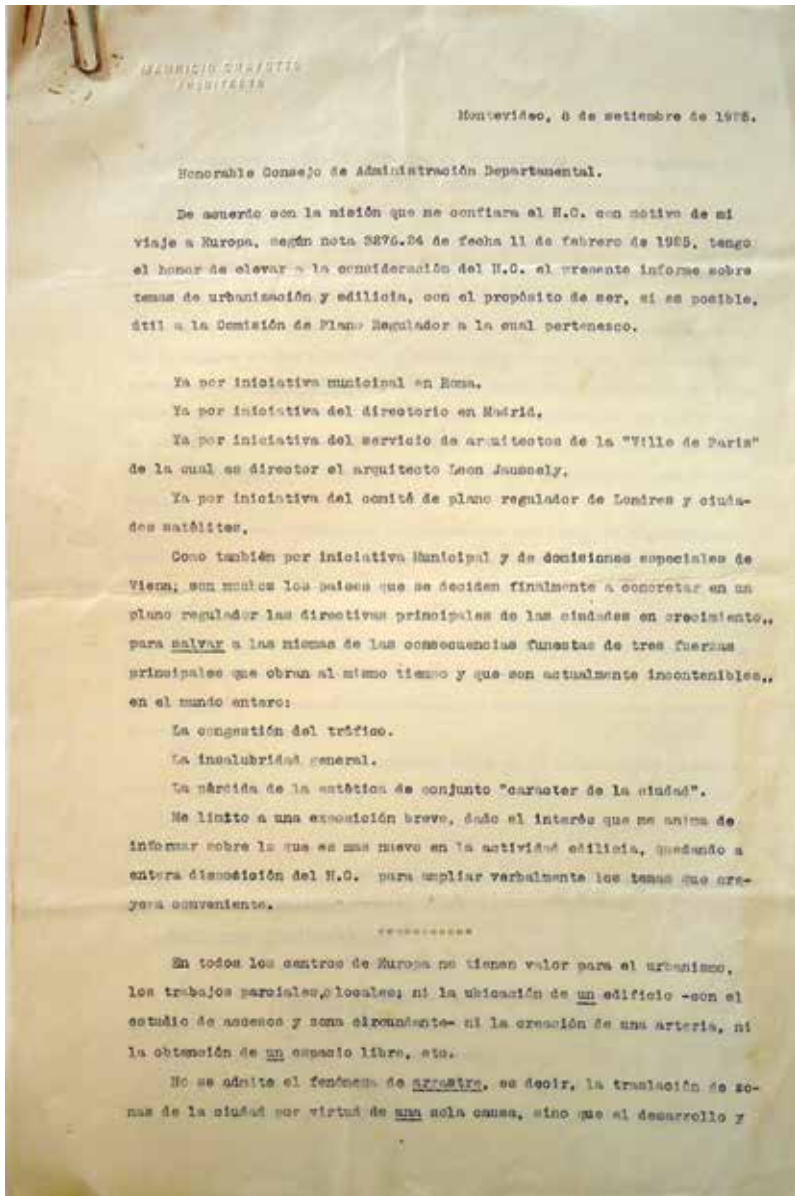


FIGURA 7. MAURICIO CRAVOTTO. NOTA AL HONORABLE CONSEJO DEPARTAMENTAL DE MONTEVIDEO, 8 DE SETIEMBRE DE 1925.

«sobre temas de urbanización y edificación, con el propósito de ser, si es posible, útil a la Comisión del Plano Regulador a la cual pertenezco».¹³ Allí señalaba que varias de las principales ciudades europeas, como Londres, Madrid, Roma, París y Viena –que visitó personalmente– tomaron la decisión de desarrollar planos reguladores, destacando el Plan para París del arquitecto Léon Jaussely, el único urbanista que cita. Mencionaba también el curso de urbanización de la escuela de *Hautes Études* de la Sorbona, que era dictado por Marcel Pöete, Jaussely y otros.

En un breve alegato en defensa de los planes reguladores, subrayaba que estos permitían enfrentar tres grandes amenazas para las ciudades en crecimiento: la congestión del tráfico, la insalubridad general, y la pérdida de la estética de conjunto –el «carácter de la ciudad»–. A su vez, subrayaba lo inapropiado de los trabajos parciales, pues «carecen de valor para el urbanismo», quizás aludiendo implícitamente al modo en que el Municipio, encabezado por el ingeniero Juan P. Fabini venía actuando. En su lugar, proponía la realización de un plan general que determinase la extensión y subdivisión de funciones para luego sí realizar «la regularización del centro dentro». De este modo, Cravotto introducía un punto de vista sustancialmente distinto del que había animado los primeros pasos de la Comisión y al mismo tiempo marcaba un rumbo diferente al del ingeniero Fabini.

Tras referir los fines superiores del urbanismo –en términos de «patriotismo», «gran obra de cultura popular» u «obra altruista de progreso»–, resaltaba la importancia de la cooperación armónica en torno a la disciplina de varias profesiones y distintas reparticiones del Estado, algo que ya había señalado en el curso de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista. En su informe, Cravotto comenzaba a hilvanar un marco conceptual y metodológico en el que en la atención se desplaza del pasado hacia el futuro, en tanto ya no está puesta en «reparar» los males heredados –como la monotonía del damero o la falta de grandes avenidas y conjuntos monumentales–, sino en encauzar las fuerzas dinámicas de la ciudad para que esta pueda responder de manera armónica a las exigencias del futuro. Ante todo, el urbanismo sería previsión de futuro.

Ni grandes operaciones de cirugía urbana, ni *tabula rasa*; las grandes avenidas –señalaba Cravotto– deberían ante todo ser

13. Archivo Cravotto.
Mueble P, Caja-Libro 1.

capaces de conducir los flujos de tránsito dentro de la ciudad y hacia la región circundante. Siguiendo ejemplos europeos contemporáneos, apostaba a la apertura de «pocas, muy pocas, pero racionalísimas vías de gran tráfico», aludiendo implícitamente a los trazados radial-concéntricos de los planes reguladores de ciudades como Berlín y París.

Si bien estos principios para entonces ya eran ampliamente aceptados por los urbanistas europeos, en el Río de la Plata no deja de ser una apuesta arriesgada si se tiene en cuenta que ese mismo año en Buenos Aires se aprobaba el llamado Plan Noel, en el que participó el urbanista francés Jean Claude-Nicolas Forestier, que proponía la apertura de avenidas diagonales en el centro de la ciudad. En Montevideo, pocos meses más tarde, el ingeniero Fabini propondría la apertura de una gran avenida diagonal –hoy Avenida del Libertador– que uniera el Palacio Legislativo con la avenida 18 de Julio.

Siguiendo el planteo de Cravotto, la definición del horizonte demográfico de la ciudad constituía un factor clave, para el que debían fijarse plazos largos, de entre cincuenta y cien años. «Conocidos estos datos –afirmaba– sabríamos regularnos con respecto a la extensión o densificación, sabríamos el valor de las obras edilicias a emprender, sabríamos si conviene o no resolver el problema del tráfico en forma radical o momentánea, sabríamos, en fin, el régimen¹⁴ de la ciudad de Montevideo, de su capacidad para la industria y de las necesidades del próximo futuro». Cravotto introducía aquí un concepto básico del urbanismo europeo de comienzos del siglo xx: el control de la densidad de población, el cual adquiriría un doble significado, como medida preventiva para evitar la turgurización y degradación de la calidad del hábitat urbano y como herramienta para delimitar la extensión futura de la ciudad en función del horizonte demográfico definido.

Sobre el final del informe formulaba algunas recomendaciones para el trabajo de la Comisión, incluidas ciertas apreciaciones metodológicas para la elaboración de un plan regulador que implicaban un cambio importante en el rumbo planteado inicialmente por el Concejo Departamental. Tras señalar la falta de «datos completos de la topografía natural o artificial de la ciudad», sugería trabajar sobre una subdivisión racional de las funciones –especialmente las del tráfico–, así como de la organización de

14. Subrayado en el original.

las grandes arterias que pronto serían necesarias, «cuando los edificios públicos y de utilidad pública constituyan centros de vida intensa», apelando implícitamente a la figura del centro cívico, sobre el que cuatro años antes había publicado un artículo en la revista *Arquitectura*. Para Cravotto, los edificios públicos deberían dejar de concebirse como remate focal de las grandes avenidas, para convertirse en articuladores funcionales –y cívicos– de la ciudad. Años más tarde, en el Anteproyecto de Plan Regulador para Montevideo Cravotto evitaría expresamente la disposición de los edificios monumentales como remate de grandes avenidas, ubicándolos sesgadamente o introduciendo quiebres en las avenidas evitando esas perspectivas.

Entre las proyecciones de futuro deseables para Montevideo, sugería la de convertirse en una ciudad de paso en las grandes rutas internacionales –una suerte de *hub* regional–, la colonización agraria del departamento de Montevideo y la creación de «exposiciones o ferias de muestras» nacionales o internacionales. Algunas de estas ideas las había ensayado en el trabajo de final de beca que Cravotto realizó desde París en 1921 de un Centro Artístico y Exposición Internacional en el Parque Batlle.

Para elaborar el plan –sostenía– se debía «estudiar la anatomía de la ciudad actual¹⁵ y determinar un plan armónico para resolver sus problemas, dándose prelación al del tráfico». Era imperioso contar con un conocimiento perfecto de «los hechos», para lo cual era preciso confeccionar «un plano perfecto» de la ciudad. Los «hechos» referían a un conjunto de aspectos «anatómicos» cartografiables, como la extensión de la mancha urbana, las vías de tránsito, la topografía y la masa edificada. La presentación de los «hechos» debía acompañarse de un censo de la población y la formación de un «*dossier*» inicial, «de acuerdo con los preceptos de la urbanización actual». Recién entonces se estaría en condiciones de realizar un «anteproyecto de plano de extensión regulador y de tráfico con ubicación de los edificios necesarios a la vida de la ciudad», el cual constituiría la base del estudio definitivo artístico, técnico y legal «que organizaría para siempre nuestra interesante ciudad».

Esta nota de setiembre de 1925 resulta singularmente importante. En ella Mauricio Cravotto comenzó a delinear el marco conceptual y metodológico sobre el que cinco años más tarde elaboró el Anteproyecto del Plan Regulador de Montevideo. Recolección de

15. Subrayado en el original.

información sobre el funcionamiento de la ciudad –demográfico, económico, cultural–; división y zonificación de los usos del suelo, canalización de los flujos de tránsito, y definición de gradientes de densidad de población son algunos de los principios que reiterará en el Anteproyecto para Montevideo. A partir de 1926, cuando se incorporen los ejercicios prácticos, el curso de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista servirá de laboratorio para ensayar algunas de estas herramientas.

No consta que la nota haya generado controversia o conflictos entre los arquitectos de la Comisión o en la Facultad de Arquitectura, ni la reacción de los ingenieros. Por el contrario, podría suponerse que existió cierto grado de consenso entre los principales animadores de la Comisión, a pesar de partir de visiones muy disímiles. En el caso uruguayo, el cambio doctrinario, del urbanismo de corte esteticista al urbanismo «ciencia-arte», se operó en relativa calma, sin conflictos ni fisuras aparentes que pudieran dividir el campo profesional.

Hacia un nuevo Plano Regulador

El planteo de Cravotto fue bien recibido por las autoridades municipales. Al finalizar su mandato, en noviembre de 1925 los miembros del Concejo de Administración Departamental de Montevideo recomendaban a las autoridades entrantes dar continuidad a una serie de iniciativas en el marco de la conmemoración del segundo centenario de la fundación de la ciudad. De los ocho puntos planteados, los dos primeros referían a la realización de un relevamiento fotográfico y plano de la ciudad y a la realización de un Plano Regulador. Estas iniciativas contaron con el inmediato apoyo de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.

En marzo de 1926 las nuevas autoridades municipales retomaron los trabajos de la Comisión, que reinició el funcionamiento el 2 de junio con los mismos integrantes.¹⁶ En esta segunda etapa se orientó más decididamente hacia el objetivo de concretar un nuevo plano regulador para Montevideo. El 5 de julio, una «subcomisión especial» formada por Eugenio P. Baroffio, Juan A. Scasso y Mauricio Cravotto presentaba el nuevo plan de trabajo, en el que planteaban tres etapas: i) información y documentación que permita

16. «Memorándum de lo actuado por la Comisión del Plano Regulador de Montevideo desde sus inicios». Montevideo, s/d. Archivo Cravotto. Mueble P, Caja-Libro 1.

obtener un conocimiento profundo de los hechos, mediante encuestas públicas y documentación oficial; ii) estudio del programa a desarrollar, y iii) proyecto del plan regulador, el cual no sería ejecutado por la Comisión.¹⁷

La primera, «información y documentación», abarcaba la geografía, evolución de la planta de la ciudad, condiciones generales de higiene, densidad y crecimiento de la población, caracteres dominantes de la ciudad desde el punto de vista económico y social, planos de la ciudad y sus alrededores, tráfico, corrientes de circulación y transportes colectivos, valor del suelo y de los inmuebles, estudio de las nuevas necesidades de la ciudad y zonas de probable extensión. En la segunda, «estado y formulación del programa», se identificarían las necesidades de la ciudad –zonas funcionales a crear, centros cívicos, edificios públicos a emplazar, elementos antiguos y artísticos de la ciudad a preservar, circulación vehicular, transporte público, espacios libres, deportes, etcétera–, higiene y salubridad, número de habitantes a prever para la nueva extensión de la ciudad, fraccionamiento de terrenos, ampliación de la ciudad y centros urbanos, estética de la ciudad, instalaciones subterráneas y «entradas a la ciudad». Por último, en la tercera fase se indicaban los documentos que debía incluir el anteproyecto del plano regulador: plano general de regularización, extensión y transformación; plano del sistema de parques y espacios libres, plano del estudio de subsuelo, plano de transporte, tráfico y red principal de circulación, plano de ubicación de las zonas especializadas, centros cívicos y edificios públicos; memoria descriptiva; reglamento general de edilidad y ordenanzas parciales, y perspectivas de conjunto y de detalle.

El planteo de Baroffio, Cravotto y Scasso incorporaba los elementos centrales del urbanismo «ciencia-arte» marcando un punto de inflexión significativo a nivel local respecto de las propuestas de los años previos que en 1924 reivindicaba Lerena Acevedo y que en buena medida estaban presentes en la convocatoria de la comisión en 1925. Entre los elementos del nuevo marco conceptual que comienza a definirse, figuran los tres sistemas básicos ya consagrados en el urbanismo a nivel internacional: el *zoning* o definición de zonas funcionales, incluidos los centros cívicos –de mayor especialización y valor simbólico–, el sistema de tránsito y transporte y los sistemas de espacios libres. Estos sistemas constituyen uno de los pilares centrales de la caja de

17. Eugenio Baroffio, Mauricio Cravotto y Juan A. Scasso, «Nota a la Comisión del Plano Regulador» (Montevideo: 5 de julio de 1926). Archivo Cravotto. Mueble P, Caja-Libro 1.



FIGURA 8. MONTEVIDEO EN 1925. EL CRECIMIENTO DEMOGRÁFICO Y EDIFICIO DE LA CIUDAD ALENTABA LA CONFIANZA EN EL FUTURO.

herramientas del urbanismo de entreguerras y serán retomados con mayor profundidad por Mauricio Cravotto pocos años más tarde en el Anteproyecto del Plan Regulador, junto con otros dos elementos señalados en el informe de la subcomisión: la definición del número de habitantes a prever y el estudio de las entradas a la ciudad. Otros puntos del informe, en cambio, no fueron retomados o lo hicieron en segundo plano, como la identificación de elementos antiguos a preservar y la estética de la ciudad, más asociados al marco conceptual previo.

Si es razonable suponer que la iniciativa en este tipo de planteos haya correspondido a los jóvenes Cravotto y Scasso, parece justo destacar el papel desempeñado por Eugenio Baroffio consensuando y convalidando el planteo. Baroffio, una figura de enorme prestigio en su tiempo y con lazos políticos fuertes, parece haber

desempeñado un papel importante en la articulación de este cambio en el marco conceptual, un papel al que también parece haberse acoplado Lerena Acevedo.

El 9 de julio la Comisión aprobó la propuesta y acordó presentarla al Concejo de Administración Departamental junto con un plan de emergencia que permitiera atender los problemas más inmediatos, dado que, según estimaban, la realización del plan regulador demandaría al menos cuatro años. La redacción del plan de emergencia fue encomendada a Raúl Lerena Acevedo, impulsor de la iniciativa, que lo presentó el 17 de julio. En la introducción del informe se volvía a subrayar las aspiraciones científicas del plan y el carácter dinámico de la ciudad, «organismo en constante crecimiento».

El plan de emergencia elaborado por Lerena Acevedo constaba de seis puntos. El primero planteaba la realización de un estudio sumario de las zonas en que se ha dividido naturalmente la ciudad, con el fin de adoptar las medidas conducentes a definir el carácter de cada una. Sobre este punto afirma Lerena Acevedo: «La ley moderna, ley de progreso, de la especialización, de la división o separación de funciones, dice Jaussely, encuentra su expresión en la organización social y económica de la ciudad y por consiguiente en el plano regulador. Tal es el primer principio director de la urbanización moderna».¹⁸ Es interesante resaltar que el trabajo de la Comisión, incluido el texto de Lerena, es anterior a la visita de Jaussely a Montevideo, que arribará un mes y medio más tarde.

El segundo punto proponía la realización de un estudio sumario del sistema de vialidad urbana y del extrarradio, antes de que el desarrollo edilicio de la ciudad se convirtiera en un serio obstáculo para introducir modificaciones en las vías existentes. El tercer punto planteaba el estudio de la ubicación de los centros cívicos y de los principales edificios públicos, para evitar que los que se proyecten en el ínterin se erijan en sitios inapropiados. El cuarto proponía el estudio sumario del sistema de espacios libres y de avenidas jardines en la zona urbana y en el extrarradio. El quinto aludía al estudio de la urbanización del extrarradio, y el sexto proponía el estudio de las reglamentaciones más urgentes para regir el desarrollo de la ciudad hasta que se ponga en marcha el plano regulador.

En el plan de emergencia de Lerena Acevedo se reiteran, pues, los mismos grandes sistemas señalados en el documento de Baroffio,

18. Raúl Lerena Acevedo. Nota a la Honorable Comisión del Plano Regulador, 17 de julio de 1926. Archivo Cravotto. Mueble P, Caja Libro 1

Cravotto y Scasso: zonificación, centros cívicos, sistema vial y sistema de espacios libres, al que se suma el estudio de la urbanización del extrarradio de la ciudad. Así, el plan trasciende los límites de la ciudad, adquiriendo un carácter regional, una diferencia conceptual importante respecto de los planes de la década precedente y de los planes parciales que por entonces estaba realizando en Montevideo el ingeniero Juan P. Fabini.

En tanto logra constituirse en una síntesis del trabajo de la Comisión, junto con el documento de Baroffio, Cravotto y Scasso, este plan de emergencia constituye una pieza clave en el proceso que determinó a nivel local el cambio del paradigma urbanístico. Lerena Acevedo, que a fines de 1924 reivindicaba el trabajo de cuño esteticista de la Sección Embellecimiento de Pueblos y Ciudades, acababa reivindicando el urbanismo «ciencia-arte» de entreguerras. Es sobre estas bases que Cravotto continuó elaborando –junto con su labor al frente de la cátedra de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista– el marco teórico y práctico sobre el que desarrolló el Anteproyecto del Plan Regulador de 1930.

La propuesta fue aprobada por la Comisión el 21 de julio de 1926, acordándose en la siguiente sesión acompañar el plan de trabajo con un estudio de las zonas en que se había dividido naturalmente la ciudad, el sistema vial y el extrarradio, así como el estudio de las reglamentaciones más urgentemente necesarias para regir el desenvolvimiento de la ciudad. Entretanto, se daba continuidad a las gestiones para contratar la realización del plano estereográfico de la ciudad, en las que junto a Baroffio y Cravotto participaron los ingenieros Maggiolo, Risso y Francisco Turreilles.

A instancias de Mauricio Cravotto, en octubre de 1926 la Comisión propuso al Concejo la realización –en el marco de la celebración del bicentenario de la fundación de la ciudad– de una exposición de planos y documentos sobre la ciudad existentes en distintas oficinas públicas. Con dicha documentación esperaban poder poner de manifiesto la evolución de la ciudad en el transcurso del tiempo y poner en evidencia lo que aún faltaba por hacer. Si bien el Concejo aprobó la iniciativa, no consta si alcanzó a concretarse.

Luego de los entusiastas avances alcanzados en 1926 –incluida la visita de Jaussely– y tras un esperanzador comienzo en 1927, el «Memorándum de lo actuado por la Comisión» da cuenta de un enlentecimiento de su trabajo, sin registrar ninguna actuación

entre los meses de marzo y setiembre. La última sesión que consigna tuvo lugar el 27 de setiembre de 1927. En esta se informaba que el Concejo había encomendado a Eugenio Baroffio «el estudio de diversas cuestiones de carácter edilicio en algunas capitales europeas», sacándolo, de hecho, del área del urbanismo. Es posible inferir que el ingeniero Juan P. Fabini, presidente del Concejo de Administración (intendente) de Montevideo, haya desestimado el trabajo de la Comisión del Plan Regulador para, en su lugar, concretar el plan parcial que lleva su nombre, aprobado en 1928.

El trabajo de la Comisión del Plano Regulador de Montevideo entre 1925 y 1927 constituye una pieza clave en la historia del urbanismo en Uruguay, en tanto permitió alcanzar un importante consenso en torno al cambio en el marco disciplinar. En su seno se articuló el pasaje del urbanismo esteticista de las décadas de 1910 y 1920 al urbanismo «ciencia-arte» de los años treinta y cuarenta. Las reflexiones e intercambios que tuvieron lugar en su seno, protagonizadas por los principales referentes locales en el área, testimonian un cambio conceptual relevante en quienes habían ocupado posiciones de destaque en el urbanismo nacional en la década anterior, y el surgimiento de una nueva generación de arquitectos-urbanistas jóvenes, con proyección académica y vínculos con las oficinas municipales, que marcará el rumbo de la disciplina en el país en las siguientes dos décadas.

Muchos de los aportes de esta Comisión fueron ensayados por Cravotto en los años siguientes en el curso de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista –convertido por la vía de los hechos en el principal laboratorio de urbanismo de Uruguay– y retomados en el Anteproyecto del Plan Regulador. Entre los principales aspectos retomados por Cravotto en el plan de 1930 cabe señalar el andamiaje metodológico y la etapabilidad del plan, la importancia de la recolección de información sobre la ciudad –incluidos los aspectos sociales y productivos–, la definición de un sistema vial diferenciado y jerarquizado, el sistema de espacios verdes y la zonificación, incluidos los centros cívicos. En tal sentido, el trabajo de la Comisión del Plan Regulador constituye un eslabón clave en el proceso que condujo al abandono en sede local del urbanismo esteticista de comienzos del siglo xx y la definición del marco conceptual del urbanismo «ciencia-arte» del período de entreguerras sobre el que se desarrolló el Anteproyecto del Plan Regulador de Montevideo de 1930.

Fuentes de las imágenes:

1. *Revista de Obras Públicas y Edilicias*, nº 5, noviembre de 1924.
2. Archivo Cravotto.
3. LAVV, *Eugenio P. Baroffio. Gestión urbana y arquitectónica 1906-1956* (Montevideo: FARQ-CEDODAL, 2010), p.13.
4. *Revista de Arquitectura*, S.C.A. Año 18, nº 142 (1932): 443.
5. Archivo Cravotto.
6. Paula Gatti y Mariana Alberti, Juan Antonio Scasso (Montevideo: IHA-FARQ-Udelar, 1996), 9.
7. Archivo Cravotto.
8. Centro de Fotografía de Montevideo.

AURELIO LUCCHINI Y LAS TABLAS DEL ESPÍRITU DEL TIEMPO

Una historia interrumpida
de la arquitectura orgánica
en Uruguay

JORGE NUDELMAN

Las tablas del espíritu del tiempo

Aurelio Lucchini vuelve, en el «Libro primero» de *El concepto de arquitectura y su traducción a formas en el territorio que hoy pertenece a la República Oriental del Uruguay*, sobre los temas que Juan Giuria había transitado en modo descriptivo, vinculando los eventos históricos locales con los de la historia de los estilos arquitectónicos.

Lucchini plantea en cambio su argumento relacionando la historia con una teoría de la arquitectura que además de ser interpretativa es explícitamente didáctica. Su relato se piensa paulatinamente y ha sufrido la sincronía con un debate siempre abierto que dificulta su propia historización. Su historia llega –apenas– a la arquitectura contemporánea en el «Libro segundo».

Lucchini fue protagonista y cronista de la revolución de 1952, a la que llama «crisis», adjudicando la culpa de la «revuelta» estudiantil de la década anterior al libro de Julien Guadet *Éléments et théorie de l'architecture*. En 1952, y como colofón de una serie de conflictos que recorrieron toda la Universidad, la Facultad de Arquitectura cambió su plan de estudios –originalmente académico– por un plan afiliado a lo moderno y adelantado al espíritu social de la Ley Orgánica de 1958. Lucchini defiende decididamente este giro y será el decano que, a partir de 1953, transmute los escombros de la violenta movilización hilando con paciencia los impulsos, a veces poco más que ideológicos, del primer esquema, con los recursos disponibles después de la *tabula rasa*.

1. La segunda biografía se publicó en 1984: *Román Fresnedo Siri. Un arquitecto uruguayo*, de Yolanda Boronat y Marta Rizzo. En 2010 comienzan las muestras itinerantes sobre arquitectos uruguayos acompañadas de catálogos más abreviados.

2. María Julia Gómez, *El IHA. Apuntes sobre su enfoque historiográfico en el período 1950-1973. Historiografía artística y arquitectónica siglo XIX y XX (análisis crítico)* (Buenos Aires, 1989), 11.

3. María Julia Gómez, *El IHA...*, 1989.

4. Fascículo de información n° 11, 1975. Trabajo de investigación n° 60, 1969-1975 (Fichero especial de investigación, Archivo del Centro de Documentación del IH-FADU).

5. Andrés Mazzini y Laura Cesio, ciclo «Arquitectos uruguayos», IHA, inédita. Sus autores han facilitado la presentación para la redacción de este texto.

6. *Ideas y formas en la arquitectura nacional*, 1969.

7. Tatiana Rimbaud, «Ideas y formas en la historiografía de la arquitectura nacional», *Vitrúvia* n° 4 (julio 2018): 71-88.

8. En la página 39, por ejemplo, se refiere al libro de Julien Guadet, *Éléments et théorie de l'architecture*, publicado por primera vez en 1901, como muy gravitante en la enseñanza según el plan de 1895. >

El Instituto de Historia de la Arquitectura (IHA) queda bajo la dirección alterna de Otilia Muras mientras se hace cargo del decanato, pero ambos desarrollan un programa que se alinea perfectamente con el esquema del nuevo plan de estudios. A pesar de esta fidelidad, resulta llamativa la competencia por la definición de la teoría: el Instituto de Teoría de la Arquitectura y el Urbanismo (ITU) la produce desde la abstracción integralista entre arquitectura y urbanismo, mientras que el IHA lo hace desde la construcción de teoría con la materia histórica, lo cual es reivindicado una y otra vez por Lucchini.

En consonancia con el programa político de 1952, el IHA dedica gran parte de su energía a las investigaciones sobre el territorio «nacional», los sistemas productivos, las infraestructuras y todo aquello que pudiera ser útil para surtir al planeamiento. Más allá de este programa oficial (económico, geográfico y social, que María Julia Gómez describe como «arreglo territorial») llevado adelante de forma sistemática, Lucchini se preocupa por la historia de la arquitectura en sí misma. El trabajo del IHA se desdobló entonces entre aquella historia del territorio y una historia de la arquitectura orientada al estudio de la evolución de las relaciones entre «ideas y formas» y las biografías, que inicia con la de Julio Vilamajó.¹ Usando la nomenclatura original, «Problemas relativos a la formación de la arquitectura nacional».² Lucchini se haría cargo de la «búsqueda de las fuentes doctrinarias de la arquitectura nacional y sus concreciones formales»,³ mientras que, según la misma fuente, hubo una línea de investigación sobre las técnicas de la construcción a cargo de Ricardo Álvarez Lenzi, del que se publicaron algunas cronologías y transcripción de documentos.⁴

A pesar de la unanimidad con que se valora la figura del primer director del IHA, no ha habido una cantidad apreciable de estudios de su carrera intelectual. Tanto en «Historias universitarias» del AGU como en las introducciones de Mariano Arana y Otilia Muras al «Libro segundo» o la biografía de Andrés Mazzini en «Entrevistas», en casi todas ellas el análisis crítico no es el propósito: se reduce la biografía al currículum vitae.⁵

El artículo de Tatiana Rimbaud de 2018 se atreve a leer un poco más allá en uno de los volúmenes de *Nuestra tierra*⁶ que, por ser dirigido al público lego, podría calificarse como de lectura amable, derivado del guion «[...]» para el curso especial Ideas y Estilo

en la Arquitectura Nacional, para la Asociación de Escribanos del Uruguay».⁷ Como muestra Rimbaud, Lucchini y Muras ya trabajaban en un análisis sistemático, un plan para la historia de la arquitectura en el territorio uruguayo: *El concepto de arquitectura...*, de publicación tardía, cuyo segundo tomo es la última pieza del trabajo inconcluso, todavía sin corregir.⁸ En su breve introducción Arana menciona un proyecto para un «apenas esbozado» tercer libro.⁹

Laura Alemán, en una ponencia en el segundo congreso de AUDHI, toma el axioma lucchiniano de que las ideas preceden a las formas arquitectónicas y detecta con intuición erudita (Lucchini no menciona a estos autores) las lecturas que lo guiaban: «[...] Jacob Burckhardt y su *Kulturgeschichte* pero también del formalismo wölffliniano –y sus lazos con la obra de Konrad Fiedler y Roger Fry–: una tradición cifrada en la íntima legalidad del objeto entendido como pura forma»,¹⁰ al que suma otros, como Wittkower y Collins.¹¹

La escritura de Lucchini es vocacional y declaradamente científica, de redacción antirretórica, casi axiomática, lo que parece coaccionarlo a generar índices complejos donde la estructura se pierde en subcapítulos sucesivos. Esto no debe tomarse como una promesa de inteligibilidad, porque, como veremos, esas ideas en ocasiones resultan incompatibles. Alemán lo interpreta como una contradicción –la convivencia de Burckhardt con Wölfflin/Fiedler– que Lucchini asume sin prejuicios: «de algún modo, la prioridad de la forma se erosiona y cede ante el peso impetuoso de la idea».¹²

Tomaremos básicamente dos fuentes: *El concepto de arquitectura...*, especialmente su «Preámbulo», que se publica en 1986 en el «Libro primero», firmado y fechado en enero de 1974, y su «Anexo», datado en agosto de 1979 y publicado en el segundo tomo. Entre los textos menos formales, es reveladora la entrevista que le realizara Arana en 1981. Ya retirado, Lucchini parece estar aliviado de la necesidad de redactar con tacto político lo que se escribió a la sombra de la intervención dictatorial, y se expresa con más soltura, aunque sin alterar su discurso.¹³ También lo leeremos menos estructurado en algunos artículos en la prensa. El publicado en *Marcha* en 1959 («Evolución de la arquitectura nacional desde 1939 a 1959») es muy rico en hipótesis críticas. Una versión mecanografiada fue incluida en la carpeta de los borradores del libro, apta para completar la interrumpida historia de la arquitectura moderna uruguaya, pero los editores se

» Es probable que fuese introducido por Joseph Carré en 1907. Juan Giuria lo compra en París en 1912; el ejemplar de Carlos Gómez Gavazzo está fechado en 1927, cuando estaba proyectando la casa Souto; el de Beltrán Arbeleche está fechado en 1945. Esto confirma el prestigio sostenido de este manual entre los uruguayos, aunque Lucchini le adjudique la responsabilidad de tendencias eclécticas anti-zeitgeist. En la página 42 habla del texto del *Curso de Teoría de la Arquitectura* de Guadet de 1894, según él mismo lo escribe en el prefacio. Más adelante agrega: «[...] con arreglo al Plan de Estudios de 1895, en el cual se empleaban como textos de Teoría de la Arquitectura las obras de Charles Blanc, Tubeuf y Cloquet incorporadas [...] en 1890, 1894 y 1898, respectivamente», sin mencionar a Guadet.

9. Mariano Arana, «Aurelio Lucchini (1910–1989)». En *El concepto de arquitectura y su traducción a formas en el territorio que hoy pertenece a la República Oriental del Uruguay. Libro segundo: modalidades renovadoras*, de Aurelio Lucchini (Montevideo: Facultad de Arquitectura. Universidad de la República. Instituto de Historia de la Arquitectura, 1989), 5.

10. Laura Alemán, «¿Ideas y formas? Arquitectura y filosofía: retos de un encuentro». *II Congreso de AUDHI* (Montevideo: inédito, 2019).

11. ¿Es posible pensar en la escritura de una historia sin Burckhardt? De hecho, la referencia de Lucchini, Walter Curt Behrendt, lo incluye en su bibliografía, aunque no a Wölfflin.

12. Alemán, «¿Ideas y formas?», 2019.

13. Lucchini se jubiló en 1976. En 1974, «la intervención de la Universidad [...] llevan a que la Facultad pierda aproximadamente el setenta por ciento de sus docentes por sustitución o renuncia». Conrado Petit, Gonzalo Bustillo, Mary Méndez y Jorge Nudelman, «La facultad de Arquitectura en Montevideo- Uruguay», *Revista de la Facultad de Arquitectura* (Facultad de Arquitectura, Universidad de la República), n° 13 (2015): 24-37.

14. Otilia Muras, Ricardo Álvarez Lenzi y Mabel Seré.

15. Lucchini, «Preámbulo», 1986.

16. Lucchini, «Preámbulo», 1986.

17. Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y José Luis Livni, *Aurelio Lucchini*. Vol. 2 de *Entrevistas. Edición especial*, de Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y José Luis Livni, editado por Laura Alemán (Montevideo: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Sociedad de Arquitectos del Uruguay. Ministerio de Educación y Cultura, 2016), 140-155.

arrepintieron.¹⁴ Cerraremos con una lectura de la biografía de Julio Vilamajó y el encuentro de docentes de historia de 1957 en Tucumán.

El sentido de la historia

Dos cuestiones ocupan su búsqueda. Por un lado, establecer relaciones firmes entre la historia y la teoría de la arquitectura. La historia de la arquitectura sólo tiene sentido si aporta datos científicos a la construcción (permanente) de la teoría de la arquitectura. Por otro lado, diferenciar, separándolas, las historias según su naturaleza, «con fines meramente expositivos».¹⁵ De esta manera genera una separación entre la arquitectura académica, la proveniente de la enseñanza oficial, y la construcción del territorio como problema físico-económico, que divide en dos: «el segundo integrado por las cuestiones [...] del ordenamiento físico del territorio [...] y el tercero conformado [...] por las necesidades sociales y la organización de los servicios [...]».¹⁶ Esta segunda forma de mirar la historia (territorial/social) está destinada a contribuir con la teoría que simultáneamente elabora el rru y que confluye en las propuestas de trabajo para los cursos de proyecto. Aclara nuevamente en la entrevista de 1981: «[...] para que, primero, el Instituto de Historia pudiera hacer la investigación de los antecedentes completos [...]; luego, el Instituto de Teoría pudiera hacer sobre la base de esa información, las conclusiones y análisis [...] y, finalmente, eso reunido pudiera ser usufructuado en los cursos de proyectos».¹⁷ Esta organización del trabajo fue muy fiel al espíritu del Plan de 1952, que agregó contenido social a los «expedientes urbanos» que ya se elaboraban desde la década de 1930. El IHA desarrolló estos trabajos consecuentemente, aun atravesando inercialmente el período de la intervención (1973-1985), investigando sobre la vivienda, la ciudad y el territorio. Por ahora aplazaremos la profundización sobre esta interesante producción del equipo del IHA.

La cuestión del patrimonio arquitectónico es la tercera vía de investigación que ocupó a Lucchini, muy consistente con su posición conciliadora del pasado con el presente. A la espera de un trabajo completo que integre todos los aspectos de su biografía intelectual, debe acudir al texto «Modernidad. Historiografía

operativista», tercer capítulo del libro *Arquitectura y patrimonio en Uruguay*, de Cecilia Ponte y Laura Cesio.

Trataremos entonces de indagar en los sistemas de trabajo de Aurelio Lucchini. A ella están referidos los títulos Claves, Métodos y Fuentes.

Claves

El tema de *El concepto de arquitectura...* es el de la historia de los «estilos» (palabra recurrente que ya es incómoda en la historiografía) o, como él mismo redacta elípticamente, los «temas originados en los problemas generales relativos a la formación de la arquitectura nacional».¹⁸

Para Lucchini la clave para entender la arquitectura contemporánea uruguaya está en la enseñanza: al principio, en las escuelas de los técnicos extranjeros; más tarde, en la carrera de Arquitectura en la Universidad de la República, de Montevideo. Segrega absolutamente su sentido antropológico, así como la arquitectura «surgida» de la inspiración súbita, inconsciente. De ahí la diferenciación de las tres áreas de investigación descritas antes, que pueden reducirse a dos, en tanto las cuestiones territoriales y sociales que él separa confluyen naturalmente.

Es muy explícito; no deja posibilidad alguna de llegar a la «Arquitectura» si no es por el estatuto académico:

En cuanto a la índole de la cuestión abordada, se deberá tener presente que la creación arquitectónica es no sólo la actividad controlada por principios doctrinarios y proposiciones teóricas sino, también, trabajo propio de un arte que se expresa mediante formas y que aquellas ideas y estas formas se hallan vinculadas entre sí por una relación que hace depender las últimas de las primeras.¹⁹

Si no se verifica la existencia de una elaboración teórica previa, los objetos arquitectónicos están incompletos. No hay otra posibilidad que la mecánica de la forma siguiendo al pensamiento. Por tanto, siempre hay autor, y ese autor debe estar entrenado especialmente en el procedimiento.

18. Lucchini, «Preámbulo», 1986.

19. Lucchini, «Preámbulo», 1986.

De allí la queja expresada en la entrevista de 1981 sobre la orfandad de filosofía de la que llama su propia «generación maldita, [...] a la que se le privó de toda enseñanza de la filosofía»,²⁰ afirmación de la que también puede suponerse una crítica al propio plan que él ayudó a implementar en 1953, que eliminó la materia Filosofía del Arte, comprimiéndola y disolviéndola en la serie genérica de «teorías» en la que se aprecian algunas consideraciones sobre estética, siempre en crisis. Lo inconcluso del segundo libro no permite verificar hasta qué punto Lucchini aplica con rigor este criterio a las arquitecturas del siglo xx en Uruguay, proyectadas por generaciones de arquitectos de gran oficio, pero no necesariamente de pareja formación teórica. Pero es claro por los escasísimos casos que selecciona como «auténticos», que la tarea se le presentaba difícil. La reivindicación del «espíritu del tiempo» se contradice con la supeditación exigida por el autor de las formas a las ideas que las preceden, necesariamente elaboradas por subjetividades individuales y no por esa conciencia colectiva que implica el *zeitgeist*.

Métodos

En cada período la materia comprenderá una parte básica integrada por conocimientos referidos a ideas políticas, filosóficas y arquitectónicas y a las relaciones que estas guardan entre sí a fin de dar las razones del carácter de las ideas arquitectónicas que ingresaron al país. En una segunda parte se incluirán los conocimientos referentes a las vías y a los medios usados para introducir aquellas ideas en el territorio sobre el cual ejerce hoy su soberanía la República Oriental del Uruguay. Este último aspecto implica la determinación de los órganos de recepción de ideas en América y de los medios de enlace entre aquellos órganos; el funcionamiento de los órganos creadores de ideas incluyendo el origen del órgano, el modo de crear la doctrina y las características de esta. En cada período el trabajo se iniciará partiendo de una serie de obras ubicadas en el territorio que hoy ocupa la República Oriental del Uruguay de las que se conocen estilo, autor y fecha de ejecución.²¹

20. Arana, Garabelli y Livni, *Aurelio Lucchini*, 2016.

21. Lucchini, «Preámbulo», 1986.

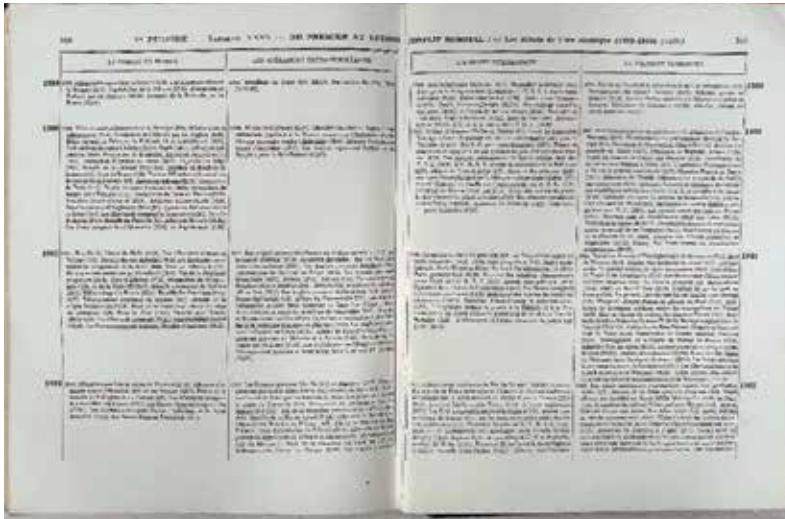


FIGURA 1. JEAN DELORME, CHRONOLOGIE DES CIVILISATIONS.

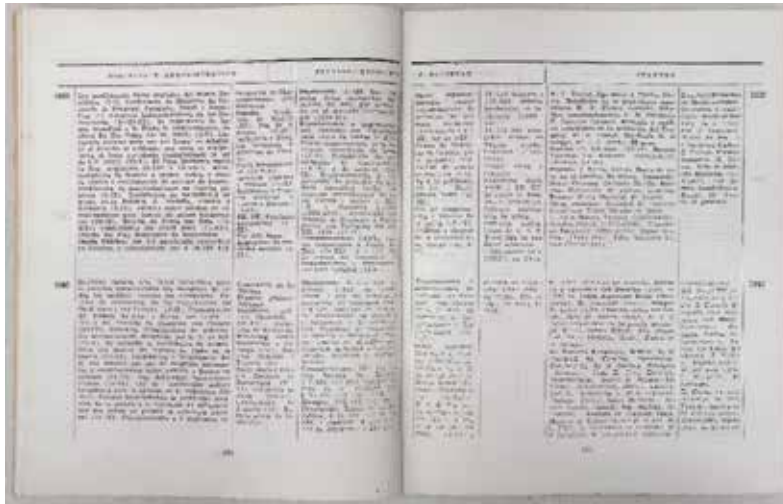


FIGURA 2. BLANCA PARÍS DE ODDONE, ROQUE FARAONE Y JUAN ANTONIO ODDONE, CRONOLOGÍA COMPARADA DE LA HISTORIA DEL URUGUAY (1830-1945).

Esta larga cita nos exige de explicar la importancia del método en la concepción de la investigación histórica de Lucchini. Tablas comparativas y cronológicas, y también gráficos, planos, esquemas. El IHA de las décadas de 1950 y 1960 fue un productor prolífico de este tipo de instrumentos inductivos.

La formación de los investigadores en historia de la arquitectura se produjo con la ayuda del Instituto de Investigaciones Históricas (IHH) de la Facultad de Humanidades y Ciencias a cargo del argentino Emilio Ravignani a partir de 1950.²² Otilia Muras será el nexo, becada y encargada de entrenar a los funcionarios del renovado IHA. No tan sólo el oficio, también muchas herramientas y series de publicaciones tomaron los nombres de la matriz. El antecedente más evidente es la participación en la *Cronología comparada de la historia del Uruguay (1830-1945)* de Roque Faraone, Blanca París y Juan Oddone, publicada en 1966 y en la que tanto Lucchini como Muras están en la plantilla.²³ Leopoldo Carlos Artucio, Fernando García Esteban y Carlos Herrera MacLean aparecen como asesores. En la «Advertencia», el director del IHH, Eugenio Petit Muñoz, identifica a Faraone como ideólogo del instrumento que están estrenando, del cual destaca su condición novedosa de ser «comparada». El modelo (del que se imita hasta la tipografía) es *Chronologie des civilisations* de Jean Delorme. Es mencionado en la bibliografía y, según el BIUR, sólo existe en la biblioteca de la Facultad de Arquitectura, comprado en 1955.

Lucchini usa en su historia una serie comparativa de imágenes con ampliaciones conceptuales en el cuerpo de texto, y lo aplica al universo de las ideas arquitectónicas, en un afán de establecer relaciones supuestamente lógicas. De hecho, aunque muestran al principio afinidades formales, como en el caso de la tabla LX –ejemplos decimonónicos–, pronto se tornan enigmáticas. En las dos siguientes, LXI y LXII, ya de arquitectura contemporánea, podemos leer afinidades expresionistas, por ejemplo, entre el Palacio Lapido de Juan María Aubriot y la torre Einstein de Erich Mendelsohn, mientras que el resto de los «paralelos» son casi divergentes. Por ejemplo, el Palacio de la Luz, de Román Fresnedo Siri, fechado entre 1943 y 1948 (de obvia filiación norteamericana), se emparenta exóticamente con los talleres de la Bauhaus de Walter Gropius, fechada en 1925: «Ambos son ejemplos claros inspirados en las tendencias cubistas europeas del siglo xx, de vigencia universal».²⁴

22. Carlos Zubillaga, *Historia e historiadores en el Uruguay del siglo XX. Entre la profesión y la militancia* (Montevideo: Librería de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2002).

23. «El Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura, a través de la participación de Aurelio Lucchini y Otilia Muras». Las dos primeras ediciones son de 1966 y 1968 y la tercera, de 1997. Esta última amplía el período hasta 1985, con la participación, esta vez, de Mariano Arana y Willy [sic] Rey. Blanca París de Oddone, Roque Faraone y Juan Antonio Oddone, *Cronología comparada de la historia del Uruguay (1830-1945)* (Montevideo: Universidad de la República. Departamento de Publicaciones, 1966).

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

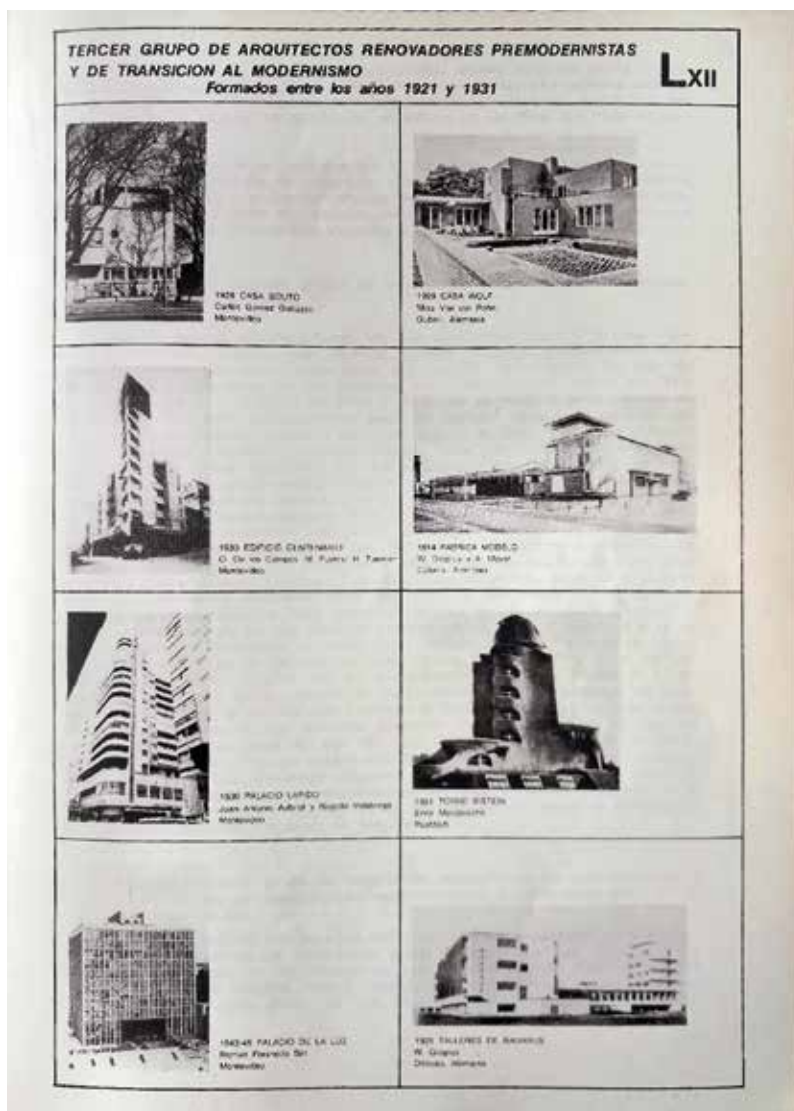


FIGURA 3. TERCER GRUPO DE ARQUITECTOS RENOVADORES PREMODERNISTAS Y DE TRANSICIÓN AL MODERNISMO. AURELIO LUCCHINI, EL CONCEPTO DE ARQUITECTURA Y SU TRADUCCIÓN A FORMAS EN EL TERRITORIO QUE HOY PERTENECE A LA REPÚBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY. LIBRO SEGUNDO: MODALIDADES RENOVADORAS.

25. Es escrito antes de la publicación de *Espacio, tiempo y arquitectura* de Sigfried Giedion, en el que se asocia la pintura cubista con la espacialidad moderna: «La escuela cubista en arquitectura, [...] vuelve, por el momento, a lo más elemental. Por esto la reserva casi ascética, la puritana abstinencia de todo ornamento y de todo detalle no necesario inmediatamente [...], el cubismo creó en arquitectura un nuevo tipo formal que, en el ínterin, ganó una validez casi internacional». Walter Curt Behrendt, *Arquitectura Moderna. Su naturaleza, sus problemas y formas* (Buenos Aires: Infinito, 1959).

26. Lucchini aclara confusamente las calificaciones de «modernista» y «premodernista» en las notas 2 y 3, en el «Preámbulo» del «Libro primero», donde explica términos más específicos del cuerpo del texto. Allí escribe «modernismo», pero en la nota explica el significado de «premodernista» como los movimientos asociados al *art nouveau*, mientras que le llama «internacionalista» a las corrientes «antiornamentalistas» (sic) del primer cuarto del siglo XX, pero aclara en la nota el significado de la palabra «modernista». El uso de «premodernista» y «modernista» en el «Libro segundo» es dominante, pero no es posible asegurar, a la vista de estas notas, si no estaría en revisión.

La palabra «cubista» (que no se corresponde con el cubismo pictórico ni con la arquitectura checa) es extraída directamente del texto de Walter Curt Behrendt,²⁵ al que volveremos.

De hecho, estas tablas comparativas no siempre siguen los textos respectivos. Por ejemplo, en 2.1.3.1.2.5.2, «El segundo grupo de arquitectos renovadores premodernistas (1906-1921) (L.XI)»,²⁶ describe muy bien a los primeros estudiantes de Carré y sus fuentes en la biblioteca de la Facultad de Matemáticas, como un análisis somero de los planes de estudio y la importancia de la creación de la Facultad de Arquitectura. Sin embargo, no percibe ninguna contradicción en la aparición de potentes arquitecturas renovadoras en estudiantes de una academia presuntamente conservadora. En el siguiente capítulo sucede lo mismo con la tercera generación, que Lucchini conoció muy de cerca.

Fuentes

Esta inducción procesada a través de las tablas comparativas se matiza (y aun se traiciona) en la escritura, pero se abren más interrogantes al atender a las fuentes de información que utiliza Lucchini.

La primera constatación es que utiliza menos referencias que en el «Libro primero». Las fuentes están citadas en los «Índices de notas» y no hay bibliografía. En cambio, hay una tabla muy detallada, «Índice de fuentes de material gráfico», que es útil para atisbar otros libros al alcance del autor.

Esta heterogeneidad confirma su evidente condición de inconcluso, pero al mismo tiempo devela privilegiadamente el sistema de trabajo de Lucchini: vemos el edificio construido a medias, en un estado que revela el sistema estructural que, culminado, hubiese quedado oculto. Por tanto, un análisis de estas primeras fuentes puede sernos útil para observar los andamios de su montaje historiográfico. Es llamativa la presencia de manuales de divulgación popular: en el «Libro primero», la *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* de Espasa-Calpe y la *Grand Larousse Encyclopedique*; o, en el segundo, el *Atlas histórico mundial* de Hermann Kinder y Werner Hilgemann, un esquema gráfico de la historia de la humanidad afín a las cronologías comparadas, muy difundido desde su aparición en 1974. El texto usado como referencia en

filosofía (tan vital para Lucchini) es *La filosofía actual* de Józef Maria Bocheński, publicado en la colección Breviarios de la editorial mexicana Fondo de Cultura Económica.

Las fuentes que aparecen en este esbozo del «Libro segundo» son los manuales más utilitarios en la presentación del esqueleto del relato. Podríamos especular que, en un desarrollo posterior, quedarían subsumidas en un rango más amplio de referencias, tal como sucede en el primer tomo.

El capítulo 2.1.1.2., «Antecedentes vigentes en Europa y en Estados Unidos de Norteamérica a las ideas filosóficas, políticas y arquitectónicas dominantes en la República Oriental del Uruguay en el período de formación de los arquitectos citados en 2.1.1.1.2. (1895-1918)», está redactado en base a cuatro referencias: Bocheński, el *Atlas histórico mundial*, el ya citado libro de Behrendt *Arquitectura moderna. Su naturaleza, sus problemas y formas*, y pasajes de Le Corbusier extraídos de *L'architecture vivante*. Más de cincuenta notas concentradas en diez páginas, entre las que se incluyen dos de la *Histoire de l'Architecture classique en France* de Louis Hautecoeur, referencia reiterada en el «Libro primero».

De estas cincuenta notas, cuarenta son del texto de Behrendt. No hay registro de que la primera edición en inglés de 1937 estuviese en conocimiento de Lucchini. La citada es la primera traducción al castellano de la editorial argentina Infinito, de 1959. Este dato es importante porque, para ese entonces, hay disponibles varios manuales de historia de la arquitectura moderna. Aún más, en el índice de fuentes de las imágenes se cita a Nikolaus Pevsner, *Los orígenes de la arquitectura moderna y el diseño* (1968); la edición italiana de Sigfried Giedion, *Spazio. Tempo de Architettura [sic]* (1953); Arnold Whittick, *European Architecture in the twentieth century* (1950); *Arquitectura y planeamiento* de Gropius (s/d), y la *Storia dell'Architettura Moderna* de Bruno Zevi (1950). Lucchini ya tiene a disposición varias versiones de la historia de la arquitectura contemporánea, pero elige un ensayo marginal y desviado de las hipótesis comunes sobre lo moderno como expresión de cambios radicales. Behrendt deprecia las manifestaciones de las vanguardias para rescatar una continuidad histórica que Panayotis Tournikiotis describe como «un retorno al orden en todo el mundo a finales de los años treinta [...]; era como si el Movimiento Moderno nunca hubiera existido».²⁷ Helio Piñón escribiría irritado en 2009: «Produce escalofríos pensar en la idea de lo moderno

27. Panayotis Tournikiotis, *La historiografía de la arquitectura moderna*. Traducido por Jorge Sainz (Madrid: Librería Mairea y Celeste Ediciones, 2001).

que debía tener [...] Behrendt, para que, ya en 1937 –cuando la Ville Savoye todavía olía a pintura–, instara en su *Modern Building* (Nueva York, 1937) a abandonar la “forma mecánica”, a favor de la “forma orgánica” [...].²⁸ Behrendt será, según Tournikiotis, una de las bases para el trabajo de Zevi en pro de una arquitectura orgánica, cuestión a la que Lucchini parece atender.

Behrendt también seduce a Lucchini por su mensaje conciliador, que nos permite adelantar hipótesis sobre el subtítulo del «Libro segundo»: «Modalidades renovadoras». Una modalidad, mas no una sustancialidad. Una renovación, mas no una revolución. De ahí la dubitativa transición en los términos elegidos: «premodernista», «renovador», etcétera.

La historia de la arquitectura como la historia de la enseñanza de la arquitectura

Las ideas y los conceptos se introducirían mediante dos vectores: la enseñanza de la Teoría de la Arquitectura y la biblioteca, «[...] el primero proporcionando los fundamentos doctrinarios oficiales ortodoxos y la segunda dando a conocer por medio de sus colecciones de revistas las diversas corrientes de ideas arquitectónicas heterodoxas contemporáneas [...]»; estas ideas se expresan en arquitecturas de dos tipos: las «historicistas» y las «premodernistas» (con las salvedades que se han hecho en la nota 26), «unas y otras concretadas en obras por arquitectos, que muchas veces eran además profesores en los cursos de Proyectos de Arquitectura».²⁹ Parece insinuarse una hipótesis de dialéctica generativa entre «ortodoxia» y «heterodoxia», aunque no se desarrolla.

Teoría de la arquitectura, biblioteca y profesores de proyecto. Lucchini se presentó dos veces para un cargo de Profesor Adjunto de Proyectos, en 1942 y 1943.³⁰ En el primer llamado a aspirantes resultó segundo, pero el cargo se concursó al año siguiente, cuando resultó séptimo.³¹ Uno de los méritos presentados en 1942 es haber estado ejerciendo una Cátedra Libre de Proyectos de Arquitectura. En su tesis para el concurso de 1943 Lucchini muestra un pensamiento didáctico estructurado y estricto, basado en Guadet y la metodología de raíz durandiana de progresión acumulativa de conocimiento. Diez años después, vemos a Lucchini apostando a

28. Helio Piñón, *helio-piñón.org*. 23 de marzo de 2009. https://helio-pinson.org/escritos_y_conferencias/det-vuelta_a_la_tradicion_moderna_i58441 (Consultado en: 2/2/2022).

29. Lucchini, *El concepto de arquitectura*, 1988.

30. *Proyectos de arquitectura 1º a 3º año 1942 para adjuntos*. Archivo administrativo, caja 21, Sección D-b. *Arquitectura 1943 concurso de oposición, dos cargos de adjuntos*. Archivo administrativo, caja 18, Sección D-a. Archivo del Centro de Documentación del IH-FADU.

31. Carlos Gómez Gavazzo fue el ganador.

la renovación después de lo que había llamado «crisis de 1952». Guadet es desechado, pero la conversión no es absoluta.

En su historia no habrá relación causal alguna con movimientos artísticos o ambientes culturales más generales, ni eventos económicos y sociales, ni científicos, a pesar de declaraciones citadas antes. Tampoco hay referencia alguna a contextos históricos anteriores, como problemas introducidos por el Instituto de Arqueología, en cuya desactivación participó él mismo. Parece estar lejos ya el debate –débil en la Banda Oriental– sobre el estilo neocolonial, a pesar de las advertencias que en 1963 había publicado en un artículo de título engañoso: «La reacción anticolonialista».³² Lucchini se arriesga cuando adjudica a las academias, a la enseñanza, todas las formas de «introducción» de la arquitectura y sus tendencias. No es que eluda cuestiones contextuales como la economía o la política, ni la creación intelectual extraarquitectónica, conceptos explícitos en la sección 2.1.3, pero es suficientemente claro ya en el título: 2.1.3.1.2, «La universidad como órgano introductor y difusor de ideas filosóficas y arquitectónicas premodernistas y de transición al modernismo», en tanto había dejado la «introducción de las ideas políticas premodernistas [...] [a] los partidos políticos».³³ Si bien este capítulo está iniciado, es evidente que el libro no llega siquiera a insinuar la serie posible de causas-efectos que sería esperable encontrar.

En cambio, el subcapítulo 2.1.3.1.2.5, «Los arquitectos egresados de la Universidad de la República en el período 1890-1931 como vehículos difusores de formas: planes de estudio, cuerpo de profesores, cursos especiales y material didáctico con que se formaron», resulta, como su título, de gran densidad. De él extraemos una periodización, implícita en la descripción de tres generaciones de estudiantes. El primer grupo, calificado de «renovadores premodernistas» (debe interrogarse la calificación de «renovadores»), son egresados del plan de 1895, hasta 1906: Horacio Acosta y Lara, Antonino Vázquez, Leopoldo J. Tosi, Américo Maíni y Alfredo Jones Brown. Al segundo grupo también los califica de «renovadores premodernistas» egresados entre 1906 y 1921, pero es extraño que se les llame «pre» ya que, aunque sus primeras obras son ciertamente académicas, todos asumirían rápidamente una muy comprometida experimentación con las novedades: Juan A. Scasso, Julio Vilamajó, Mauricio Cravotto, Juan A. Rius, Ricardo Valabrega, Rodolfo Amargós

32. Aurelio Lucchini, «Un aspecto histórico del problema de la autenticidad en la arquitectura nacional: la reacción anticolonialista». En *Revista de la Facultad de Arquitectura*, n° 4, febrero de 1963.

33. Lucchini, *El concepto de arquitectura*, 1988.

y Carlos A. Surraco. A la tercera generación ya se la reconoce por el calificativo de «renovadores»: Juan Antonio Aubriot, Román Fresnedo Siri, Octavio de los Campos, Milton Puente, Hipólito Tournier y Carlos Gómez Gavazzo, estudiantes permeables a las novedades modernas, egresados entre 1929 y 1931, algunos de los cuales no dudarían en volver al recetario historicista internacional en los años de la Segunda Guerra Mundial, cuestión que Lucchini percibe pero no denuncia.

Lucchini está sumando aquí los planes de estudio y la literatura que consumían, apenas en una descripción que parece estar esperando un análisis más detallado y profundo. A este capítulo pertenecen las tablas de paralelos ideológicos en las que, por ejemplo, la casa Wolf de Mies van der Rohe puede ponerse misteriosamente en paralelo con la casa Souto de Gómez Gavazzo, ambas de 1928-1929, la primera expandiéndose por el suelo, de ladrillo (visible en la fotografía reproducida de Behrendt), la segunda de fachada obviamente corbusierana. A pesar de esas diferencias, se insiste en la insólita evidencia de que «[...] en ambas partes del mundo, el proceso de desarrollo tenía una lógica común, fruto del espíritu también común de la época».³⁴ Esa «lógica común» nunca llega a definirse, salvo que se refiera al «cubismo» genérico de Behrendt.

El último capítulo («Los arquitectos formados en el extranjero como agentes introductores de ideas arquitectónicas renovadoras») retorna al siglo XIX para dejar testimonio de una línea de investigación también interrumpida.

Su último párrafo abre un programa que parte de una visión pesimista del «período disoluto» (que deducimos es el anterior a 1952) que le da fundamento:

Terminando esta parte del libro, consagrada a la época del premodernismo arquitectónico y a la de la transición al modernismo en la República Oriental del Uruguay, reexaminemos los ejemplos seleccionados, con la finalidad de mostrar una vez más, la relación de dependencia que vincula la arquitectura nacional con la extranjera. Visualizamos así los caracteres estilísticos particulares de cada uno de los ejemplos nacionales en su relación con los modelos internacionales. Se comprueba que los arquitectos nacionales cambian de modelo, componiendo así entre todos ellos un ambiente ecléctico, pero no como podía serlo en el siglo XIX

34. Lucchini, *El concepto de arquitectura*, 1988.

de doctrina eclecticista, sino como consecuencia de adoptar en cada obra un modelo distinto, según se entienda su adecuación a aquella. Era verdaderamente la arquitectura de un período disoluto como correspondía a una época cuya filosofía, es decir, cuya concepción del mundo, vivía un período de transición también disoluto. Será el período siguiente, el del modernismo, cuando se buscará una mayor individualidad formal, en base a fundamentos doctrinarios originales que tiendan a dotar de mayor unidad a la obra arquitectónica universal.³⁵

«Anexo»

Se agrega al final un artículo desarrollado por Lucchini que había sido publicado en al menos dos ocasiones.³⁶ Parece haber sido pensado como un informe de su propia actuación como director del Instituto de Historia de la Arquitectura, aunque en la entrevista con Mariano Arana establece su origen en «un artículo que mandé a Argentina».³⁷ Las fechas, otra vez, son importantes. En el largo título establece el período: «El curso de Historia de la Arquitectura Nacional en la Facultad de Arquitectura de Montevideo como órgano creador de la historia de la arquitectura nacional. Noticia relativa a sus antecedentes y creación y a su desarrollo hasta fines del año 1975», y lo cierra con la misma precisión: Montevideo, 10 de agosto de 1979.

Este es un texto cerrado, con citas precisas referidas fundamentalmente a los documentos administrativos, actas, notas, comunicados, fuentes bibliográficas (apenas tres), más Notas y Abreviaturas.

Lucchini establece el sentido (y el futuro) de la investigación sobre la arquitectura uruguaya en tres apoyos: «Instituto de Historia de la Arquitectura, Cátedra de Historia de la Arquitectura Nacional y Reglamento de Ayudantes del Instituto de Historia de la Arquitectura constituyeron un organismo que funcionó integrado y que, orientado exclusivamente a cumplir la tarea de producir y difundir con fines docentes conocimientos histórico-arquitectónicos nacionales [...]».³⁸

Con este esquema planteado en los primeros párrafos, procede a definir su concepto de historia y su rol en la ecuación con la teoría

35. Lucchini, *El concepto de arquitectura*, 1988.

36. La primera en 1980, en la revista *DANA (Documentos de Arquitectura Nacional y Americana)*, dirigida por Ramón Gutiérrez y Ricardo J. Alexander, y la segunda en 1986, abriendo la serie «Perfiles» de la Universidad de la República.

37. Arana, Garabelli y Livni, *Aurelio Lucchini*, 2016.

38. Aurelio Lucchini, «El curso de Historia de la Arquitectura Nacional en la Facultad de Arquitectura de Montevideo como órgano creador de la Historia de la Arquitectura Nacional. Noticia relativa a sus antecedentes y creación a su desarrollo hasta fines del año 1975», *Documentos de Arquitectura Nacional y Americana* (Instituto Argentino de Investigaciones en Historia de la Arquitectura y el Urbanismo), 9 (1980): 43-57.

de la arquitectura y los proyectos. Distingue, pues, tres tipos de historia: una arqueológica, operativa en la Escuela de Bellas Artes de París («bajo el régimen despótico de Quatremère de Quincy») y aplicable al goticismo de Viollet-le-Duc, una cultural, «no utilitaria, sino desinteresada [...] historia pura», y finalmente una historia con sentido crítico y operativo:

[...] los conocimientos del pasado pueden usarse para formar arquitectos con arreglo a un enfoque teórico renovador, no arqueologizante ni tampoco culturizante, que maneje la historia con sentido crítico, como medio apto para explicar el modo según el cual se fueron conformando en el pasado las causas que hoy son determinantes de problemas a los que debe dar respuesta la arquitectura, para hacernos conocer las soluciones que en el pasado dio la arquitectura a los estados sucesivos de dichos problemas y para comprender las insuficiencias de las soluciones dadas en los momentos en que debieron ser reemplazadas.³⁹

El programa lucchiniano incluye, en la línea estricta del plan de 1952, tres asignaturas: Historia de la Arquitectura, Teoría de la Arquitectura y Proyectos de Arquitectura. No hay proyecto sin teoría, y no es posible esta última sin la historia: se trata de «otro modo de usar los conocimientos pretéritos que escapa al ámbito arqueológico, se interna en el más amplio de la Historia, lo supera y se sitúa en el crítico-histórico». Afirma Lucchini: «Por primera vez se reconocía la necesidad que había de explicar el movimiento arquitectónico nacional por sí mismo y por lo tanto de extraer de nuestra historia los antecedentes requeridos para construir sobre ellos la Teoría de la Arquitectura Nacional».⁴⁰ Se puede afirmar que esta idea, en la que Lucchini insiste de manera obsesiva, parte del plan elaborado por, principalmente, Carlos Gómez Gavazzo, aunque Leopoldo Carlos Artucio, profesor de Teoría y de Historia, y Alfredo Altamirano, profesor de Proyectos, también firmaran la propuesta original.⁴¹

La manera en que Lucchini toma este esquema y lo impulsa llevaría a una situación paradójica. En tanto Lucchini asegura en el texto que por fin en 1966 el sistema en el campo de la historia está en pleno funcionamiento, en esos mismos años sesenta la enseñanza de Teoría de la Arquitectura se fragmentaba dramáticamente hasta

39. Lucchini, «El curso de Historia», 1980.

40. Lucchini, «El curso de Historia», 1980.

41. En «La reacción anticolonialista» Lucchini le atribuye a Artucio la «Exposición de motivos» del plan, cuya autoría han reivindicado siempre los estudiantes.

casi desaparecer. Quedó intacta, sin embargo, la mecánica original que hacía de la historia –la del territorio, la de las localidades– un insumo para los «expedientes urbanos» que el Iru enviaba cada dos años a los Talleres de Proyectos, que traspasó el período de la intervención dictatorial y llegó a elaborarse hasta fines de la década de 1980.

El plan de 1952 propició la creación de la asignatura Historia de la Arquitectura Nacional, que comienza a impartirse en 1955, después de una brevísima gestión. En ese momento Lucchini era decano, lo que pudo haber sido la clave. El tridente formado por la Cátedra, el Instituto y el Reglamento para la formación de investigadores, funcionando coordinadamente, se expresa muy lucchinianamente: «Tanto desde el punto de vista de la constitución interna de la Cátedra de Historia de la Arquitectura Nacional como el de sus relaciones con los órganos que contribuyeron y contribuyen a su funcionamiento y a su desarrollo, puede afirmarse que el ajuste y la eficiencia alcanzados son técnicamente correctos» (subrayado nuestro).⁴²

«Julio Vilamajó, su arquitectura»

La monografía sobre Julio Vilamajó se publica en mayo de 1970, según la «Nota preliminar» firmada por su autor, único dato de la edición de la Universidad de la República. Fue elaborada entre los años 1957 y 1970, según sus fichas de investigación.⁴³ En 1962 fueron donados los materiales del archivo particular del arquitecto al Instituto de Historia de la Arquitectura, y según las mismas fichas, ya se estaba recolectando material de diversos orígenes. En la cuarta página, bajo el título «Contenidos», vemos, en primer lugar, una detallada «Información cronológica». Le sigue una selección de «Copias de documentos». En tercer lugar, un ensayo crítico del director del instituto.

Diez años fueron necesarios para producir este libro, en el que también estuvieron involucrados Nydia Conti, Juan Campiotti y Mariano Arana.⁴⁴ El autor estaba culminando su decanato empezado en 1953, y según las biografías, esa década también lo tuvo involucrado intensamente en el cogobierno universitario. El director del IHA se reserva, obviamente, el capítulo crítico que lleva el mismo título del libro, entrecorillado, como si el resto fuese

42. Lucchini, «El curso de Historia», 1980.

43. Aurelio Lucchini, «Julio Vilamajó, su arquitectura». Trabajo de investigación n° 17. Año 1957-1970 (Fichero especial de investigación, Archivo del Centro de Documentación del IH-FADU).

44. En la «Nota preliminar» Lucchini describe sus tareas. Arana, que aparece en los títulos como colaborador principal, se ha encargado de «las difíciles tareas de fotografía e impresión», Conti de la cronología y los fichados, y Campiotti del orden y la clasificación de los documentos. En la portada interior aparece también Arturo Berro Siena.

una necesidad mecánica, otra vez meros andamios para la construcción de la historia.

El discurso se desarrolla linealmente, refiriéndose sistemáticamente a la sección de los documentos gráficos. Es un texto descriptivo, con breves paradas teóricas: un relato sistemáticamente cronológico, que permite construir pequeñas teorías interpretativas y ofrecerlas como doctrina del arquitecto. Esto es claro en la lectura que hace de la urbanización de Villa Serrana vinculándola a la sucesión de opiniones de Vilamajó expresadas desde su crítica al plan regulador de Montevideo de 1930, y una serie de asesoramientos, proyectos no realizados y detalles varios: «Por encima de los valores que Villa Serrana encierra como ejemplo arquitectónico en sí, se hallan los que dimanan de la enseñanza del método para concretar en una obra los principios teóricos presentidos en Villa Salus y elaborados en los escritos del plan de acción para la Comisión Nacional de Educación Física, del plan-guía para Punta del Este y del urbanismo para reorganizar las ciudades del interior». Y sigue: «Es justamente esta coyuntura, al pasar de la enunciación teórica a la realización práctica, cuando se requiere y se evidencia la plenitud de arquitecto. Queda descartada entonces por estéril la actividad crítica aplicada exclusivamente a forjar teorías».⁴⁵ El Vilamajó resultante es un arquitecto que no impone preconceptos urbanísticos, que estudia la naturaleza y deja que la ocupación del suelo se desenvuelva naturalmente, aunque resuene contradictorio. Es propicio, obviamente, para sostener el principio de una posible arquitectura orgánica. Y, sobre todo, a pesar de ser un intuitivo ecléctico y de ser habitué de la bohemia montevideana,⁴⁶ termina siendo presentado como un teórico que lleva su pensamiento al proyecto, no sin sortear algunas proposiciones contradictorias.

En el ambiente político e ideológico de los sesenta, ya agitado por la crisis económica, el punto de vista de Lucchini es llamativamente crítico de la dialéctica materialista, pero muy consistente con su propio discurso: «Frente a la posición que impone un enfoque del problema puramente socioeconómico convirtiendo a la arquitectura en el esquema materializado de aquellas ciencias, las ideas de Vilamajó proveen una respuesta basada primordialmente en aspectos del propio arte y, por lo mismo, viva y veraz». Y más adelante parece abandonar su propia construcción científica de la historia, dejando que los sentimientos –literalmente– se impongan

45. Aurelio Lucchini, *Julio Vilamajó, su arquitectura* (Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, 1970).

46. «Y reflotan el recuerdo del Vilamajó cocinero virtuoso que sus alumnos corroboran: todos ellos parecen haber probado alguna vez platos elaborados por Don Julio, amante de la noche gastronómica, bohemia y filosófica». Gustavo Scheps, *17 registros. Facultad de Ingeniería de Julio Vilamajó* (Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, 2008).

a la razón: «resultó [...] tangible al aprehenderse por los sentidos en lugar de comprenderse mediante silogismos».⁴⁷

Desde 1955 (año de la primera entrega de *la Arquitectura en el Uruguay* de Giuria), con las primeras clases de Historia de la Arquitectura Nacional, Lucchini había estado diseñando la manera de entender –o tratando de inventar– la identidad arquitectónica de un país que se modernizaba –o sea: se extranjerizaba– a la vista de todos. En ese sentido, Villa Serrana es el camino para una «búsqueda de una auténtica arquitectura nacional».⁴⁸ No son la estadística o las tentadoras tecnologías modernas: es el cultivo de la sensibilidad ecológica y la pobreza de recursos, a las que agrega el patrimonio arquitectónico del pasado.⁴⁹ La relación con esta línea antimetropolitana parece originarse en el contacto de Lucchini con los historiadores de la arquitectura reunidos en Tucumán en 1957, y se continúa en su relación con la revista chaqueña *DANA*.

«La enseñanza de la historia de la arquitectura en las reuniones de docentes realizadas en Tucumán del 8 al 11 de abril 1957»

Este evento tiene un especial significado para la historia de la enseñanza de la arquitectura en Argentina. Allí acudieron una serie de personalidades del panorama regional, como Mario Buschiazzo, ya una personalidad conocida, y algunos jóvenes, como Marina Waisman, Francisco Bullrich y otros, y un visible eje en la particular figura de Enrico Tedeschi. Como dice Sebastián Malecki, «Tedeschi construyó su propia red por fuera de Buenos Aires, a partir del eje Córdoba-Tucumán, que tuvo en el Instituto Interuniversitario de Historia de la Arquitectura (IIDEHA) su punto más visible, el cual puede ser pensado, a partir de la relación con otros centros provinciales como Mendoza, Cuyo, La Plata, Resistencia, como un eje que logró –por un breve momento– disputar la centralidad de Buenos Aires».⁵⁰

Además de Buenos Aires, La Plata, del Litoral, Córdoba, Cuyo y obviamente Tucumán, acuden al evento otras dos universidades de la región: la Católica de Chile y la uruguaya. La delegación oriental estuvo formada por Aurelio Lucchini y Leopoldo Carlos Artucio. El primero, como director del IHA y responsable de la novísima

47. Lucchini, *Vilamajó*, 1970.

48. Lucchini, *Vilamajó*, 1970.

49. El movimiento «nativista» parece lejano, pero no debe ser descartado como posible referente cultural de Lucchini.

50. Juan Sebastián Malecki, «Historia y crítica. Enrico Tedeschi en la renovación de la cultura arquitectónica argentina, 1950-1970», *Eadem Ultraque Europa* (Miño y Dávila) 9, n° 14 (agosto 2013): 137-174.

Cátedra de Historia de la Arquitectura Nacional, y en ese momento, además, decano de la facultad; el segundo, en su cargo de profesor de Historia de la Arquitectura concursado en 1953 y como profesor adjunto de Teoría de la Arquitectura.

Artucio generó una ruidosa oposición a Tedeschi, visible en las actas: «La otra postura, encabezada por Artucio, de la delegación uruguaya, no tenía un planteo definido, pero alertaba contra las aproximaciones esteticistas y bregaba por la necesidad de incluir aspectos sociológicos en la comprensión de la obra arquitectónica, posición identificada como de “historia sociológica del arte”».⁵¹ Todavía era muy nuevo el libro de Arnold Hauser, del que una traducción al castellano se estaba publicando ese mismo año, aunque es posible el contacto de Artucio con la edición inglesa de 1951, existente en los anaqueles de la biblioteca de la facultad. Pero Hippolyte-Adolphe Taine y John Ruskin, muy leídos en la facultad, y también Pierre Francastel y Herbert Reed pertenecen a la bibliografía de Artucio.

Sin embargo, no debemos entender que Lucchini era ajeno a la reivindicación de su compañero Artucio en contra de los «tedeschianos». Si bien es discreto, el decano es un firme defensor del programa político de 1952: «El plan de estudios sostiene que la producción arquitectónica es eminentemente un fenómeno destinado a satisfacer necesidades sociales y, por ende, el estudio sobre las obras de arte arquitectónico del pasado debe ser enfocado primordialmente en su relación con el medio social que los vio formarse. Solamente así dicho estudio cobra contemporaneidad y por consiguiente la disciplina se hace útil para el profesional arquitecto de nuestros días».⁵²

51. Malecki, «Historia y crítica. Enrico Tedeschi», 2013.

52. Aurelio Lucchini, «Facultad de Arquitectura de Montevideo». La enseñanza de la historia de la arquitectura en las reuniones de docentes realizadas en Tucumán del 8 al 11 de abril 1957 (Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1957), 71-72.

Una historia interrumpida de la arquitectura orgánica en Uruguay

Podría argumentarse que su rol institucional lo coacciona, pero en otros textos menos formales lo vemos opinar con mucha más convicción. En *Marcha*, en 1959, escribía: «Se puede ahora pensar de la nueva arquitectura con propiedad, defenderla con razones y realizarla en base a postulados»; y en el siguiente párrafo: «Preocupación por lo social, sólida estructura teórica-histórica, convicción de la urgencia de poner la arquitectura al servicio de la problemática nacional [...]. Con ellos la Facultad reconquistó su unidad ideológica

y quedó en condiciones de ejercer [...] una verdadera rectoría sobre la arquitectura nacional».⁵³

Lucchini era ciertamente pesimista con respecto a los logros efectivos de la arquitectura nacional anteriores. Aún en 1959 sólo reconocía la obra de Vilamajó y algunos –muy pocos– casos más: el complejo de los cines Plaza y Central, de Rafael Lorente Escudero; el desaparecido anexo de Casa Soler en la Aguada, de Enrique Monestier; y el parador Barracuda en La Floresta, de autor hasta ahora desconocido. En cambio, es muy crítico con la arquitectura de los años cuarenta, como la de Beltrán Arbeleche y Miguel Ángel Canale, aunque no menciona la «regresión» de Octavio de los Campos.

El panorama es oscuro: «Al promediar la cuarta década, el aspecto que presenta la doctrina arquitectónica nacional es sumamente complejo». La desaparición de Carré deja huérfana la consistencia de los últimos y superiores cursos de composición. Y, además, «los principios divulgados en las clases de Teoría no encuentran eco en los Talleres de Arquitectura».⁵⁴ Cuando analiza la profesión, el diagnóstico es aún más negativo, y sólo hay esperanza a partir de 1952:

En el ámbito profesional se observa análoga indecisión de pensamiento: ¿En realidad, corresponde hablar de pensamiento? Sobra formalismo y sentimiento. Falta en cambio hondura conceptual. No se conocen publicaciones ni cursos de índole teórica e histórica que expliquen y desarrollen postulados y causas de la nueva arquitectura. Esta indigencia doctrinaria que muestra la arquitectura renovadora nacional ha de serle fatal cuando deba enfrentar el inminente empuje historicista. [...]

El año 1941 señala, con la muerte de Carré, la desaparición del último y ya débil elemento de unificación ideológica. Es simbólico que, a partir de esa fecha, los cursos superiores de Arquitectura tengan una dirección dual.⁵⁵ Este período es en la Facultad de disolución y sólo terminará con la gran crisis que se inicia en 1950.⁵⁶

¿Es acaso una concientización que se produce en el norte argentino? Todas las publicaciones del director del Instituto de Historia de la Arquitectura son posteriores a Tucumán. Esto,

53. Aurelio Lucchini, «Evolución de la arquitectura nacional desde 1939 a 1959», *Marcha*, 26 de junio de 1959: 3–4. En 1964, al cumplirse cincuenta años de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Lucchini envió este artículo al número especial de su revista, *Arquitectura*, donde se reprodujo idénticamente, hasta con los mismos errores tipográficos, pero sin imágenes.

54. Lucchini, «Evolución», 1959.

55. Mauricio Cravotto y Julio Vilamajó.

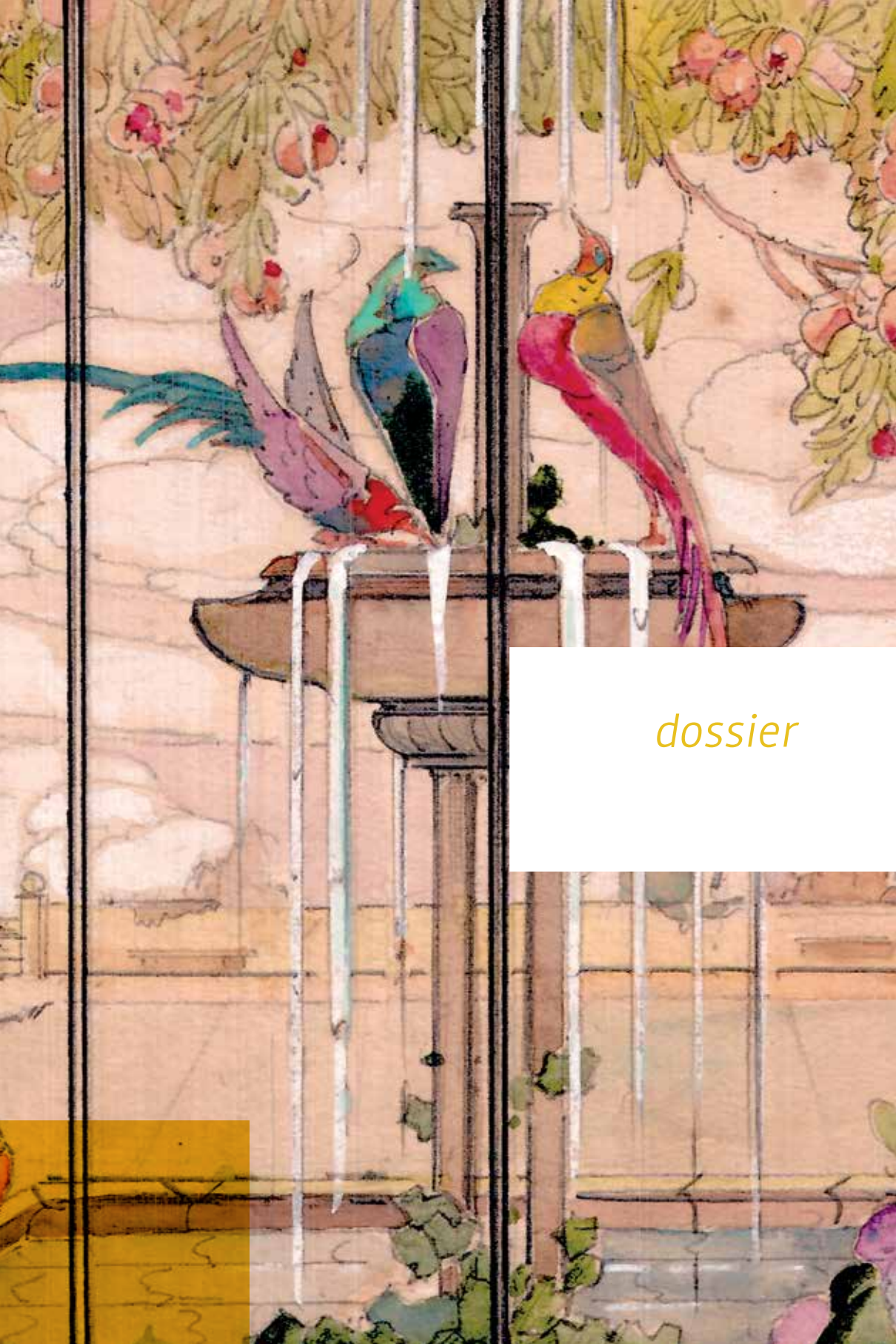
56. Lucchini, «Evolución», 1959.

por sí, podría no ser significativo, pero es un dato. Después de haber aplicado el más duro pragmatismo en la desaparición del Instituto de Arqueología Americana, y de haber apostado a los principios sociales y el espíritu moderno del plan de 1952, ¿la aparición de las reflexiones sobre identidad nacional podría provenir del contagio antimetropolitano que se gesta en Tucumán? ¿O acaso son manifestaciones latinoamericanistas típicas de la «generación crítica»?

¿El *zeitgeist* nacional? Está inconcluso.

Fuente de las imágenes

1. Jean-Claude Delorme, *Chronologie des civilisations* (Paris: PUF, 1949).
2. Blanca París de Oddone, Roque Faraone y Juan Antonio Oddone, *Cronología comparada de la historia del Uruguay 1830-1945* (Montevideo: Udelar, 1997).
3. Aurelio Lucchini, *El concepto de arquitectura y su traducción a formas en el territorio que hoy pertenece a la República Oriental del Uruguay. Libro segundo: modalidades renovadoras* (Montevideo: IHA-FARq-Udelar, 1988).



dossier

Este dossier presenta una selección de afiches de remates de solares de la ciudad de Montevideo correspondientes a los barrios Buceo, Parque Batlle, Pocitos, Punta Carretas y Tres Cruces. Ordenados cronológicamente, revelan la evolución de esta tipología de piezas gráficas de alto impacto y su diversidad de formatos y de criterios estéticos.

1911

1911

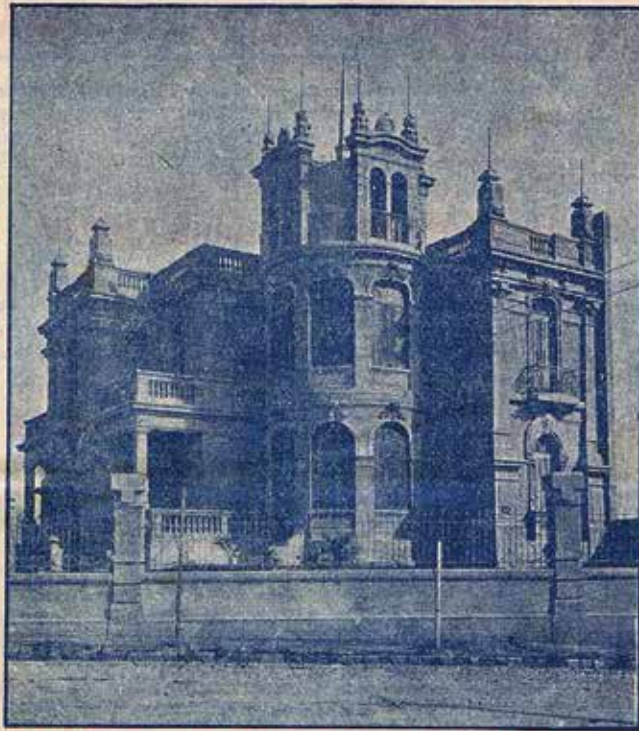
HORACIO TRAPANI

Por orden del Banco Francés, Supervielle y Ca. y cuenta del Sr. Manuel Quinteiro

EN LOS POCITOS

A PLAZOS

A PLAZOS



Chalet Ellauri esq. Chuy

EL DOMINGO 5 DE NOVIEMBRE, A LAS 4 Y 30 P. M.

EN EL LUGAR DE SU UBICACION

TALLERES JUAN FERNANDEZ

FIGURAS 1-8.
PLIEGO DE MANO REALIZADO POR TALLERES
JUAN FERNÁNDEZ, BARRIO POCITOS, AÑO 1911.

EN LOS POCITOS

EL GRAN BALNEARIO Y PLAYA MAS HERMOSA DE LA AMERICA DEL SUD

UN ESPLÉNDIDO CHALET

Y SIETE PRECIOSOS LOTES DE TERRENO

El Chalet recién terminado y en condiciones para ocuparlo de inmediato. Construido con materiales de primer orden, siendo el más lujoso y original edificio de aquel aristocrático balneario. Ubicación ideal y única, espléndida altura, panorama atrayente, con soberbias vistas al mar. Está ubicado en la

Calle ELLAURI esquina CHUY

en un terreno de un área superficial de 853 metros con 59 d. c., á dos cuadras de Constituyente, con eléctrico á 4 cuadras de la Avenida Brasil, á una de las Avenidas Libertad y Constituyente (nueva) con eléctrico concedido á «La Transatlántica», y á dos de la Rampla y Plaza Tomás Gomensoro.

Su edificio es de dos pisos y consta de:

Planta baja.—Terrasa, vestibulo, sala, comedor, 3 patios, pasillo, despensa, w. c., escalera de madera que comunica con la planta alta, cocina aplicada para la calefacción y servicio de agua caliente para baño, etc., 3 piezas para el servicio.

Planta alta.—Vestibulo, terrasa, 6 dormitorios, 2 patios, hall al fondo, ropería, cuarto de baño, w. c.

Mirador.—De 4 mts. de altura, cerrado de mampostería y cristales.

Jardín.—Perfectamente delineado, y con centenares de plantas forestales.

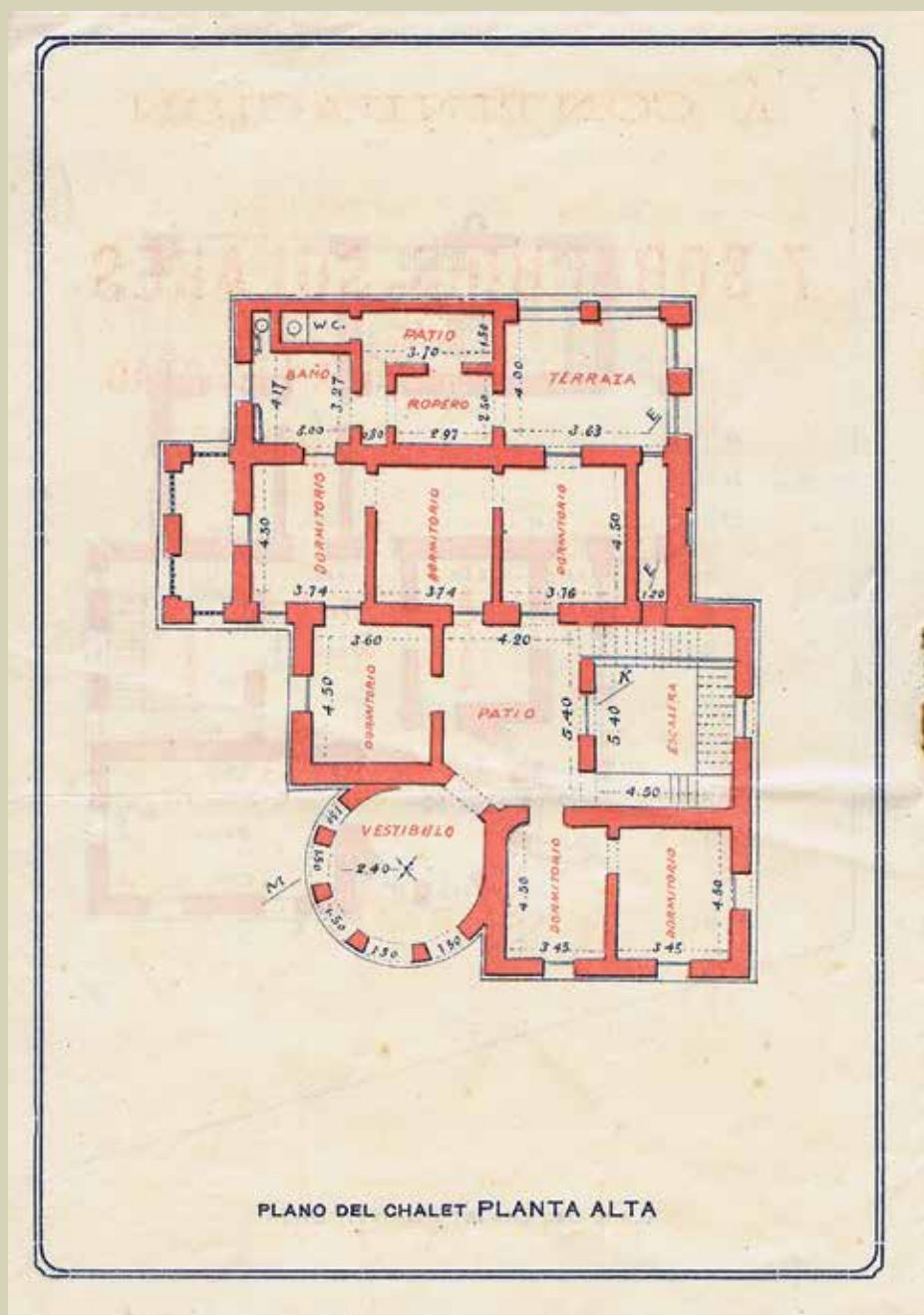
Huerta al fondo con plantaciones de legumbres.—Portón y verja de hierro al frente.—Escalinata de mármol.—Empedrado y vereda pagos.

Véanse los grabados siguientes, para mayores antecedentes, y formarse una opinión concreta.

El chalet, puede visitarse todos los dias de 3 á 5 p. m.

Á continuación 7 Solares de Terreno

AVENIDA LIBERTAD Y COLOLÓ



**Á CONTINUACIÓN
A LARGOS PLAZOS**

7 SOBERBIOS SOLARES

**3 con frente á la AVENIDA LIBERTAD
y 4 á la calle COLOLÓ**



Con empedrado pago, á 70 metros del Chalet en venta

Con eléctrico casi en sus frentes

Donde convergen las Avenidas Libertad y Constituyente



UBICACIÓN IDEAL

Á 300 metros de la Rambla y Plaza TOMAS GOMENSORO.

A PLAZOS

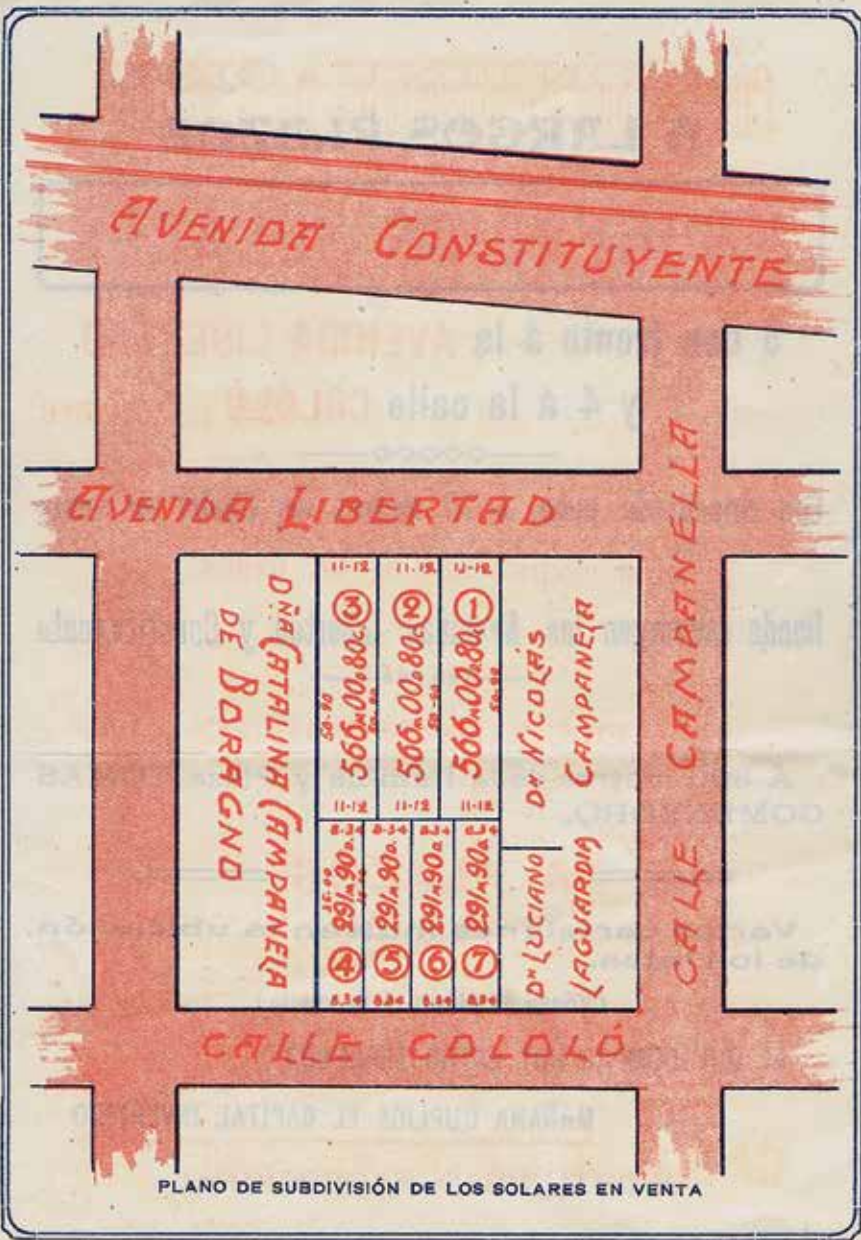
Varios cartelones indican la ubicación de los lotes.

(Véase el plano, á la vuelta)

EL QUE COMPRE HOY ESTOS TERRENOS

MAÑANA DUPLICA EL CAPITAL INVERTIDO

OPORTUNIDAD EXCEPCIONAL



Condiciones excepcionales para el pago

Por el Chalet 1/4 parte al contado y el saldo en 60 mensualidades consecutivas sin interés.

En garantía de su oferta entregará **1.000 pesos oro**
Por los solares Venta á 60 meses de plazo sin interés, debiendo los compradores entregar el importe de dos mensualidades en el acto de la compra.

Los pagos serán efectuados mensualmente en el domicilio del señor Manuel Quinteiro, calle Joaquín Requena número 118.

Los títulos y demás antecedentes están de manifiesto en el Banco Francés

(SECCION REMATES)

CALLE 25 DE MAYO, 232, 234

A PLAZOS

Un magnífico CHALET y 7 SOLARES

EN LOS POCITOS

AVENIDA CONSTITUYENTE

AVENIDA LIBERTAD

CALLE CAMPANÉLA

CALLE COLOLO

CALLE CHUY

CALLE ELLAURI

PLANO DE UBICACIÓN DEL CHALET Y SOLARES EN VENTA

APLICACION
11 de ENERO de 1920

ALFREDO ECHEVARRIA

BANCO DE COBRANZAS L. Y ANTICIPOS

EL DOMINGO 11 de ENERO a las 4 p. m.

¡A GRANDES PLAZOS!

5 solarcitos muy buenos

Sobre las calles **ESTOMBA y BRAGA** a 100 metros de la **Avda. Garibaldi**

E inmediatos a la AVENIDA 8 DE OCTUBRE

A pagar con cuotas de \$ 6 por mes

Terrenos centrales y de porvenir. ALGO MUY BUENO

INFORMES: Sección Ventas del Banco de Cobranzas L. y Anticipos S.A. que tiene a su cargo la venta y administración de las ventas a plazos en condiciones excepcionales.

FIGURA 9.
AFICHE REALIZADO POR LA NACIONAL.
BARRIO TRES CRUCES, AÑO 1920.

AÑO 1919

PEDRO E. M.

EN TROUVILLE

EL DOMINGO 19 DE ENERO

11 Expléndidos Solares!

Frente a la Avenida 21 de Setiembre - Donde nadie vende -

POR DISOLUCIÓN

107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	157	158	159	160	161	162	163	164	165	166	167	168	169	170	171	172	173	174	175	176	177	178	179	180	181	182	183	184	185	186	187	188	189	190	191	192	193	194	195	196	197	198	199	200
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

En la fecha y hora indicadas, procederé a la venta de estos magníficos solares ubicados en el **BARRIO TROUVILLE** de los Pocitos, inmediatos a la Gran Rambla; con afirmados, caños de desagüe, vereda y cerco del frente pronto para edificar; alambrados con tejidos de inmejorable calidad con frentes a la importante Avenida 21 de Setiembre, entre Avenida Ellauri y la Rambla; sobre la vereda de la sombra. Innecesario insistir sobre el porvenir de éstos estúpidos solares de área perfectos, bien figurados ¡Como para edificar! Rodeados de espléndida edificación y con frentes a arterias de tránsito cuya importancia salta a la vista ¡Avenida 21 de Setiembre! ¡Avenida Ellauri! ¡A pocos metros de la Rambla Pocitos! Con mejoras importantes y caño maestro al frente en construcción.

FIGURA 10.
AFICHE REALIZADO POR LA NACIONAL,
BARRIO POCITOS, AÑO 1919.

LAISONNAVE

SARMIENTO N.º 20

AFR. POC1/36

E - POCITOS

de 1919 á las 5 1/2 de la tarde

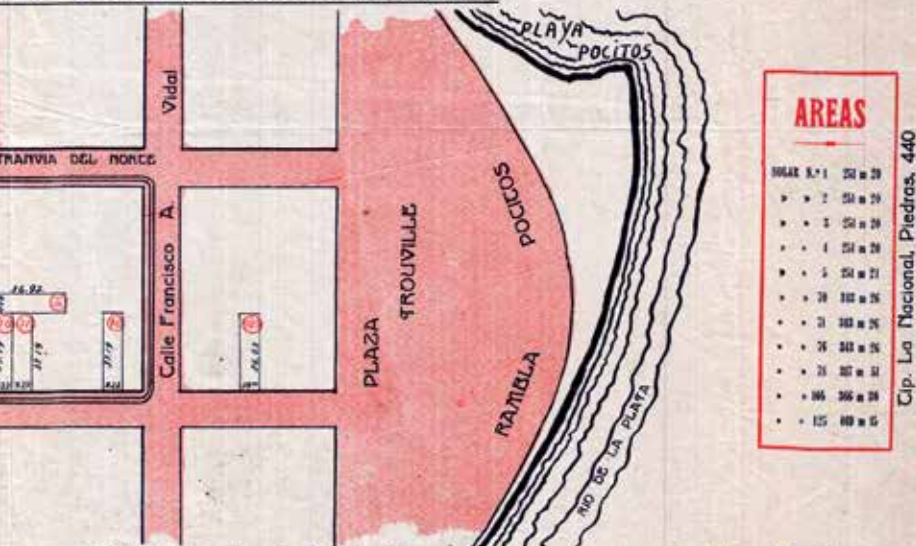
¡ SIN BASE !

¡ 60 meses de plazos !

OCASIÓN ÚNICA

Ubicación incomparable - A 100 y 200 mts. de la Rambla Wilson

UN DE SOCIEDAD!



¡ El Tranvia del Norte pasará por sus frentes !

FORMA DE PAGO: 20 ojo al contado, el saldo en 60 mensualidades. Todo comprador consignará en garantía en el momento de serie aceptada la oferta 200 \$ y los que abonen el saldo al contado 20 ojo de descuento. A escriturar de inmediato. Títulos de primer orden, libres de deuda. Costos de escrituración y comisión del remate 1 ojo por cuenta del comprador.

PLANOS E INFORMES: Escribanía Romay, Uruguay 937 - Teléfono 1221 Central.

APR 1924

Año 1924

Alberto Fraga Orzábal

Por orden del Banco Popular del Uruguay

CON FACILIDADES DE PAGO

5 Solares

Soberbiamente UBICADOS

En la zona más hermosa y de mayor valor

A un paso del Parque Rodó, del Boulevard España, del Boulevard Artigas y de Pocitos. Frente a la Avenida Sarmiento y a la Plazuela que la une con la Avenida 21 de Setiembre.

Posición de indiscutible porvenir

Afirmado de hormigón por su frente

El 27 de Abril a las 4 de la tarde

En los mismos y al mejor postor, venderé estos hermosos solares, con áreas perfectamente regulares, con gran cantidad de plantas y otras mejoras.

Condiciones de venta:

El 20 o/o en el acto del remate y el saldo en cuotas a 1, 2, 3, 4 ó 5 años de plazo, como el comprador lo desee y con un interés de 7 o/o sobre los saldos deudores.

Véalos de inmediato, pida un plano y será interesado seguro.

Titulos de primer orden

Escrituras, certificados, etc. y 1 o/o de comisión por cuenta de los compradores.

Planos e informes, Pampas 2008 - Teléf. 1463 Aguada

Tal. Gómez Castel-Masteritas

FIGURA 11.
AFICHE REALIZADO POR TALLER GRÁFICO CUIREL,
BARRIO POCITOS, AÑO 1924.

1925

JOSE LUIS FIALO

COLOSAL REMATE

Por orden del Banco de Cobranzas Locaciones y Anticipos

47 SOBERBIOS SOLARES 47!!

Enclavados entre las Avenidas Aldea y General Garibaldi

EXCEPCIONAL UBICACION

A POCOS METROS DEL GRAN "PARQUE DE LOS ALIADOS"

A PLAZOS!! A PLAZOS!!

SIN LIMITAR FECHA

AREAS PARA TODOS LOS GUSTOS
"GRANDES Y CHICAS"



Piano de Ubicación

Solares altos y sin desmontes

A pagar en cuotas fijas de \$ 6, 8 y 10 por mes

EL DOMINGO 26 DE ABRIL a las 3 p. m.

Los compradores no pagarán comisión, — Señala dos cuotas al firmar el boleto

Planos e informes: 25 de Mayo 492 o en el Banco, Sarandí esq. Zabala

F. L. F. T. 1925

FIGURA 12.
AFICHE REALIZADO POR LA PLATENSE
TIP. LIT., BARRIO PARQUE BATLLE, AÑO 1925.

Tel. Uruguay 2109, Central

AFLTC1/06

Por orden del "Banco de Cobranzas L. y Anticipos"

El Domingo 12 de Diciembre

A LAS 3 y 1/2 P. M.

BRILLA

d!! - -

**FRACCIONAMIENTO
DE LA CONOCIDA**

Sucesión FIGARI»

Con toda su valiosa arboleda y mejoras existentes. Luz eléctrica y caño maestro en construcción. Cerco de alambre tejido, etc.

25 SOLARES 25!!
Estupendos

Con frentes al **BOULEVARD GENERAL ARTIGAS**

y Calles **VICTORIA, GOES (ex Daca)** y **J. R. GOMEZ**

Los terrenos de mayor porvenir dentro de la Ciudad, por su privilegiada posición!!

A corta distancia de las **AVENIDAS 8 de OCTUBRE** y **18 de JULIO**. - Frente a la **PLAZA ARTIGAS** y próximos al **GRAN PARQUE DE LOS ALIADOS!!**

A PAGAR EN CUOTAS FIJAS DE \$ 25, 30, 35 y 40 por mes!!

Debiendo quedar abonado el importe total de cada lote, dentro del largo plazo de 120 meses, sin pagarse intereses

No hay que olvidar que son terrenos centrales, y los únicos que pueden adquirirse dentro de esta ubicación, en las condiciones liberales en que los ofrezco.

30 ojo de descuento a los que quieran pagar al contado

GARANTIA 1 ojo y Comisión 1 ojo al firmar el boleto

Planos e informes: MISIONES N.o 1365

L.E. e Imp. Del Comercio - Montevideo, 488

36 Magnificos lotes en PUNTA CARRETAS POR MENSUALIDADES



BULEVAR GRAL. ARTIGAS



Amazamiento
y división,
aprobados por
el Municipio

RAMBLA PR. WILSON

GRAN
ROND-POINT
POLICIA

Lo que «LA INDUSTRIAL» reservaba, desde muchos años y que la necesidad la obliga a malbaratar.

¡El Martillazo del año!

Lo más lindo y mejor situado en aquella

LOCALIDAD PRIVILEGIADA.

— CUYO ENORME PORVENIR NO SE DISCUTE

FRANCISCO PIRIA

El próximo Domingo, 9 de Mayo, a las 3 de la tarde

**A LARGOS PLAZOS, CON GRANDES DESCUENTOS
Y PRECIOS RUINOSOS! POR LO QUE DEN, POCO IMPORTA**

36 = SOLARES EN PUNTA CARRETAS = 36

Donde nadie vende ni al contado, LA INDUSTRIAL liquida sus reservas. Aprovechan el momento que todo vá al suelo. — Esta agrupación de lotes, es lo mejor, lo más importante, lo de mayor porvenir.

12 LOTES frente al

BULEVAR ARTIGAS

Todo pavimentado y vis a vis con el **GRAN PARQUE RODÓ.**
7 LOTES tienen frente a la

RAMBLA WILSON

macadamizada y están, Rambla por medio, con el **GRAN PARQUE COSTANERO** que vá a construir el Municipio, en los terrenos que nos expropia, al vil precio que se lo ocurra.

4 LOTES dan frente a la

AVENIDA JOSE ELLAURI

con tranvía a la puerta y **12 LOTES** frente a la

CALLE ERRASQUIN

entre la Rambla Wilson y el Bulevar Artigas.

Y con esta venta se cierra el ciclo de las ventas en Punta Carretas. — Quedan frente mismo al

GRAN ROND POINT

donde se unen el Bulevar Artigas con la Rambla Wilson.

No hay nada más lindo, ni más panorámico, ni de más colosal porvenir. — El remate se efectuará el

DOMINGO PROXIMO, A LAS 3 DE LA TARDE

Habrá soleros a pagar por cuotas de

20 PESOS MENSUALES

Los habrá, pagaderos por mensualidades

DE 30 PESOS Y DE 40 PESOS

y los muy grandes, mayores de 500 metros, se pagarán por

MENSUALIDADES DE 50 PESOS

Cuando las ventas excedan de 300 meses de plazo, si el comprador abona toda o parte de su compra al contado, tendrá un

DESCUENTO DEL 50 POR CIENTO

o sea la mitad de rebaja.

Yo llamo la atención de los clarividentes, de los que se dan cuenta del progreso galopante de esta localidad, con dos grandes avenidas a la puerta, con el más espléndido panorama a la vista y redonda de parques y jardines públicos, hechos unos y otros brevemente los otros, en los terrenos municipales que rodea este grupo de lotes, y que serán los más bellas parques públicos costaneros.

Antes de muy poco tiempo, no se comprará allí un metro de terreno, por menos de **CIENT PESOS.**
Está enclavado esta solería de lotes entre las

PLAYAS RAMIREZ Y POCITOS

y no hay allí un metro más de terreno para vender; ni lo habrá **NUNCA; JAMÁS;** y vendido este solero no quedará nada. — No exajeramos, al asegurar que dentro de media docena de años, cada uno de estos lotes representará una fortuna.

Vaya a vueltas con el remate y si el día de la venta consigo hacerse de un león, podrá decir: **Vá, después**

TENGO MI PORVENIR HECHO. — TENGO LA FORTUNA EN EL BOLSILLO

Con pagar la primera mensualidad se puede disponer enseguida del terreno adquirido y usufructuar la venta, que al capital que el terreno representa y que ahora da a pichas, le producirá con exceso para pagar la mensualidad del lote, siempre que tenga el solero de edificarlo, en combinación con el **BANCO HIPOTECARIO,** que le facilitará el dinero, para construir su casa y vivir allí feliz y contento para toda la vida.

NO FALTEN EL DOMINGO PROXIMO A LAS 3

PUNTO DE REUNION: En la Avenida Ellauri, frente a la Parra Donna, donde paran los coches N.º 35. Estará allí la bandera de remate y una banda de músicos. — Recomendado puntualidad. — Todo comprador dará una mensualidad como señal. No se paga comisión ni gasto alguno.

Por más datos: **LA INDUSTRIAL, Sarandí 500, esquina Treinta y Tres.**

APP BUC 1/25

-VENTA- **REMATE** COMISIONES
E.T. & CIA
PICASSO
 PARTICULAR OFICINAS BARANDÉ 386 HIPOTECAS TEL. URUG. 2315 - CENTRAL
 REFERENCIAS PERSONALES EN LOS BANCOS

POR ORDEN DEL BANCO DE COBRANZAS LOCACIONES Y ANTICIPOS

« SOBRE »
 LOS MISMOS
 TERRENOS

SOBRE EL BOULEVARD PROPIOS

Y A UN PASO DE LA AVENIDA RAMON AMADOR Y CALLES COMERCIO Y RIVERA

Al plazo y precio que resulte, en cuotas chicas, sin interés

ALGUNOS SOLARES SOBRE PAVIMENTO DE HORMIGON Y EMPEDRADO. TODO PAGO

AL MEJOR
POSTOR
18
SOLARES

1927
OCTUBRE
16
DOMINGO
 A LAS 3

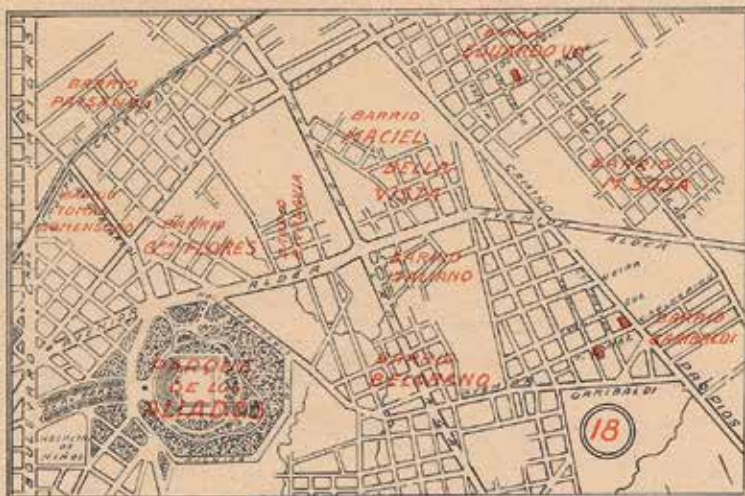
Mensualidades
de
8, 10, 12, 14
y **16 pesos**

Vista de los terrenos en venta y perspectiva que ofrece el gran Boulevard Propios hacia el sud, desembocando en la gran Rambla Wilson y Playa del Buceo, a 600 metros de los solares.



FIGURAS 17-20. PLIEGO REALIZADO POR EMPRESA GRÁFICA SIN ESPECIFICAR, BARRIO BUCEO, AÑO 1927.

PLANO DE UBICACION. - LO MARCADO EN ROJO, INDICA LOS SOLARES EN VENTA.



SOLARES DE LA CALLE JUSTO MAESO, a un paso de COMERCIO

SEGUN MENSURA PRACTICADA EN NOVIEMBRE DE 1907, POR EL AGRIMENSOR Sr. ALFREDO LERENA

Estos 3 SOLARES de áreas regulares y chicas, rodeados de compacta edificación, cercados y cultivados, sobre calle pavimentada, con luz eléctrica y aguas corrientes en su frente. - A 400 metros de la Avenida 8 de Octubre, y en una gran altura, desde donde presenta una bonita vista sobre la ciudad y el mar.

SE VENDERÁN AL PRECIO Y PLAZO QUE RESULTE, EN MENSUALIDADES FIJAS DE 12 \$, SIN INTERÉS.

CON TODAS LAS MEJORAS INTERIORES, COMO EXTERIORES, PAGAS

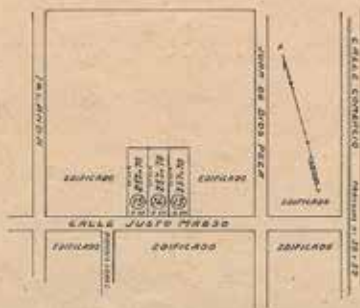
CUADRO DE AREA Y COSTA MENSUAL DE TODOS LOS SOLARES

CALLE JUSTO MAESO

SOLAR	AREA	COSTA
13	287 m. 70	\$ 12.00
14	257 m. 70	\$ 12.00
15	287 m. 70	\$ 12.00

BOULEVARE PROMIOS Y CALLE TOMÁS GÓMEZ

SOLAR	AREA	COSTA
1	674 m. 00	\$ 12.00
2	504 m. 20	\$ 10.00
3	517 m. 20	\$ 10.00
4	470 m. 20	\$ 10.00
5	462 m. 03	\$ 10.00
6	237 m. 84	\$ 12.00
7	281 m. 65	\$ 10.00
	343 m. 87	\$ 14.00



CUADRO DE AREA Y COSTA MENSUAL DE TODOS LOS SOLARES

CALLE TOMÁS GÓMEZ ESQUINA ESTIVAL

SOLAR	AREA	COSTA
1	400 m. 00	\$ 5.00
2	300 m. 00	\$ 10.00
3	220 m. 00	\$ 10.00
4	301 m. 20	\$ 12.00
5	200 m. 00	\$ 10.00
6	300 m. 00	\$ 10.00
7	400 m. 00	\$ 10.00

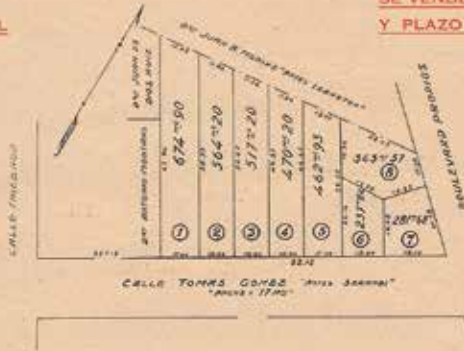
SOLARES DEL BOULEVARD PROPIOS ESQ. TOMAS GOMEZ

SEGUN MENSURA PRACTICADA EN AGOSTO DE 1927.
 APROBACION MUNICIPAL, EXPEDIENTE N.º 30.028
 AGRIMENSOR: Sr. RAUL B. CONDE

8 SOLARES formando esquina sobre el gran Boulevard recientemente pavimentado con hormigón, que será necesariamente uno de los más importantes de la capital. Una vez terminado el pavimento de hormigón por el Boulevard Propios hasta 8 de Octubre, todo el tráfico de autos y omnibus, desde el centro a la Rambla Wilson y playas de Malvín y Carrasco, circulará por este Boulevard que cruza la ciudad en línea recta de norte a sur.

UBICACION EXCEPCIONAL

Gran altura, con luz eléctrica en su frente, de porvenir sin límite. Donde se multiplicarán los pesos, por cada gramo de tierra, de la que Vd. hoy pueda comprar por metro cuadrado.



SE VENDERAN AL PRECIO Y PLAZO QUE RESULTE

En cuotas mensuales fijas y sin interés de \$ 10, 12, 14 Y 16, con pavimento pago. Quien compra en lugares como éstos, asegura su vida y la de los suyos.

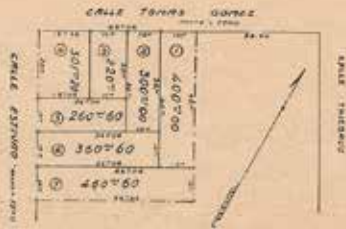
SOLARES DE LA CALLE TOMAS GOMEZ ESQ. ESTIVAO

A 50 MTS. DE LA AVDA. RAMON AMADOR, SEGUN MENSURA PRACTICADA EN AGOSTO DE 1927. APROBACION MUNICIPAL, EXPEDIENTE N.º 30.029. AGRIMENSOR: Sr. RAUL B. CONDE

Esta soberbia esquina, dividida en 7 SOLARES, es de inmediato porvenir. La calle Estivao que pasa frente a los terrenos, pavimentada hasta pocos pasos antes de llegar a éstos, está unida a la Avda. Ramón Amador, recientemente pavimentada con hormigón, y la de Tomás Gómez, unida al Boulevard Propios, que está a 150 metros de los solares, hace que sea indiscutible su valorización. Luz eléctrica en su frente. Barrio que progresa a paso de gigante.

SE VENDERAN AL PRECIO Y PLAZO QUE RESULTE EN CUOTAS MENSUALES FIJAS Y SIN INTERES DE \$ 8, 10 Y 12.

No olvide, que si Ud. se compra pedales y más del mas, se quedan pocas oportunidades como esta, y lo que hoy puede comprar con pocos pesos y en cuotas fijas mensuales, mañana valdrá muchos pesos y al contado.



CONDICIONES DE LA VENTA PARA TODOS LOS SOLARES.

Se hace a todo el metro cuadrado, pagados al punto en mensualidades fijas, al tiempo que resulte, sin interés. 1. mensualidad en garantía al firmar el boleto. Costado 1/2. Garantía de escritura por costo de las construcciones. Titulo bueno e hipotecado. Por pagar al contado 40% de inversión. Las cuotas mensuales se aborran en el Tesoro de Colección, Locación y Anticipo: Serandi 400.

PUNTO DE REUNION
PARA EL REMATE:



CALLE SOLFERINO

ESQUINA COMERCIO

DONDE ESTARA NUESTRA BANDERA
Y UNA BANDA DE MUSICA

TRANVIAS: Números 38 y 39

8

ATLPS 7/14

18

Oficinas Misiones 1365 1931 Teléf. Urug. 2199 Cent.

ANTONIO S. ZORRILLA & C^{IA}

Por orden del "Banco de Crédito"

Sensacional!!

LA GRAN VENTA DEL AÑO

El Domingo 22 de Marzo a las 4 p. m.

40 VALIOSOS LOTES 40

Sobre la Avenida de Circunvalación del "Gran Parque José Batlle y Ordóñez" (enfrente de los Misioneros)

A pagar \$ 20, 25 y 30 por mes !!

FIGURAS 21-23.
PLIEGO REALIZADO POR DEL COMERCIO.
BARRIO PARQUE BATLLE. AÑO 1931.

g. 2109 Cl.

Cía.

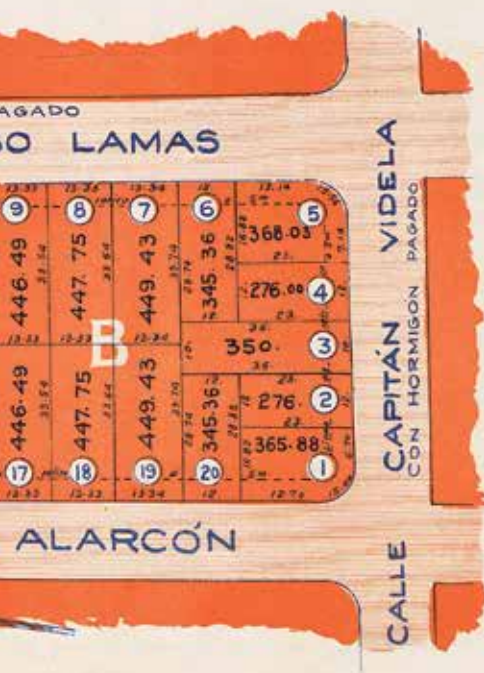
El Domingo 22 de Marzo a las 4 p. m. Cent.
POR ORDEN DEL "BANCO DE CREDITO"

BATLLE y ORDOÑEZ" (antes de los Aliados)

os Lotes!!

as, Alarcón, Feliciano Rodríguez, (con hormigón pagado) y Capitán Videla
 monumento al Gral. Garzón y del "Gran Estadio Centenario"

er mes!! Con excepción de los 5 lotes, con frente a la Avenida de Circunvalación, que se venderán a pagar \$ 50 por mes



Sin limitar plazo, sin interés y sin comisión.
 Garantía 2 cuotas al firmar el boleto

AREAS EDIFICABLES

MANZANA A		MANZANA B	
Señal	Area	Señal	Area
1	181.10	1	226.28
2	204.00	2	216.00
3	270.00	3	300.00
4	204.00	4	216.00
5	180.00	5	200.00
6	226.28	6	226.28
7	226.28	7	226.28
8	226.28	8	226.28
9	226.28	9	226.28
10	226.28	10	226.28
11	226.28	11	226.28
12	226.28	12	226.28
13	226.28	13	226.28
14	226.28	14	226.28
15	226.28	15	226.28
16	226.28	16	226.28
17	226.28	17	226.28
18	226.28	18	226.28
19	226.28	19	226.28
20	226.28	20	226.28

Lit. e Imp. Del Comercio Piedras 433



**LOS TERRENOS DE MAYOR PORVENIR Y DE MAS RAPIDA
VALORIZACION, PUESTOS AL ALCANCE DE TODOS!!**

La Gran Venta del Año!!

Prepárese para hacerse propietario, con las facilidades que se le brindan, de un lote excepcional!!

El DOMINGO 22 de MARZO a las 4 p. m.

Venderemos, por orden del "Banco de Crédito", 30 **Varios Solares**, bis, a bis con el **Gran Parque Jose Batlle y Ordoñez** (antes de los Aliados) a pagar en cuotas fijas de \$ 20, 25 y 30 mensuales, con excepción de los 5 lotes, con frente a la **Avenida de Circunvalación**, que se venderán a pagar \$ 50 por mes, todo sin limitación de plazo y sin comisión.

El plano de fraccionamiento que figura en la página central de este prospecto, ilustrará a los interesados, de la conveniencia de estos lotes, en lo que se refiere, a sus superficies y dimensiones con amplios frentes.

Los solares sobre la **Avenida de Circunvalación** y calles **Brigadier Diego Lamas, Alarcón, y Feliciano Rodríguez** se venden con pavimento de hormigón pago.

Compre aquí, que compra bien!!

Unico desembolso al contado el importe de DOS cuotas

Pida informes en el **Banco de Crédito** o en nuestras oficinas

Misiones 1365 **Antonio S. Zorrilla & Cía.**

Lit. e Imp. Del Comercio Piedras 452

C. E. CASAR **VIDAL**

AFR POC 1 / 16

Por cuenta y orden de la compañía de tierras "La Uruguay"

De estos 6-HERMOSOS SOLARES-6

Sobre la calle G. A. Pereira N.º 45.—Inmediatos à la Estación Pocitos

El Domingo 10 de Septiembre à las 4 de la tarde

en el punto de su ubicación.—Procederá al remate de estos bien situados solares, con todas las mejoras que contienen como ser: alambrado, vereda, empedrado todo pago.—Al mejor postor y al contado.

Recomiendo estos solares à las personas de buen gusto pues por esas razones hoy ya nadie vende.—Por su ubicación, próximo à la Gran Avenida al Parque Central y sus áreas proporcionadas duplicada inmediatamente su valor.—Apropiados pues, los interesados para adquirir uno de estos solares poco precio.—Títulos garantidos buenos.—Gastos de escrituras y certificados por cuenta del comprador.

Juan José Amézaga			
1	Área: 545 m. 54 de. 81.77	Área: 546 m. 47 de. 84.47	4
2	Área: 548 m. 21 de. 87.84	Área: 791 m. 51 de. 65.83	5
3	Área: 548 m. 98 de. 87.93	Área: 507 m. 05 87.94	6

A. Baste

Garantía de la oferta \$ 100 por cada solar

Planos ó informes: Misiones 299 Imprenta Latina-Planos 12

FIGURA 25.
AFICHE REALIZADO POR IMPRENTA LATINA,
BARRIO POCITOS, SIN AÑO.

AF2 Poc1/43

FRANCISCO ARTIGAS

POR ORDEN DEL BANCO POPULAR DEL URUGUAY

40 = VALIOSOS SOLARES = 40

*LO MARCADO CON TINTA ROJA INDICA LA UBICACION DE LOS SOLARES
- EN VENTA -*

Con frente a la calle RIVERA y a la gran AVENIDA LARRAÑAGA
Ensanchada a 30 metros y que va directamente a la "RAMBLA DE LOS POCITOS"
SOBERBIA ALTURA NADA MAS PINTORESCO
TRANVIAS GRATIS QUE SALDRÁN DE LA CALLE 18 DE JULIO
:: Y ANDES, A LAS 3 DE LA TARDE ::
40 - SOLARES - 40
EN MENSUALIDADES
PLAZAS DE 6, 8, 10, 15 y 20 \$

FIGURAS 26-28.
PLIEGO REALIZADO POR TALLERES GRÁFICOS
ESCALANTE, BARRIO POCITOS, SIN AÑO.



SOBERBIA ALTURA NADA MAS PINTORESCO

corta distancia de Pocitos, y espléndidas vistas á Buco y Parque Central

PAGADEROS EN MENSUALIDADES FIJAS

6, 8, 10, 15 y 20 PESOS

EL DOMINGO 7 DE FEBRERO

A LAS 3 y 1/2 DE LA TARDE

BRUTUS 24



LARRAÑAGA 24

POCITOS DE CARIDAD

DEPÓSITO DE CEREALES

CALLE RIVERA

EDIFICIO

TIENDA

TODO EDIFICADO

ALMACEN LIBERAL

HOJALATERIA

Venderé los preciosos solares con frente á las calles RIVERA, MARCUS BRUTUS, ELLAURI, LAGUNA y á la gran Avenida LARRAÑAGA.

Descuento de un 25 por ciento al que pague al contado

Tranvías Eléctricos Gral que saldrán de la calle 18 de Julio esquina Andes á las 3 de la tarde



Opus: [1909, 1915]

EL DOMINGO 7 FEBRERO

— A LAS 3 y 1/2 DE LA TARDE —

TRANVIAS ELÉCTRICOS GRATIS

— QUE SAIRAN DE LA CALLE 18 DE JULIO y ANDES, A LAS 3 DE LA TARDE —

— Venderé los preciosos solares de áreas diversas, unos chiquitos y otros mayores, como para casas con jardín, con frente a las calles RIVERA, empedrada y con eléctrico a su frente, MARCUS BRUTUS, ELLAURI, LAGUNA y a la gran AVENIDA LARRAÑAGA, recientemente ensanchada a 30 metros, la que corre en dirección al Sud, a desembocar en la Rambla de los Pocitos!!! —

Todos estos lotes se venderán a pagar en mensualidades de

6, 8, 10, 15 y 20 PESOS

Los interesados que deseen pagar al contado, disfrutarán del descuento de 25 o/o, lo que es otra gran ventaja

Todos estos solares se encuentran pasando VILLA DOLORES a la derecha, rodeados por infinidad de jardines, alegres edificaciones, casas de recreo e importantes de comercio

Por más datos y planos CALLE MISIONES, 1410

EL COMPRADOR ENTREGARA COMO SEÑA 2 MENSUALIDADES
ADELANTADAS

Talleres G. B. ESCALANTE - Rosendo, 624

AFR. T. C. 1 / 12

JAIME MAESO

NOTABLE REMATE

De CASAS y SOLARES

En la Calle 8 de Octubre

Media cuadra mas afuera del Boulevard General Artigas

La mejor ubicación, la mas solicitada, la más valiosa. Allí en esa altura, nadie vende à ningún precio, porque es localidad privilegiada.

15 - LOTES - 15

Y una gran casa edificada en la calle 8 DE OCTUBRE números 80 y 82, esquina PRESIDENTE FLORES, en la misma cuadra donde está el Sanatorio de los señores doctores Lamas y Mondino.

Todo en 60 mensualidades sin interés

Grandioso remate, sin precedente, porque allí en esa altura donde tanto vale la tierra nadie quiere vender ni siquiera al contado, porque todos saben que dia á dia vale más la propiedad.

Unica ocasión y hay que aprovecharla.

Cipo-Litografía "La Nacional" Piedras 191.

FIGURAS 29-31.
PLIEGO REALIZADO POR TIPO LITOGRAFÍA
LA NACIONAL, BARRIO TRES CRUCES, SIN AÑO.

JAIME MAESO

Por orden del BANCO POPULAR del URUGUAY

NOTABLE REMATE

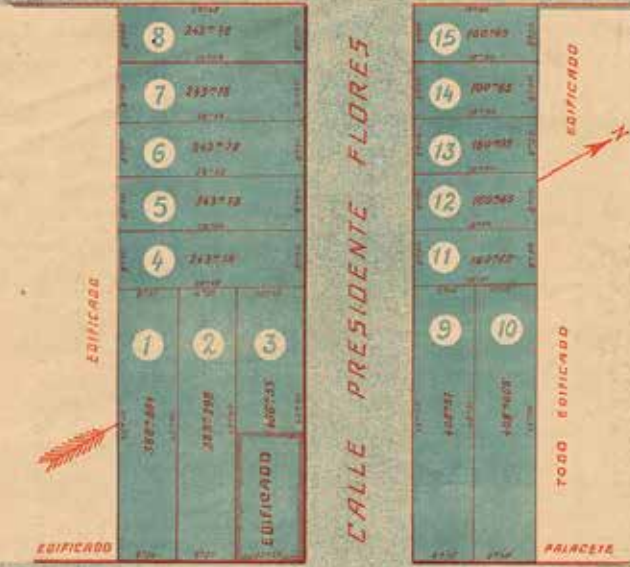
DE CASAS Y SOLARES

PAGADEROS EN 60-MENSUALIDADES-60

El Domingo 23 de Enero a las 5 y 1/2 DE LA TARDE

CALLE ORILLAS DEL PLATA

No hay ubicacion mas valiosa



CASAS Y SOLARES - TODO EN 60 MENSUALIDADES

CALLE 8 DE OCTUBRE

**POR ORDEN DEL
Banco P. del Uruguay**

VENDERE El Domingo, 23 ≡
DEL CORRIENTE á las 5 y 1/2 en punto
DE LA TARDE

Este valioso conjunto de solares con frente á la calle 8 de OCTUBRE esquina PRESIDENTE FLORES, media cuadra más afuera del Boulevard General Artigas, y antes de llegar al PARQUE NACIONAL cuya venta realizaré á pagar su importe en **60 MENSUALIDADES** sin interés, pudiendo el comprador disponer de su terreno con solo pagar la primera cuota.

Llamo especialmente la atención sobre los cinco solares con frente á la calle 8 DE OCTUBRE, sobre una de las esquinas á la calle PRESIDENTE FLORES, edificada donde hay actualmente un café y restaurant y sobre los otros solares todos chiquitos con frentes de 8 metros 85 cmts, por fondos de 28 y de 18 metros, todos con empedrados con cercos y lindando con edificios.

Como complemento de la bondad que encierra este remate, debo recordar que el Banco vendedor, obedeciendo al espíritu liberal que predomina en todas sus operaciones ofrece el dinero que precisen los compradores para edificar de inmediato, cuyo dinero pueden devolverlo dentro del plazo de 14 años.

Son realmente ventajosas estas condiciones, que deben tener muy presente los interesados,

Vayan a verlos que unos grandes tableros los distinguirán. Pidan planos y nadie falte á este notable remate.

Darán de seña por la casa 200 \$ y una mensualidad por cada lote.

Por más informes: PLAZA INDEPENDENCIA 79.

JOSE M.a SANTOS Misiones 1464
Entre 25 de Mayo y Cerrito

El Domingo 14 de Octubre, a las 4 p. m.
Por cuenta y orden del BANCO TERRITORIAL

20 Preciosos Solares 20
EN PLENA CIUDAD! - Sobre la AVENIDA GARIBALDI

Al lado del **“Gran Parque de los Aliados”**
Sobre la Gran Avenida al Parque (de 30 metros de ancho) y frente a la Gran Avenida al Hipódromo (de 50 metros de ancho)

La mejor posición de todo Montevideo. Con varias líneas de tranvías por su frente y gran cantidad de líneas de autobuses que hacen la carrera a la Unión, Maroñas, Puerta de Rincón por 8 de Octubre, así como los que van a Malvín, Carrasco, etc., por la Avda. Italia.



Ubicación Excepcional
A solo 60 metros de la AVENIDA ITALIA (ex Rívea)
A 100 metros de la Avda. 8 de Octubre

Edificios de valiosos edificios como son EL INSTITUTO GRANDON, COLEGIO DEL SACRE COEUR y ARSENAL DE GUERRA. Frente al terreno donde se levantará el gran edificio del HOSPITAL DE CLINICA y a pocos metros de la estación del General Gacón.

Inútil es pretender
demostrar con palabras la bondad de una cosa, si no se ve el su objeto, y el mejor consejo me permitirán dar en este caso es el de que todo aquel que crea en el terreno y quiera especular se, busque.

Vaya hoy mismo allí
Y desde los salares observe detenidamente el magnífico panorama que desde los salares se abre, con Puertos Malvín, el Parque de los Aliados y la parte final de la ciudad a sus pies, en Aquella siga verdaderamente encantado y pensar que no solo dispone de

\$ 15, 20 o 25 por mes!
se puede dar el gusto de saborear permanentemente ese exquisito manjar.

APROVECHAR para estas facilidades y a comprar que la gran ley vale uno dentro de diez años valen 10 o 15 veces más.
OBSEERVE va que como posición no le será posible encontrar otra que le iguale, y que en algún paraje existe la valorización en su día, por cuanto la edificación moderna arroja a pases gigantescos.

La parte que queda indica la forma de utilización y el uso.

Plano de división aprobado por la Municipalidad el 20 de Mayo de 1926, según expediente N.º 10226. - Los salares 12 y 13 en su totalidad.

Allí todo es progreso, y la posición topográfica de aquel paraje es envidiable

Empleados Públicos, de la Banca, Comercio, Profesionales, Jubilados, etc.

No dejan de prestarle atención a este negocio, del cual surgirá la felicidad de muchos

Piensen bien y desgracia a la contratación de que hoy se adquiere por 20 pesos, dentro de 100 meses, un precio no habrá multiplicado por veinte y entonces, no solo se ha obtenido algunos miles de pesos, sino que, hoy, llegados a tiempo en capital que jamás lo fue sueldo.

Pida informes a **JOSE M. SANTOS, Misiones 1464**

ESTÁN ACÁ

LIC. CYNTHIA OLGUÍN

Forma parte del acervo del Centro de Documentación del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo una colección de los primeros afiches de remates de solares de la ciudad de Montevideo. Este archivo data de fines del siglo XIX y principios del siglo XX y contiene cerca de 1.000 ejemplares conservados en planeras, organizados por barrios según la ubicación de los solares. Constituyen una donación de Arana, Álvarez, Lenzi y Bocchiardo, y pertenecieron a la colección de afiches del ingeniero agrimensor Enrique Monteagudo.

Se trata de una fuente valiosa de información que refleja una situación social, cultural y económica de nuestro país, y se enmarcan en la historia de la comunicación visual que puede aportar a la construcción de nuestra identidad nacional.

A 10 años de un nuevo abordaje

En 2012 estos afiches fueron objeto de estudio de una investigación académica desde una nueva mirada: el diseño de comunicación visual. Hasta entonces este material de archivo había sido usado para la consulta de padrones y propiedades de la época, dado que estos afiches, más allá de su cometido comunicacional, dan cuenta de la expansión territorial que vivió la ciudad de Montevideo entre 1908 y 1930. Si se ordenan cronológicamente permiten visibilizar los movimientos y la ocupación progresiva del territorio en la

compra de propiedades, al tiempo que manifiestan los cambios de un momento particular de nuestra historia. La evolución de estas piezas acompañaba el espíritu de una sociedad de cambio.

El estudio implicó abordar un universo no sólo de elementos gráficos, sino también relacionado con otros campos de saberes específicos, como el urbanismo, la publicidad, la sociología y las tecnologías aplicadas, que inevitablemente se descubren en estas piezas al mismo tiempo que se revelan los primeros pasos de la comunicación visual en la vía pública de la ciudad capitalina.

Según la investigación

De la totalidad de afiches se estudiaron cerca de 170 correspondientes a los barrios Buceo, Parque Batlle, Pocitos, Punta Carretas y Tres Cruces. Fueron elegidos por su diversidad, que amplió las posibilidades y la riqueza del campo de estudios.

A partir de este estudio surgen una serie de afirmaciones de diversa índole sobre sus características.

Las empresas gráficas, en su estrecha relación con los rematadores de solares, enfrentaron la demanda de nuevas formas de comunicación visual ante el crecimiento urbano. En este contexto, alcanzaron piezas originales y seriadas, posicionaron estéticas identitarias y reconocibles, impusieron su forma de trabajo y, en paralelo, el rol del cartel publicitario y su vida útil en nuestras calles.

El uso tipográfico determinó uno de sus rasgos más característicos, a pesar de que posteriormente se incorporara la imagen, y llegó a coexistir en un mismo soporte un maridaje con variaciones de escalas, peso e incluso más de una tipografía en la misma línea de contenido. Una clasificación primaria podría agruparlas en tipografías serifadas, no serifadas, caligráficas y de fantasía; las protagonistas fueron de origen Art Nouveau y Art Decó, representativas del momento histórico.

A las formas tipográficas se sumó el uso de recursos gráficos como sombras y texturas, que generaba una estética ornamental y llamativa.

En los casos posteriores cronológicamente se redujo la cantidad de estilos tipográficos en un mismo afiche, se evitaron las tipografías de fantasía y se priorizaron las de palo seco.

Las dimensiones se caracterizaban por grandes tamaños, aunque con el transcurso del tiempo se observa una reducción y la inclusión de pliegos que consistían en formatos manipulables que se distribuían junto a periódicos y revistas. En este sentido, el afiche comenzó a dejar las calles. Esto no sólo modificó la forma de difundir la información, sino que ayudó a que llegara de forma más directa al público.

Como imagen principal predominaba el plano de los solares y se utilizaban figuras litográficas ilustrativas, como tranvías, edificios emblemáticos, plazas y referencias icónicas, y simbólicas, como la rambla montevideana. También se usaron elementos y marcos ornamentales, en su mayoría Art Nouveau, recursos usados más allá de lo ornamental para aportar al equilibrio visual de las composiciones.

La diagramación convencional se caracterizaba por un cabezal que incluía el nombre del rematador y la cantidad de solares. El resto de la información se desarrollaba básicamente en bloques de texto, frases de propaganda y el plano de ubicación del solar.

Predominaba el contenido de alineación centrada tanto en la puesta en página como en los bloques de texto.

La organización de los elementos varía muy poco en los impresos simples. No se distinguen grillas clásicas y la distribución de cuerpos tipográficos es aleatoria. En cambio, los pliegos permitieron comunicar mayor información presentada de forma más ordenada, clara y jerárquica. Se puede apreciar una búsqueda de elementos estructurales en el uso de columnas y cajas de información, sin demasiada complejidad ni una lógica de estructura rígida. La estructura compositiva se fue incorporando con el transcurso del tiempo.

En los cabezales se encontraron algunos signos de identidad corporativa, que pueden interpretarse como imagotipos de los rematadores o las empresas gráficas.

Las tintas se usaron entre una o dos hasta principios del siglo xx. A partir de entonces se han aplicado hasta cuatro, que ayudan a diferenciar y jerarquizar la información. En el caso de las fotografías se reproducen con matices tonales.

Los mecanismos de persuasión de la época se basaban en la viabilidad económica y las ventajas que los solares ofrecían. El ascenso en la escala social y el bienestar fueron estrategias para la

enunciación. A su vez, se manejaban las cercanías de los lugares icónicos y la accesibilidad a servicios como argumentos para la venta.

La necesidad de preservar

Este material no sólo forma parte de nuestra historia, sino que también tuvo la suya durante su vida útil. Quizá fue parte del paisaje público o estuvo en manos de quien recibía la prensa diaria. Ha soportado más de un centenar de años y su fragilidad es ineludible, principalmente en el caso de los ejemplares más antiguos, cuyo estado e integridad se ven comprometidos por la manipulación. Algunos ya presentan espacios vacíos que no se podrán recuperar.

El tiempo pasa y la información tiende a perderse. Preservar la fuente, de donde brota valiosa información sobre nuestro pasado, requiere integrar la tecnología y cambiar de formato, trasladando lo material a lo digital. La digitalización ha sido la estrategia ante la degradación producto del paso del tiempo, pero además dio lugar a una base de datos nomenclada de cada ejemplar estudiado, fichado con imagen e información. Al mismo tiempo que se resguardaron los afiches, se integró la información a la base de datos del Instituto y se potenció su alcance.

Los afiches de remates de solares de Montevideo están acá, en nuestra casa de estudios. Involucrarse con ellos marcó un camino que otras experiencias académicas han continuado y extendido. Aún quedan aristas por pulir y desde donde se mire hay una oportunidad.

Fuente de las imágenes

1-14 Archivo del Centro de Documentación del Instituto de Historia de la FADU.



reseñas

A. Marchetti

SUMAS Y RESTOS

Ecós de una breve utopía

Riccini, Raimonda (ed). *Tomás Maldonado. Bauhaus*. Traducido por Juan Manuel Salmerón Arjona. Barcelona: Anagrama, 2021.

LAURA ALEMÁN

*Lo inútil está obsoleto,
pero lo meramente útil esteriliza el mundo.¹*

Un obstinado afán por responder de modo innovador y agudo a las demandas de su tiempo: tal es el legado esencial que Tomás Maldonado² atribuye a la célebre aventura de la Bauhaus, en un doble intento por evaluar su vigencia.³ Un aserto que en cierto modo condensa el núcleo de esta antología, en tanto hilvana y alumbrá otros asuntos centrales en el derrotero teórico de quien lo enuncia.

El libro reúne varios escritos de su autoría ordenados con criterio cronológico entre 1955 y 2009, a excepción del que opera como oportuno prelude del conjunto.⁴ Define así una serie de piezas antes dispersas, que cobran renovado sentido en esta urdimbre compartida. Una trama elocuente que las pone en juego y propicia el diálogo cruzado entre ellas, lo que permite apresar el complejo despliegue de un ideario crucial en el campo del diseño. A esto se suma el epistolario que Maldonado mantiene con Joseph Albers, Walter Gropius, Gillo Dorfles y Reyner Banham, así como un bloque de notas críticas que cierra el volumen en la voz de Raimonda Riccini, Gui Bonsiepe y Medardo Chiapponi, tres de sus discípulos.

La secuencia expone varios desvelos cruciales para el autor, que se abordan de modo palmario o asoman en un plano más indirecto. Destaco entre ellos la historia oficial de la Bauhaus y el riesgo de mitificación que le imputa, el controvertido lazo entre

1. Theodor Adorno, conversación con Tomás Maldonado en un restorán italiano de Frankfurt. Citado en «Ulm revisitado», 95-100, aquí 98.

2. Tomás Maldonado (Buenos Aires, 1922; Milán, 2018). Teórico, diseñador y artista plástico. Profesor de la Hochschule für Gestaltung [Escuela Superior de Diseño] de Ulm entre 1955 y 1967 y director de esta entre 1964 y 1966, cargo en el que sucedió a Max Bill. Fue también docente de la Universidad de Princeton (1967-1970), la Universidad de Bolonia (1976-1984) y el Politécnico de Milán, donde fundó la carrera de Diseño Industrial.

3. El libro incluye dos artículos referidos a este punto específico, uno de 1963 y otro de 2009, donde intenta dar respuesta a la pregunta por la actualidad de la escuela alemana.

esa famosa experiencia y la Hochschule für Gestaltung [Escuela Superior de Diseño, HfG], el imposible paralelismo entre arte y ciencia, el anclaje sociopolítico del diseño y los retos que esto plantea en un mundo agonizante. Por debajo discurren asuntos más precisos o acotados, como el impacto del clima político en la vida de estas instituciones, el dudoso influjo de Theo van Doesburg en tiempos de Weimar, la labor didáctica de Albers en el *Vorkurs*, el vago expresionismo de Gropius y la efímera cruzada de Hannes Meyer, entre otros.

No cabe aquí tratar en detalle todos estos aspectos ni seguir el curso completo de la secuencia, pero sí apuntar los nudos o invariantes que permiten delinear el ideario del autor. Un esquema atractivo y coherente que se sostiene con firmeza en el plano ondulante de la argumentación. Un hilo discursivo fundado en dos grandes premisas que se vinculan: el sustento científico del diseño y el mandato social atribuido al diseñador.

La asignación de un estatuto científico al diseño es una pieza clave en esto. Maldonado insiste en la exigencia de observar los hechos y atenerse a ellos, lo que tiene un efecto directo en otros niveles de su exposición. Invoca incluso su temprana adhesión al programa neoempirista, aunque —declara en tono de confesión— esto dará paso a una oscura fascinación por la críptica retórica de Adorno.⁵ Este espíritu cientificista lo induce a ensayar un nuevo enfoque sobre la historia de la Bauhaus en sus tres tiempos, una lupa fundada no en el prejuicio sino en los documentos. Así la presenta. Una lectura que ubica en contrapunto a la de sus antecesores, a su juicio marcados por un sesgo que prioriza el *Bauhausstil* de la era de Gropius, deja el aporte de Itten «envuelto en la más densa niebla» y «borra por completo» la apuesta roja de Meyer.⁶ Se opone así a esa Bauhaus labrada en bronce, canonizada en la retina parcial e idealista de sus precursores, y procura evaluar con justicia los trabajos de Hans Wingler⁷ y Claude Schnaidt al respecto⁸.

Pero en esta misma línea se anudan otros temas importantes. El ajuste retrospectivo que el autor ensaya no es inocente y revela sus convicciones más hondas. En este marco asoma su rechazo al formalismo en todas sus variantes, incluida la *gute Form* que Max Bill impulsa en Ulm durante la segunda posguerra. Y aflora, claro está, la inocultable sintonía que lo une a la frustrada gesta de Meyer: una afinidad tangible en el tenso intercambio que

4. El texto que abre la serie, de 1976, propone una lectura crítica de la historia de la Bauhaus y su vínculo con la escuela de Ulm.

5. Su interés por la escuela de Frankfurt está precedido, dice, por una orientación «fuertemente impregnada de neopositivismo», y evoca sus lecturas de Carnap, Neurath, Schlick, Morris, Wittgenstein, Reichenbach y otros. Un dato interesante que lo pone en sintonía con el programa del Wiener Kreis [Círculo de Viena, WK], el Grupo de Berlín y su influencia. «Ulm revisitado», 95–100, aquí 98.

6. «Bauhaus–Ulm: una breve historia», 11–36, aquí 30.

7. «¿Es actual la Bauhaus?», 45–54.

8. «Hannes Meyer», 55–58.



FIGURA 1. TOMÁS MALDONADO DANDO CLASE EN LA HFG DE ULM, 15 DE MARZO DE 1956. FRAGMENTO. FOTO: HANS G. CONRAD, ©RENÉ SPITZ

mantiene con Gropius y aun en la incisiva misiva de Banham, que con pluma irónica y filosa inculca su propia nota irritante. Por debajo late el repudio al vitalismo encarnado en la voz reaccionaria de Ludwig Klages⁹ y la crítica a las vacilaciones de Gropius, cuya postura «vaga» y «borrosa» considera plagada de «equivocos idealistas».¹⁰ En un plano más general anoto un dato curioso: el modo en que Maldonado aplica al campo del arte el esquema kuhniano de la ciencia, intento que discute en el acto quizá sin saber que el propio Kuhn dice haber transitado el camino inverso.¹¹ Un ensayo que exhibe una vez más su perfil inquieto y atento a las derivas de la filosofía.¹²

El segundo aspecto enunciado remite al imperativo ético que mueve al diseñador: cumplir con las exigencias sociales que impone su época. Los mentados *hechos* que presiden el acto creativo son, también, los que surgen de la coyuntura histórica y sus urgencias. No hay aquí neutralidad posible, no hay modo de situarse al costado, lo que implica descartar todo atisbo de neutralidad o autonomía en el arte.

Bajo esta lupa Maldonado impugna la falsa modernidad de aliento retrógrado que «amenaza el futuro cultural del hombre»; esas «formas nefastas» que inhiben el genuino arraigo social y «tiñen la vida cotidiana de ilusiones humillantes».¹³ Condena la estilización, la perversión formalista propia del funcionalismo espurio. Por eso se siente tan cerca de Meyer, aunque no lo haga manifiesto. Y por eso rescata la herencia de la Bauhaus como una

9. Una figura impugnada por el propio Carnap, lo que pone una vez más a Maldonado en diálogo con el discurso del WK.

10. «Bauhaus-Ulm: una breve historia», 11-36, aquí 14.

11. Kuhn declara que su imagen de la ciencia ha sido en parte tomada de lo que ocurre en el arte. Thomas Kuhn [1962], *La estructura de las revoluciones científicas* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1988), 317. Thomas Kuhn, «Consideración en torno a mis críticos». En Imre Lakatos y Alan Musgrave (comps.), *La crítica y el desarrollo del conocimiento* (Barcelona: Grijalbo, 1975).

12. «Arte, educación, ciencia: hacia una nueva creatividad del diseño», 81-94.

13. «Ulm, 1955», 37-39, aquí 38.

utopía incumplida: toma en ella lo que cree capaz de alumbrar, en plena crisis social y ambiental, algún posible futuro. Así, la proeza de la escuela alemana y su proyección ulterior no aparece aquí como algo asimilado ni deglutido sino como meta inconclusa. No es una cumbre petrificada sino una huella proteica y abierta.

Esto nos lleva al comienzo, como en un círculo: al mentado rescate de un impulso profundo que supere toda fórmula obsoleta. Maldonado es muy claro: no admite visiones encantadas y reclama en cambio atender la crisis terminal de su época. Se muestra seguro y porfiado en esto. Pero en su honestidad admite también sus propios dilemas irresueltos: «la ilimitada libertad de lo inútil propicia las extravagancias más elitistas», advierte sin sorpresa. «Pero digamos la verdad: también es difícil evitar que lo útil esterilice al mundo», concede en honor a Adorno.¹⁴

14. «Ulm revisitado», 99.

Fuente de la imagen

1. Raimonda Riccini (ed). *Tomás Maldonado, Bauhaus* (Barcelona: Anagrama, 2021). Portada.

VIGENCIA RADICAL

Experimentos desde la formación arquitectónica, para un mundo en transformación

Colomina, Beatriz; Galán, Ignacio G.; Kotsioris, Evangelos; Meister, Anna-Maria (eds.). *Radical Pedagogies*. Cambridge: The MIT Press, 2022.

GUSTAVO SCHEPS

Ya desde el inicio de la introducción de *Radical Pedagogies*, sus editores presentan con claridad los temas y principios que guiaron el largo proceso en el que se inscribe la publicación:

En los años sesenta y setenta, la enseñanza de la arquitectura se vio sacudida de raíz por una verdadera explosión de prácticas experimentales en todo el mundo. Fue nada menos que una revolución. *Radical Pedagogies* explora la galaxia, aún en expansión, de estos notables experimentos que reconfiguraron profundamente la arquitectura al rechazar cualquier pensamiento normativo.

Estamos ante un libro inusual. No sólo por sus dimensiones (es un libro *bastante* grueso), ni por tratarse de un vasto compendio, ni por su estética que evoca con sutileza el tiempo en que se centra, sino porque es poco frecuente que en una misma obra aparezcan juntas tantas, tan diferentes y tan sugerentes ideas en torno a una materia. Las versiones que se ofrecen son, en general, provocativas, polémicas; siempre estimulantes. Pueden despertar muy distintas pasiones, pero no dejan indiferente. A pesar de su heterogeneidad, de su dispersión geográfica y temporal, y aunque la noción de *radical* siempre sea relativa a un contexto, se complementan para construir una reflexión crítico-propositiva, penetrante y variopinta, acerca de la formación en arquitectura.

Adquieren una coherencia evidentemente derivada de un fuerte espíritu de época y, sobre todo, del planteo y del formato de trabajo en que se originan.

Sumergirnos en las cuatrocientas dieciséis páginas, abarrotadas, de menuda tipografía, mínimos márgenes y excelentes imágenes, nos enfrenta a ciento catorce ejemplos de *pedagogías radicales*. Todos refieren alguna instancia formativa experimental concreta, disruptiva del canon institucionalizado, propuesta en aquel efervescente período. Cada uno ocupa entre dos y cuatro páginas, y se abre con un encabezado que informa autor, protagonistas, institución, ubicación y fechas. Fueron preparados por estudiantes de doctorado, guiados por Beatriz Colomina en Princeton.

Colomina es una figura destacada en la historia y la teoría de la arquitectura. Crítica de la enseñanza y la difusión que tienden a estancar el *statu quo* disciplinar, interesada en temas de género y arquitectura, recurrente impulsora del trabajo colaborativo; con perspicacia, ha reconocido temáticas eventualmente desatendidas en los análisis de la arquitectura moderna, a las que imprime una perspectiva interesante.¹ Sus investigaciones se canalizan en docencia, publicaciones, conferencias, muestras y multimedia; y logra conectar estas diferentes instancias entre sí, construyendo en su hacer un todo consistente.

Radical Pedagogies forma parte de estas continuidades. Como antecedente puede mencionarse la exposición *Clip/Stamp/Fold: The Radical Architecture of Little Magazines 196X-197X* (2006),² que reunió revistas marginales de arquitectura. La muestra se llevó a varios países y en cada caso desató una investigación local. Estas actividades, filmadas, se incorporaban en el siguiente montaje. Un libro recogió aquel proceso.

También los contenidos y posturas ideológicas de *Radical Pedagogies* fueron presentados antes de la publicación, a lo largo de una década, en múltiples exhibiciones que, instalación a instalación, se ampliaron con los aportes de las sucesivas cohortes de doctorandos. La primera aparición destacada, con el perfil que seguiría desarrollándose, fue en la Trienal de Lisboa de 2013. Recogida en varios medios, su notoriedad pronto aumentó, y en 2014 obtuvo un reconocimiento en la 14ª Bienal de Venecia. Todos los trabajos que integraron las muestras se incluyen en esta edición.

1. Como ejemplos: *Sexuality & Space* (Princeton Architectural Press: 1997); *X-Ray Architecture* (Lars Müller Publishers: 2019).

2. Primera edición: *Storefront for Art and Architecture*, Nueva York. Ver además *Playboy Architecture, 1953-1979* (2012) y *Learning from Levittown* (2007).

El libro establece un universo de lectura que demanda atención y un sostenido esfuerzo crítico. Es elocuente del *sabor* de los contenidos la *sinopsis* que figura en la primera página:

Jugar con marionetas pintadas en un escenario. Una actuación con trajes y zancos en la playa. El estudio de los tejados de paja de bajo coste como técnica contrahegemónica. Una maqueta minuciosamente realizada para calcular formas hasta ahora incalculables. Procesos de cultivo que buscan asentar nuevas relaciones en la tierra. Talleres que empoderan a los adolescentes negros para remodelar su barrio. Un laboratorio informático desechado que encuentra una segunda vida. La construcción de una casa a partir de la basura. Un viaje por carretera a través de los asentamientos vernáculos de Oriente Medio. Una granja laboratorio para aprender de las técnicas de construcción indígenas. Un autobús de dos pisos que conecta escuelas dispersas en una máquina de pensar. Una serie de mapas generados por ordenador que dilucidan las desigualdades urbanas. Diseñar tazas de té apilables en un «monasterio» en una colina. Murales para materializar las sensibilidades anticoloniales en la ciudad. Una escuela de verano que ofrece a las mujeres un espacio seguro para desarrollar sus habilidades arquitectónicas.

Es posible que el formato de exposición fuera más adecuado para contenidos de este tipo, al fomentar el descubrimiento ágil, las miradas transversales y asociaciones espontáneas, hasta cierto punto restringidas por la linealidad del libro (que igual incita a recorridos libres, intuitivos).

Podría discutirse el título. Los casos son presentados mediante estudios independientes y autosuficientes. Aunque precisos, en general documentan acciones discretas, acotadas, que adquieren una condición táctica. Podría ser dable hablar, más bien, de *didácticas* (en tanto aplicaciones prácticas, concretas). Sin embargo, las lógicas integrales –estratégicas, filosóficas– que definen cierta *pedagogía* se evidencian al manejar el conjunto; o mejor aún, al vincular entre sí diferentes casos. Así, se plantea el primero de los tres (reveladores) índices incluidos: una taxonomía que agrupa familias de didácticas a partir de ciertos denominadores comunes que los editores reconocen en los trabajos; otro índice, cronológico, reúne los casos en

3. Índices en https://www.academia.edu/83302365/Radical_Pedagogies_MIT_Press_2022_?f_r=1372

décadas, según el momento de la práctica; el restante, los ordena por la latitud geográfica donde se desarrolló.³

Era previsible que, por su condición experimental, a los procesos reseñados no les cabría otro destino que extinguirse. Disueltos, agotados, transmutados, o finalmente absorbidos por las mismas instituciones que pretendieron poner en jaque (siendo acaso, entonces, cuestionados ellos mismos por nuevos retadores). Pero aunque el libro establece un inmenso y variado fresco que delinea formal y conceptualmente una época, está lejos de ser un mero ejercicio de repaso. Tiene, para quien quiera encontrarla, una extraordinaria vigencia.

Pese a que muchos la dieron por muerta (en los sesenta y setenta), pese al posterior intento de embalsamarla (en los ochenta), la arquitectura ha sobrevivido. Seguramente es en su *praxis* donde reencuentra su naturaleza más profunda, incluso sin buscarla deliberadamente.

Sin embargo, la arquitectura ha estado demasiado tiempo mirándose en el espejo. Alimentándose y regodeándose con su imagen. Y si bien es imprescindible estudiar su producción para formarse y perfeccionar el hacer, no alcanza. Hoy, menos que nunca. En buena medida, la arquitectura se ha descolgado del espacio de hondas transformaciones socioculturales que transitamos; origen policéntrico, vertiginoso, de futuros inciertos e inquietantes.

Cambios que, con frecuencia creciente, derivan en situaciones inéditas y urgentes a las que la disciplina asiste sin reconocer la posibilidad (ni su responsabilidad) de abordarlos. Volviendo una y otra vez a sus propios tópicos, pierde protagonismo como alternativa de opinión significativa, original e intransferible. A menudo, sus roles resultan superestructurales, bordeando el *branding* y la frivolidad cosmética; afantasmada y sumisa, luce marginal en iniciativas que otros promueven.

En buena medida, la causa debe buscarse en la formación. Los modelos de enseñanza más difundidos continúan, casi exclusivamente, cultivando la liturgia –descriptiva, rutinaria– de un inflacionario y obsolecente santoral de autores y artefactos, y repitiendo acríticamente el mantra del *oficio*. Instruyen para solucionar (convencionalmente) los problemas (conocidos) que el imaginario colectivo adjudica a la arquitectura. Así, se olvida el fondo de la cuestión. Por cierto que debemos preparar para hacer bien lo que se espera de la arquitectura. Pero, para trascender en la realidad



FIGURA 1. GIANCARLO DE CARLO POLEMIZA CON ESTUDIANTES QUE INTENTAN OCUPAR LA TRIENAL DE MILÁN. MAYO DE 1968. EL ESPACIO DEFINIDO POR LOS PARTICIPANTES EN PLENA CALLE HA DEVENIDO «AULA».

contemporánea desde sus capacidades específicas, es necesario un esfuerzo para ampliar sus habilidades, preocupaciones e incumbencias. Estamos en un círculo vicioso: con marcado conformismo, sin buscar alternativas ni reclamar espacio intelectual propio, la formación en arquitectura prepara para responder de modo habitual preguntas ya resueltas, y a aceptar pasivamente las pautas del mercado, de la academia, de las instituciones. La disciplina, de la que se espera más de lo mismo y a la que, en un sentido profundo, se le exige cada vez menos, se encierra más y más en sí misma.

Radical Pedagogies comparte su hipótesis de que los brillantes experimentos que recoge impactaron poderosamente en la arquitectura y, aunque (aparentemente) desaparecidos, mantienen una presencia subterránea, latente. Nos recuerda, además, el sentido múltiple de *radical*, que alude a la noción de *en extremo intenso* y, a la vez, de ligado a los *fundamentos*.

4. Introducción, 11.

El libro permite repasar, en un magnífico (e inevitablemente sesgado) material, un período rico y complejo. Pero servirá, también, para quienes entiendan que, sin perder su esencia, sin alejarse de su identidad, la arquitectura debe ser protagonista activa de nuestro tiempo. Intentarlo requiere imaginación y rigor para buscar (reconstruir-reproponer de acuerdo a la época) su *raíz* genuina. Entendiendo las circunstancias y más allá de las formas, encontrarán en esta edición estímulo y vigente inspiración. «*Radical Pedagogies* documenta un llamamiento sostenido a revolucionar la arquitectura, a multiplicar y ampliar sus posibilidades».⁴

Fuente de la imagen

1. Beatriz Colomina, Ignacio Galán, Evangelos Kotsioris y Ana María Meister (eds.). *Radical pedagogies* (Cambridge: MIT Press, 2022), 13. Imagen de C. Colombo.

SOBRE LA NECESIDAD DE LAS OBRAS MAESTRAS: ¿PARA QUÉ Y POR QUÉ?

Ibarlucía, Ricardo. *¿Para qué necesitamos las obras maestras? Escritos sobre arte y filosofía*. Buenos Aires: Colección Arte Universal, Fondo de Cultura Económica, 2022.

HORACIO TORRENT

¿Para qué?

En tiempos en que el cuestionamiento de los cánones promete la cancelación de la ejemplaridad, Ibarlucía propone una atenta, serena y muy fundada pregunta, clave para todas las respuestas posibles a aquellas controversias. ¿Para qué necesitamos las obras maestras? es un libro formado por cinco textos y, sin embargo, es una obra íntegra. La preocupación que los atraviesa es obviamente la de la pregunta, y en ellos se ensayan algunas respuestas.

Cada texto está acompañado por un ejercicio de una descripción densa que ingresa sin solución de continuidad en los aspectos interpretativos, seguidos siempre por una pródiga referencia histórica que despliega el doble estatuto estético y cultural de cada obra. La descripción y la narración histórica hacen a la razón de la maestría de la obra, pero es la recepción –un campo siempre difícil de historiar– el que parece un argumento fundamental para responder la pregunta.

Obras maestras

Las obras presentadas discurren por las más formidables atenciones, buscando el porqué de su maestría. En el primer texto, y tal

vez el más conceptual, es «Ante la Gioconda», la fotografía que Robert Doisneau tomó en 1945, la que articula el argumento, no sin una referencia a la propia Mona Lisa, que comparece en ausencia.

El segundo propone una exquisita lectura de la «Madonna Sixtina» (1512-1513) de Rafael Sanzio, atravesada por las miradas de Winckelmann, Goethe, Buckhardt, Nietzsche, Heidegger y Benjamin, que han marcado su recepción.

La novia automática de Duchamp, «El gran vidrio», también llamado «La novia desnudada por sus pretendientes, incluso» (1915-1923), aborda el proceso de estetización y fetichización de la maquinaria llevado a cabo por algunos movimientos de vanguardia como el futurismo, el dadá o el surrealismo. Así, la historia de la fascinación por el potencial estético de la máquina es acompañada por la erotización marcada por las propiedades perceptuales y formales de los objetos manufacturados, y principalmente por la idea del funcionamiento y la ejecución del montaje como dimensión estética.

«Wolfsbohne» es un poema de Paul Celan, con dos versiones de 1959 y 1963, que permaneció inédito hasta 1997. En torno a él, Ibarlucía refiere a la supuesta imposibilidad de la poesía después de Auschwitz señalada por Adorno y a la forma en que Celan la supera en este poema y en «Fuga de la muerte»: como «composiciones visuales en la cual la sonoridad no está desarrollada al punto de poder vehiculizar una significación dadora de sentido».¹ Como quien escribe poemas alemanes sin estar completamente privado de memoria, Celan nos advierte que después de Auschwitz, el arte no es algo dado de antemano y necesariamente evidente. El autor discurre así por «la música de los campos», «el tango de la muerte» y sus inconmensurables traslaciones al imaginario popular rioplatense.

Por último, «Avenir, Avenir», de Jules Michelet, escrito en 1839, comparece aquí por aquella frase, «cada época sueña la siguiente», y más que por la autoría del propio Michelet, por la recepción por parte de Walter Benjamin en los borradores de «París, capital del siglo XIX». Una frase puede asumir la categoría magistral cuando se constituye en referencia del pensamiento, cuando –parafraseando a Benjamin– a la forma de un nuevo medio de producción, aún dominado por el viejo, le corresponde en la superestructura una conciencia onírica donde lo nuevo se prefigura; es decir, cuando la prefiguración fantástica de lo nuevo desborda los límites del arte.

1. Ricardo Ibarlucía, *¿Para qué necesitamos las obras maestras?* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2022), 101.

Necesidad

La necesidad de las obras maestras queda palmariamente clara en cada caso por el conocimiento profundo y profuso de los materiales que constituyen la densa argumentación de cada ensayo. No obstante, descubrir la unicidad de la posible respuesta en términos genéricos resulta algo arduo.

¿Para que necesitamos las obras maestras? La pregunta no es nueva. De hecho, el ensayo que inicia el libro –y lleva su título– es de 2012. Indeleble, mantiene su vigencia. Más aún en medio de un debate sobre la función de las obras maestras en la configuración de los cánones historiográficos.

Bien lo aclara el autor: las obras maestras están fuertemente ligadas al «desarrollo de la conciencia estética en las sociedades occidentales, la secularización de las prácticas artísticas y la autonomía funcional del arte». ² En su derrotero, los significados han variado desde una expresión ligada inicialmente a la excelencia en la práctica del oficio, desplazada a la capacidad creativa de un artista, y luego, con el romanticismo, a la concepción como un saber superior del espíritu, «cuyo fin último es hacer conscientes y expresar los intereses más abarcadores de la vida humana». ³

Ibarlucía sugiere que las obras maestras son «medios privilegiados de comunicación, dinamización y actualización de “fórmulas empáticas”, entendidas como esquemas de conductas estéticas» y que tendrían la capacidad de activar formas tradicionales de modo que se tornen expresivas de la obra del artista y mantengan una relación con el pasado. Un valor similar que se manifiesta sin duda en el valor que tienen en la enseñanza de la arquitectura, por ejemplo. Pero siguiendo las tesis de Guerrero, ⁴ propone también que las obras maestras no son entes contemplables, sino propuestas operatorias de sugerencias y demandas, y de normas colectivas con sus respectivas estructuras de cumplimiento”. ⁵

Las obras maestras son capaces de instaurar horizontes estéticos, de establecer los límites dentro de los que el arte es producido y valorado; «ellas mismas ejemplifican el criterio, la regla, la medida del juicio estético». ⁶ Sin embargo, también nos aclara que el carácter paradigmático del que están investidas no se basa sólo en las propiedades intrínsecas empíricamente

2. *¿Para qué necesitamos las obras maestras?*, 17

3. *¿Para qué necesitamos las obras maestras?*, 19

4. Luis Juan Guerrero, *Estética operatoria en sus tres direcciones* (Buenos Aires: Losada, 1956 y 1967).

5. *¿Para qué necesitamos las obras maestras?*, 23

verificables, sino que tiene además un fundamento intersubjetivo, «un consenso público basado en la confianza», y que «si gozan de este consenso es porque cristalizan experiencias compartidas por la mayor parte de los miembros de una comunidad en un momento dado».⁷

Ibarlucía no deja dudas: «Las obras maestras poseen propiedades funcionales que no se encuentran en todas las obras de arte y que no pueden ser disociadas del reconocimiento particular del que se benefician. Una significación densa, sedimentada en interpretaciones cambiantes y a menudo contradictorias entre sí, coexiste en ellas con una función cultural relativamente estable. A las propiedades estéticas que le son inherentes se sobreañade un valor simbólico, que refuerza la identidad y el sentido de pertenencia colectivos».⁸

¿Por qué?

Responder a esa pregunta es, según el autor, uno de los más grandes desafíos de la estética y la filosofía del arte. Podría ser también un reto para la teoría de la arquitectura, que más allá de la tratadística clásica se ha poblado de un sinnúmero de obras con pretensión magistral.

Resulta una pregunta clave para quienes convivimos con las obras maestras en los discursos y narrativas historiográficas que soportan a la arquitectura como disciplina. En la variedad de soportes magistrales en los que Ibarlucía busca las respuestas –cuadros, poemas, fotografías, entre otros– podrían estar las propias obras de arquitectura, así como las frases y sentencias que rondan el pensamiento de la disciplina.

La creciente aceptación de la arquitectura como parte de la experiencia museística, los peregrinajes a obras maestras que ya no sólo realizan arquitectos y estudiantes de arquitectura, sino un público genérico que incluye muchos intereses, indican que la aceptación de su calidad paradigmática puede ser revisada críticamente cuantas veces sea necesario.

Los cuestionamientos al canon historiográfico de la arquitectura moderna amagan con extenderse también a las obras maestras. Los procesos de canonización no ocultan las jerarquías

6. *¿Para qué necesitamos las obras maestras?*, 27

7. *¿Para qué necesitamos las obras maestras?*, 28

8. *¿Para qué necesitamos las obras maestras?*, 28

de las narrativas que les asignan valor y significado a las obras maestras en el contexto de esos consensos basados en la confianza. Algo que para la arquitectura ya había sido claramente establecido por Bonta.⁹

Las obras maestras de arquitectura asumen actualmente tanto valor cultural como valor expositivo. Obviamente mantienen el valor de cambio, además del valor de uso que resultó dominante para la arquitectura moderna. Tal vez por ello, muchas obras maestras tienen como destino la preservación como museos ungidos para mostrar la experiencia del espacio como excepción y no como cotidianidad.

Sin embargo, como también advierte Ibarlucía siguiendo a Marcuse –vía Habermas–, las obras maestras no se limitan a reproducir valores instituidos, sino que asumen los ideales artísticos haciéndolos trascender y elevándolos a una nueva realidad, escindida y alejada del presente a través de una emancipación, y así aportar en la regulación de la praxis social que los circunda.

En la arquitectura moderna las obras maestras muestran excepcionalmente algunas de las condiciones espaciales, materiales y estéticas que se despliegan también en muchas obras ordinarias, comunes y corrientes, para ser gozadas por muchos.

Durante el siglo xx la arquitectura moderna se hizo cargo de un sinnúmero de programas nuevos, que atendían a las necesidades de la población. De la mano con las aspiraciones de mejoría y bienestar, pobló el planeta con sus obras. Por necesidad y con pura creatividad, construyó un mundo nuevo. Y pese a su proclamado internacionalismo, lo hizo asumiendo en cada lugar las condiciones que se le imponían, alterando los cánones y enriqueciendo sus obras por la inclusión de las diferencias propuestas por los climas, por las costumbres, por las culturas locales. Hoy vale la pena reconocer esa inmensa expansión de las posibilidades que brindó la arquitectura moderna en distintos puntos del planeta y hacer un elogio de la diferencia.

¿Por qué algunas obras de arte se destacan del resto con un poder de evocación que no sólo perdura sino que se mantiene vigente? La clave estaría en cómo nos comportamos frente a ellas. «El encuentro con ellas produce la activación simbólica de las huellas emocionales dejadas en nosotros por lo que nos es dado fácticamente tanto como por las representaciones imaginarias, ilusiones,

9. Juan Pablo Bonta, *Sistemas de significación en arquitectura. Un estudio de la arquitectura y su interpretación* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978).

10. *¿Para qué necesitamos las obras maestras?, 37*

11. *¿Para qué necesitamos las obras maestras?, 14.*

sueños en los que se halla entretejida nuestra existencia».¹⁰ Así, claramente, las obras maestras de la arquitectura moderna podrían aún indicar el potencial de experiencia emancipatoria que proclamaba. Más allá de todo cuestionamiento, las obras maestras serían así «el testimonio de una esperanza irrenunciable en la creatividad humana».¹¹



FIGURA 1. GIOCONDA.

Fuente de la imagen

1. Robert Doisneau, Museo del Louvre, París, 1947.



autores



LAURA ALEMÁN

Arquitecta (FArq-Udelar, 1996) con formación avanzada en filosofía (FHCE, Udelar). Magíster en Ordenamiento Territorial y Desarrollo Urbano (FArq-Udelar, 2010). Doctora en Arquitectura (FADU, Udelar, 2022). Profesora Titular del Instituto de Historia en Régimen de Dedicación Total (FADU-Udelar). Integrante del Sistema Nacional de Investigadores. Su línea central de investigación vincula la historia de la arquitectura y filosofía. Ha obtenido el Premio MEC de Literatura en varias ocasiones. A la fecha se desempeña como directora del Instituto de Historia (FADU-Udelar).



LAURA ALONSO

Arquitecta (FADU-Udelar). Docente ayudante en Iniciación a la Arquitectura, Historia de la Arquitectura de los siglos XX y XXI y Vivienda Social de los siglos XX y XXI (FADU, Udelar). Docente asistente en Historia del Paisaje I y II (Licenciatura en Diseño de Paisaje, FADU y FAgro, CURE, Udelar). Actualmente cursa la Maestría en Ciencias Humanas, opción Historia Rioplatense (FHCE-Udelar).



ANDREA ANTUÑA MANGANELI

Arquitecta (FArq, Udelar, 1999). Licenciada en Ciencias Históricas opción Investigación (FHCE, Udelar, 2020). Magíster en Historia, Opción Cultura y Sociedad (UM). Participa en el programa de maestría en la Udelar con una investigación sobre la Escuela de Artes y Oficios desde una óptica social y cultural. Autora de diversas publicaciones, participó en conferencias. Docente de Historia del Arte en la Edad Moderna en la licenciatura de Humanidades en la Universidad de Montevideo (UM, 2021).



CARLOS BALDOIRA

Arquitecto, (FArq-Udelar, 2003). Magíster en Ordenamiento Territorial y Desarrollo Urbano, (FArq-Udelar, 2014). Doctorando en Arquitectura (FAPyD-UNR). Profesor adjunto del Instituto de Historia (FADU-Udelar). Docente en el Curso Transversal de Obra (FADU-Udelar) y en el de Historia de la Arquitectura en Uruguay. Subdirector de la Dirección de Arquitectura de ASSE. Investigador en Historia de la Arquitectura e Historia del Urbanismo. Autor de diversos artículos, capítulos en publicaciones y libros en la materia. Participó en numerosos proyectos de arquitectura para la salud.



JORGE NUDELMAN

Arquitecto (ETSAB-UPC, 1986). Doctor (ETSAM-UPM, 2013). Profesor titular en régimen de Dedicación Total en el Instituto de Historia y adjunto en el Taller Danza (FADU-Udelar). Investigador Nivel 1 del Sistema Nacional de Investigadores. Ha publicado libros individuales y en colectivo, así como en revistas especializadas nacionales y extranjeras. Actualmente investiga sobre historia de la enseñanza de la arquitectura.



CYNTHIA OLGUÍN

Licenciada en Diseño de Comunicación Visual (FADU-IENBA, Udelar). Diseñadora en el área de comunicación institucional de la Facultad. Docente asistente de Identidad Visual en la Escuela Universitaria Centro de Diseño. Ha dictado clases en la carrera de Diseño de Comunicación Visual y ha integrado diversos equipos multidisciplinarios en proyectos de investigación y extensión universitaria. En 2012, junto a Martín Vilariño, realiza la investigación *Los primeros afiches de remates de solares* en el marco del PAIE-CSIC a partir del material de archivo en el Instituto de Historia.



SOFÍA ROTMAN

Arquitecta (2011. FADU, UNL). Doctora en Arquitectura (2022. FADU, UNL). Exbecaria: posgrado (2014–2019, PosUNL), Escala Docente (2015, AUGM) y Estancias cortas (2019, Fundación Carolina–Ministerio de Educación de la Nación). Docente e investigadora en el área de historia de la arquitectura y el diseño industrial (FADU, UNL). Miembro del Instituto de Teoría e Historia Urbano Arquitectónica (FADU, UNL). Co–directora editorial técnica ARQUISUR revista..



GUSTAVO SCHEPPS

Arquitecto (FARq–Udelar, 1978). Doctor (ETSAM–UPM, 2008). Actuación en FADU–Udelar: docente de Proyecto (1985–2017); profesor titular (2005–2017); decano (2009–2017); director del Doctorado (2013–2015) y miembro de su Comité Académico (2014–). Ha tenido vasta actividad como arquitecto independiente y para la DGA–Udelar (1992–2009) en los edificios de Ingeniería y Arquitectura. Integra la práctica profesional y la docencia en una reflexión acerca del estatus epistemológico de la arquitectura. Ha publicado en libros personales y colectivos, y en revistas especializadas nacionales y extranjeras.



HORACIO TORRENT

Arquitecto (UNR, 1985). Magíster en Arquitectura (PUC, 2001). Doctor (UNR, 2006). Ha realizado investigación en el Canadian Centre for Architecture, Getty Institute for the Arts and the Humanities, National Gallery of Arts, Washington, y en Ibero-Amerikanisches Institut, Berlín. Premio de Investigación en la Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo en 2006 y curador del pabellón chileno en la Primera Trienal de Lisboa en 2008. Autor de libros, publicaciones y artículos sobre arquitectura moderna, arquitectura latinoamericana y arquitectura chilena contemporánea. Investigador Fondecyt desde 2009, en la relación entre arquitectura moderna y ciudad. Es profesor titular de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile.



Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo
UDELAR



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

Participan en este número:

**LAURA ALEMÁN, LAURA ALONSO, ANDREA ANTUÑA,
CARLOS BALDOIRA, JORGE NUDELMAN, CYNTHIA OLGUÍN,
SOFÍA ROTMAN, GUSTAVO SCHEPS, HORACIO TORRENT**

