

VITRUVIA

REVISTA DEL IHA / FADU / UDELAR
AÑO 06 / NÚMERO 05 / NOVIEMBRE DE 2019

B/5

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



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

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

VITRUVIA

AÑO 6 – NÚMERO 5 – NOVIEMBRE DE 2019
MONTEVIDEO – URUGUAY

© IHA - FADU - UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, 2019, Montevideo, Uruguay

ISSN: 2301-170X

Depósito Legal: 365.462

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

CONSEJO EDITORIAL

Laura Alemán / Liliana Carmona / Martín Cobas /

Emilio Nisivoccia / Tatiana Rimbaud

COMITÉ EVALUADOR

Martín Cobas, Hugo Gilmet, Emilio Nisivoccia (UdelaR, Montevideo).

CORRECCIÓN

María Cristina Dutto

DISEÑO Y ARMADO

José de los Santos

Vitruvia está compuesta con tipografías uruguayas

Rambla © Martín Sommaruga y Quiroga © Fernando Díaz

Imágenes de portadillas:

Palacio Piria (Camille Gardelle, 1916) P. de C. n° 52244. Archivo IHA.

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 ESTUDIANTEL

Florencia Petrone, Maximiliano

Di Benedetto, Belén Acuña

ORDEN EGRESADOS

Patricia Petit, Teresa Buroni, Alfredo Moreira

INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA (IHA)

COMISIÓN DIRECTIVA

Laura Alemán, Mónica Farkas, Jorge Nudelman

INTEGRANTES DEL IHA

PROFESORES TITULARES

Diego Capandeguy, Martín Cobas,

Jorge Nudelman, William Rey, Mariella Russi

PROFESORES AGREGADOS

Laura Alemán, Mónica Farkas, Andrés Mazzini,

Mary Méndez, Emilio Nisivoccia,

Gabriela Quintana

PROFESORES ADJUNTOS

Carlos Baldoira, Laura Cesio, Paula Durán,

Mauricio García, Santiago Medero, Alicia Torres

ASISTENTES

Mariana Alberti, Ana Apud, Sabina Arigón,

Magela Bielli, Gonzalo Bustillo, Pablo Canén,

Martín Fernández, Paula Gatti, Leonardo Gómez,

Miriam Hojman, Christian Kutscher, Jorge Sierra,

Mauricio Sterla

AYUDANTES

Laura Alonso, Fabio Ayerra, Karla Brunasso,

Soledad Cebey, Mauricio Cerri, Daniela Fernández,

Magdalena Fernández, Cecilia Hernández,

Álvaro Marques, Lucía Martinotti,

Nadia Ostraujov, Fabiana Oteiza, Lorena Patiño,

Magdalena Peña, Tatiana Rimbaud,

Elina Rodríguez, Marcelo Roux, Magdalena

Sprechmann, Mariana Ures, Alejandro Varela

PASANTES

Sofía Arca, Alejandra Giménez,

Elena Petit, Leticia Sambucetti

COLABORADORES HONORARIOS

Rafael Álvarez, Andrea Armani, Bruno Barboza,

Luis Blau, Andreína Delgado, Rocío López,

Inés Manfredi, Valentina Marchese,

Juan Montans, Florencia Streccia

SECRETARÍA

Lucía Saibene

CONTENIDOS

11

PRÓLOGO

ANDRÉS MAZZINI

17

ESLABONES PERDIDOS

Los planes anteriores a 1952, o...
¿cuán reaccionaria era nuestra academia?

JORGE NUDELMAN

41

PABELLÓN DE URUGUAY EN LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE SEVILLA

Concurso del Centenario

TATIANA RIMBAUD

61

MIRANDO A DIESTE

Apuntes sobre historiografía en América Latina

MARY MÉNDEZ

81

BERLÍN, PARÍS, MONTEVIDEO

Huellas alemanas en el urbanismo en Uruguay

CARLOS BALDOIRA

109



LA HERENCIA BEAUX-ARTS

De reivindicación provocativa a consolidado
campo historiográfico

FERNANDO ALIATA, EDUARDO GENTILE

131

DOSSIER

153



PROYECTO CAVIGLIA

El rol del sector privado en la conformación de un campo
del diseño en Uruguay a través de un archivo de empresa

LAURA CESIO, MÓNICA FARKAS, MAGDALENA SPRECHMANN,
MAURICIO STERLA

175



JUAN JOSÉ LAHUERTA EN CONVERSACIÓN

MARISA GARCÍA VERGARA

PRÓLOGO

Cinco

Estamos frente al quinto número de Vitruvia, publicación que el Instituto de Historia de la Arquitectura comenzó a editar en el año 2014 con el propósito de exponer y difundir la producción y el acervo del Instituto. Podría considerarse que es buen momento para realizar un balance de lo recorrido, dado que cinco números permiten tener cierta perspectiva, una idea más precisa de lo que puede considerarse ya una serie, y quizás también realizar proyecciones para un futuro más o menos cercano.

En primer lugar, algunas cuestiones de contexto merecen señalarse. Desde la aparición del primer número se ha producido una serie de cambios en aspectos institucionales que enmarcan, condicionan y modifican las circunstancias en las que el IHA desarrolla su labor. En efecto, la carrera de Arquitectura ha aprobado un nuevo Plan de Estudios, la Facultad de Arquitectura se ha constituido en Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo —en virtud de la variedad de carreras que alberga desde hace unos años— y actualmente culmina el proceso de reestructura docente, que intenta acompasar la organización de la Facultad con los nuevos desafíos académicos.

La reestructura ya permite vislumbrar cambios en la organización del IHA, en cuanto se propone su nueva denominación como Instituto de Historia y Teoría y se instalan sus distintos departamentos, entre los que se reconocen explícitamente los nuevos campos disciplinares relativos a la enseñanza, la investigación y la extensión. A la creación de los departamentos de Historia de la Arquitectura, de Historia y Estudios del Diseño y de Historia y Teoría del Paisaje, se agregan el departamento de Teoría de la

Arquitectura y la Unidad de Documentación e Información, reconociendo en este último caso la relevancia de un ámbito esencial para el desarrollo de las funciones básicas del Instituto.

En este nuevo contexto, el balance de la trayectoria de Vitruvia —que no haremos exhaustivamente— resulta muy positivo, si se atiende a algunos parámetros básicos.

La permanencia es uno de ellos. Es todo un logro continuar editando, luego de cinco años, una publicación que se financia solamente con recursos propios del IHA y de sus docentes en régimen de Dedicación Total. Una edición que en estas condiciones presenta, además, una excelente diagramación, muy buena impresión y material gráfico, así como una llamativa calidad en sus contenidos, garantizada desde el inicio por un calificado arbitraje.

La coherencia y la fidelidad en relación con sus propósitos fundacionales podría ser otra manera de mirarlo que se ha hecho, en términos de generación de un espacio plural respecto a la diversidad de contenidos temáticos y de metodologías expuestas.

También en relación con su estructuración, la revista ha sido consecuente y ha mantenido una firme intención de presentar dos secciones fundamentales: una compuesta por artículos —de diversos orígenes— y otra dirigida a exponer distintas secciones de su acervo documental, que transita una etapa de permanente crecimiento y enriquecimiento.

A estas secciones iniciales se ha agregado una tercera, compuesta por reseñas bibliográficas o, como en este quinto número, por una provocativa entrevista realizada por Marisa García Vergara a Juan José Lahuerta.

En ella se lee:

La situación en la que está la universidad en Europa, y también en los Estados Unidos —pero hablo particularmente de Europa porque esto hace unos años no ocurría—, obliga a publicar. Y no se publica porque haya algo que decir, sino porque hay que obtener una serie de recursos para las carreras académicas.

Esta afirmación de Lahuerta nos interpela y nos conduce a reflexionar sobre qué estamos publicando y por qué lo hacemos. El análisis de los artículos que contiene la quinta edición de

Vitruvia muestra una realidad diferente. Los escritos presentados surgen de trabajos en curso, vinculados a las líneas de investigación que desarrolla el IHA, y que incluyen en varios casos trabajos asociados a estudios de posgrado (Baldoira, Méndez, Rimbaud) o proyectos de investigación en el marco del régimen de dedicación total (Nudelman).

La acertada inclusión en cada número de Vitruvia de un artículo realizado por invitación nos alcanza en esta edición un interesante desarrollo sobre la herencia beaux arts (Aliata-Gentile): un aporte en relación con un tema de alcance regional en la historiografía, que ha concentrado la atención de investigadores de varios países en un reciente congreso internacional.

Por último, la sección destinada al área de Documentación ofrece una muestra de la riqueza que puede aportar un fondo documental como el de la Mueblería Caviglia, donde se revela un sistema complejo de relaciones en el mundo del diseño que abarca aspectos de arquitectura, mobiliario, decoración y actividad editorial.

Vitruvia deja entrever en este número una realidad muy estimulante que esperamos siga aportando en un futuro pleno de nuevos desafíos.

ANDRÉS MAZZINI

Profesor Agregado del IHA





artículos

ESLABONES PERDIDOS

Los planes anteriores a 1952, o...
¿cuán reaccionaria era nuestra
academia?

JORGE NUDELMAN

El plan de estudios de la carrera de Arquitectura de 1952 aún se percibe como el principio de la buena enseñanza de la arquitectura moderna. La novedad fue presentada por sus protagonistas como el despertar de un letargo académico, una revolución contra la tradición *beaux-arts*, causa mítica de la decadencia, argumento sostenido en la historiografía sucesiva.¹ Esto ha sido raramente desmentido y persiste en las versiones de la historia que se han propuesto, muchas veces, revisarla.²

Según esta mitología, la modernidad llegó a la Facultad, finalmente, con treinta años de retraso, mientras que la arquitectura moderna que se producía ya desde los veinte era un caso de autodidaxia, un aprendizaje informal producto de la imitación fascinada de las novedades llegadas en las revistas³ o las visitas ocasionales de arquitectos ilustres (en este rubro, el paso de Le Corbusier por Montevideo es uno de los más citados⁴).

Solo una mirada foránea parece detectar el estado de la cuestión en el Uruguay de la primera mitad del siglo XX, como lo hace Patricio del Real tardíamente, dejando claro que este corte (pre y post-52) no refleja la real situación de la arquitectura uruguaya.⁵

En este artículo se analizan las estrategias de enseñanza de la arquitectura a partir de los planes anteriores, particularmente después de la contratación de Joseph Paul Carré. Se intentará desmontar ese equívoco historiográfico elaborado a partir de una mirada dirigida exclusivamente a las arquitecturas construidas (o, raramente, proyectadas), que no indaga si en la academia

1. V. g.: Conrado Petit, con notas de Gonzalo Bustillo, Mary Méndez y Jorge Nudelman, «La Facultad de Arquitectura en Montevideo – Uruguay», *Revista de la Facultad de Arquitectura*, n.º 13 (2015): 24–37.

2. V. g.: Juan Carlos Apolo, Laura Alemán y Pablo Kelbauskas, *Talleres, trazos y señas. Algunos recorridos cronológicos a través del disperso mundo de las ideas implicadas en la enseñanza del Proyecto* (Montevideo: Universidad de la República, 2006).

3. V. g.: Mariano Arana y Lorenzo Garabelli, *Arquitectura renovadora en Montevideo, 1915–1940* (Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1991).

4. V. g.: Ramón Gutiérrez y otros: *Le Corbusier en el Río de la Plata* (Montevideo: CEDODAL, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, 2009).

pudo haber algún germen de renovación que explique nuestras propias vanguardias.⁶

1906

Cuando Joseph Paul Carré fue contratado en la primera década del siglo XX para hacerse cargo de la entonces deficitaria enseñanza del arte de proyectar, la arquitectura era un apéndice de la escuela politécnica de ingenieros de varias ramas que se formaban en la Facultad de Matemáticas. Es relativamente frecuente encontrar ingenieros que ostentaban más de un título, que se obtenían con un esfuerzo suplementario.⁷

En 1906, un año antes del desembarco del maestro francés, la carrera de Arquitectura se modificaba para hacerla más específicamente arquitectónica, para lo cual se aumentó la cantidad de cursos y horas dedicadas al proyecto: cuatro cursos de Arquitectura, de segundo a quinto año, precedidos de un curso de Órdenes de Arquitectura, y cursos de Dibujo de Ornato y Figura, Composición de Ornato y Composición Decorativa, todos distribuidos en los cuatro primeros años. Además, el plan de 1906 concentraba igualmente cursos técnicos y teóricos en los primeros tres años, aliviando los cursos de proyectos hacia el final. En una brevísima historia de la Facultad que interrumpe en 1915, Eugenio Baroffio afirma que este proceso ya había comenzado antes, en 1894, pero se profundizó en el comienzo del siglo XX.⁸

Carré llega coincidentemente con este primer impulso hacia una concepción de la enseñanza de la arquitectura como una enseñanza del arte del proyecto, aunque es más radical. Reconoce la estructura curricular con la que se encuentra, de un año preparatorio y cuatro años de carrera, pero propone algunos cambios que finalmente no son aceptados. En todo caso, revelan los énfasis con los que seguramente insistirá en los años sucesivos.

En su propuesta de 1907 lo explicita claramente: «pour apprendre l'architecture l'élève doit surtout faire des projets».⁹ Su plan consiste en agrupar en los dos últimos años de la carrera las materias proyectuales más intensas, los concursos de arquitectura y de grandes composiciones, después de haber aprendido todo lo necesario, toda la técnica constructiva, la matemática, la

5. Patricio del Real, «Intersecciones en Nueva York», en *La aldea feliz. Episodios de la modernización en Uruguay*, curadores Martín Craciun, Jorge Gambini, Santiago Medero, Mary Méndez, Emilio Nisioviccia (responsable) y Jorge Nudelman (Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, Ministerio de Educación y Cultura, 2014), 226–238.

6. V. g.: Mary Méndez, Pensar en volumen. *Sobre las transformaciones en el proyecto de arquitectura* (Inédito, Instituto de Historia de la Arquitectura, FARQ–UdelaR, 2003).

7. Mario Copetti, *Nuestros ingenieros* (Montevideo: Asociación de Ingenieros del Uruguay, 1949).

8. Eugenio P. Baroffio, «Visión retrospectiva de la enseñanza de la arquitectura en el Uruguay», en *Anales de la Facultad de Arquitectura*, n.º 6 (julio de 1943): 20–31.

9. Proyecto de plan de estudios para la Carrera de Arquitecto propuesto por el profesor Sr. José P. Carré y una memoria explicativa del mismo, 1907. IHA. Archivo Administrativo FARQ–UdelaR. Sección A–a, Carpeta 61.

historia, todo lo accesorio, en el año preparatorio y los dos primeros de la carrera.

Divide las asignaturas en dos categorías: las científicas y las artísticas. Entre las primeras, previsiblemente, incluye las matemáticas, las geometrias, estereotomía, mecánica, estática gráfica, materias varias de construcción, higiene y, también, la historia de la arquitectura. En el área de los estudios artísticos, además del dibujo, el modelaje, los elementos de arquitectura y obviamente los proyectos, incluye también la teoría del arte y la teoría de la arquitectura. «Science et Théorie, d'abord et application ensuite à la Construction et à l'étude des projets»,¹⁰ por tanto, es el orden en que se aprende el arte del proyecto arquitectónico: primero las teorías y las ciencias básicas, luego la construcción y después tiempo libre para proyectar. Llama la atención en ese primer plan (del que habrá dos versiones más) un segundo año donde solo se estudia construcción: estática gráfica, resistencia de materiales, construcción, materiales de construcción y «pequeños proyectos de construcción» (estereotomía en piedra, madera, y fierro [sic]), con un «proyecto de construcción en general» que remata el año.¹¹

En la memoria previa el francés era muy enfático al subrayar la necesidad de no mezclar la práctica del proyecto con otros estudios, para evitar que el estudiante se distrajera.

Este ritmo regular indudablemente será muy beneficioso para el alumno, pues su precioso tiempo, sobre todo en los últimos años, no será desperdiciado por las idas y venidas de un curso a otro, y por la preocupación por los ejercicios extraños a su proyecto, que distraen su imaginación. Por el contrario, experimentará una pausa muy aprovechable en el estudio del modelado y de la composición de ornato, que le dará relajación artística con un entrenamiento muy útil para su carrera futura.¹²

Aunque la última versión del plan es menos radical (el segundo año sigue siendo tendencialmente constructivo, pero los cursos de arquitectura se distribuyen a razón de uno por año, acercándose al plan de 1906), sobrevive el concepto del estudiante liberado de tensiones externas para desarrollar los proyectos de arquitectura, sobre todo en los últimos dos años, donde Arquitectura lo ocupa

10. Proyecto de plan de estudios, 1907.

11. Proyecto de plan de estudios, 1907.

12. Proyecto de plan de estudios, 1907 (traducción del autor). Texto original: *Cette marche régulière sera incontestablement très profitable à l'élève, dont le temps précieux, surtout dans les dernières années, ne sera pas gaspillé par les allées et venues d'un cours à un autre, et par la préoccupation des exercices étrangers à son projet qui embarrasse son imagination. Il éprouvera au contraire un repos très profitable dans l'étude du modelage et de la Composition d'Ornement que lui procurera un délassement artistique en un entraînement très utile pour sa carrière future.*

todo; en cuarto —el último de cinco si incluimos el preparatorio—, las asignaturas serían solo tres: Proyectos de Arquitectura, Proyecto de Decoración y Arquitectura Legal. Después de las sucesivas modificaciones, todo indica que la propuesta de Carré fue desechada. Baroffio afirma que el plan de 1906 se aplicaría hasta 1917, lo que corrobora el fracaso del francés.¹³

1916-1918

El plan de 1916, promovido por el primer decano de la recién nacida Facultad de Arquitectura, Horacio Acosta y Lara, fue una expresión modernizada de aquella primera versión *beaux-arts*. Para hacer lugar a más conocimientos, se promovió la supresión de cuatro cursos de inglés, aduciendo que «en este idioma no existen obras importantes de Arquitectura y sí muchas de Ingeniería»,¹⁴ argumento débil del que seguramente se arrepentiría el decano cuando la Facultad incluyó la Urbanología en el currículo. En todo caso, los idiomas —francés obligatorio e inglés o alemán a elección— se trasladarían a la enseñanza preparatoria.

El plan mantenía los cuatro cursos de proyecto anuales, pero incluyó un par de novedades trascendentes. Estas eran «la organización de la enseñanza práctica desarrollada paralelamente a la teórica bajo la dirección de un profesor, y la inclusión de un segundo curso de Resistencia de Materiales».¹⁵ La primera cuestión es la más argumentada. Comienza con una inmisericorde crítica a las malas costumbres de los estudiantes, que «hace[n] sus ejercicios en su casa sin control ninguno y lo general es que resueltos por uno de ellos los demás los copian».¹⁶ Por lo contrario, su sistema obligaría al involucramiento positivo, en el que

[...] la resolución de los ejercicios es una prolongación de curso teórico y no una labor que complementa la enseñanza teórica, una labor educacional para el espíritu que necesita una gimnasia que lo prepare para el desempeño de una profesión grabando indeleblemente sus conocimientos, haciendo fecundo, ensanchando sus espíritus y preparándolo para la resolución de los innumerables problemas que se le presentarán en el ejercicio de su profesión.¹⁷

13. Baroffio, «Visión retrospectiva...», 20-31.

14. Supresión del idioma inglés. Plan de estudios, 26 de junio de 1916. IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Sección C-a, Carpeta 29.

15. Plan de Estudios de la Facultad, nueva distribución de materias (Proyecto del Sr. Acosta y Lara), 4 de setiembre de 1916. IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Sección C-a, Carpeta 29.

16. Plan de Estudios de la Facultad..., 4 de setiembre de 1916.

17. Plan de Estudios de la Facultad..., 4 de setiembre de 1916.

En la estructura docente implicó la incorporación en estos cursos de la figura del profesor adjunto, quien se encargaría de los prácticos.¹⁸ La aparición de este nuevo tipo de docente posibilitaría la participación de los arquitectos más jóvenes y sería el inicio de carreras de muchos de los protagonistas de la arquitectura moderna local.

Según este criterio, habría tres tipos de cursos: los teóricos, los prácticos y los que tienen dictados teóricos con clases prácticas asistidas.

Dentro de las primeras estaban Historia Universal, Teoría del Arte y Arquitectura Legal.

Las prácticas, previsiblemente, eran Órdenes de Arquitectura, Dibujo de Ornato y Figura, las Arquitecturas (proyecto) y Modelado.

Los teórico-prácticos, donde residía la novedad, eran Introducción a las Matemáticas Superiores, Mecánica Elemental, Geometría Proyectiva, Geometría Descriptiva, Nociones de Topografía, Estática Gráfica, Materiales de Construcción, Resistencia de Materiales, Construcción, Higiene de la Construcción, e Historia de la Arquitectura. Esta última, cuya inclusión en la categoría de materias científicas en el plan de Carré ya es llamativa desde la actual perspectiva crítica de la historia, e incluso para la visión *culturalista* que se impondría en los años cincuenta, se reafirma en su papel operativo en la perspectiva del eclecticismo. Para la academia, el conocimiento de la arquitectura histórica tenía sentido proyectual; por tanto, debía dibujarse.

Su principal y explícita referencia bibliográfica, el manual de Choisy, del que hay una edición en la biblioteca comprada por Giuria en 1912 en París,¹⁹ es la fuente principal, aunque Baroffio no la menciona en su artículo de *Anales*. Para una prueba documental de esa afirmación puede consultarse la serie de apuntes de Historia del catedrático Juan Giuria conservados en la biblioteca de la FADU.²⁰ Se trata, en general, de planos dibujados con precisión técnica, de plantas, fachadas, cortes significativos y en axonometría, lo que los identifica claramente con su referente. Estos dibujos y sus textos son el núcleo de la disciplina, de la que reconoce su orden diacrónico. La confluencia con los mismos dibujos usados por Le Corbusier podría ser casual, pero en 1929 este debe haber registrado la coincidencia.

18. Reglamento de Profesor Agregado y Profesor Adjunto, 1916. IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Sección H-a, Carpeta 7. También «Reglamento de profesores adjuntos», *Arquitectura*, n.º 14, 1916, 171-172.

19. Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture* (París: Gauthier-Villars, 1899).

20. Juan Giuria, *Historia de la Arquitectura: primer semestre* (Montevideo: Facultad de Arquitectura). Ubicación: 720.9 GIUh. La biblioteca guarda veinticinco tomos de estos apuntes, cuyos originales están depositados en el Archivo del IHA.

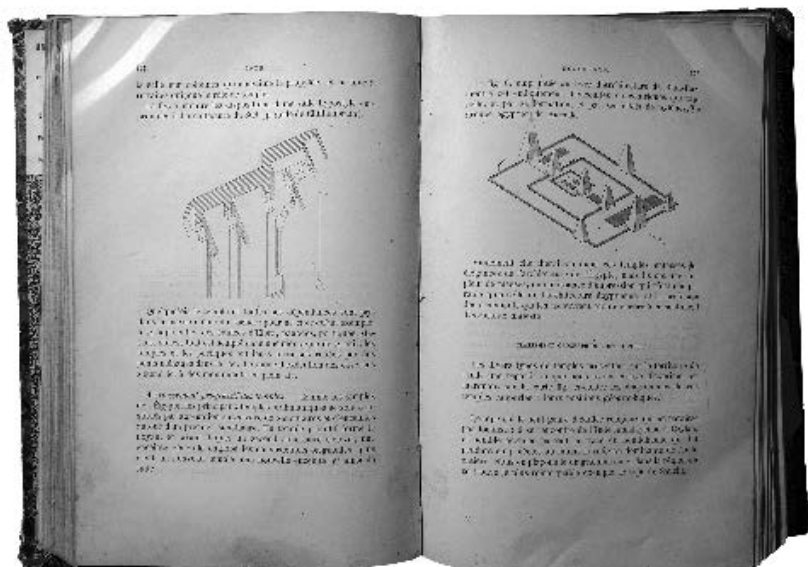


FIGURA 1. ESQUEMA DE TEMPLO HINDÚ EN HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE DE CHOISY. ESTE TOMA EL ESQUEMA DE ESSAY ON THE ARCHITECTURE OF THE HINDUS DE RÂM RÂZ (1834). <https://ia802706.us.archive.org/25/items/ESSAYONARCHITECOOHARKGOOG/ESSAYONARCHITECOOHARKGOOG.PD>

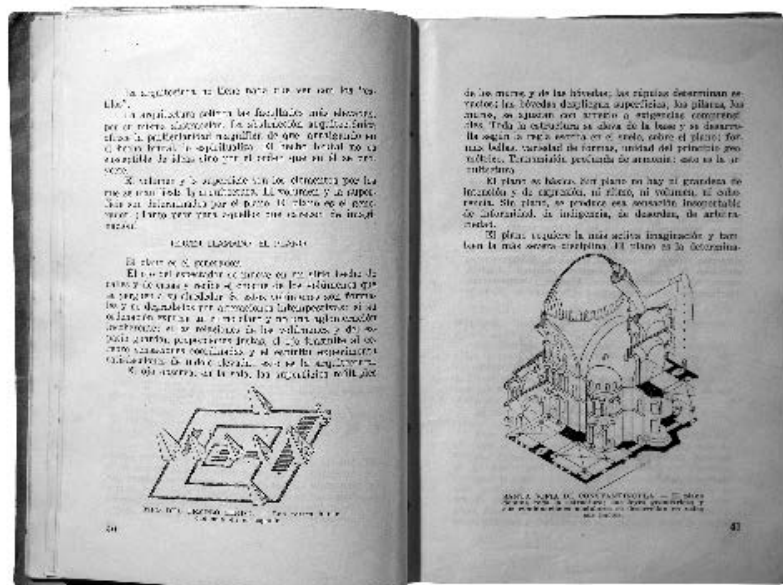


FIGURA 2. «TIPO DEL TEMPLO HINDÚ», SEGÚN LE CORBUSIER.

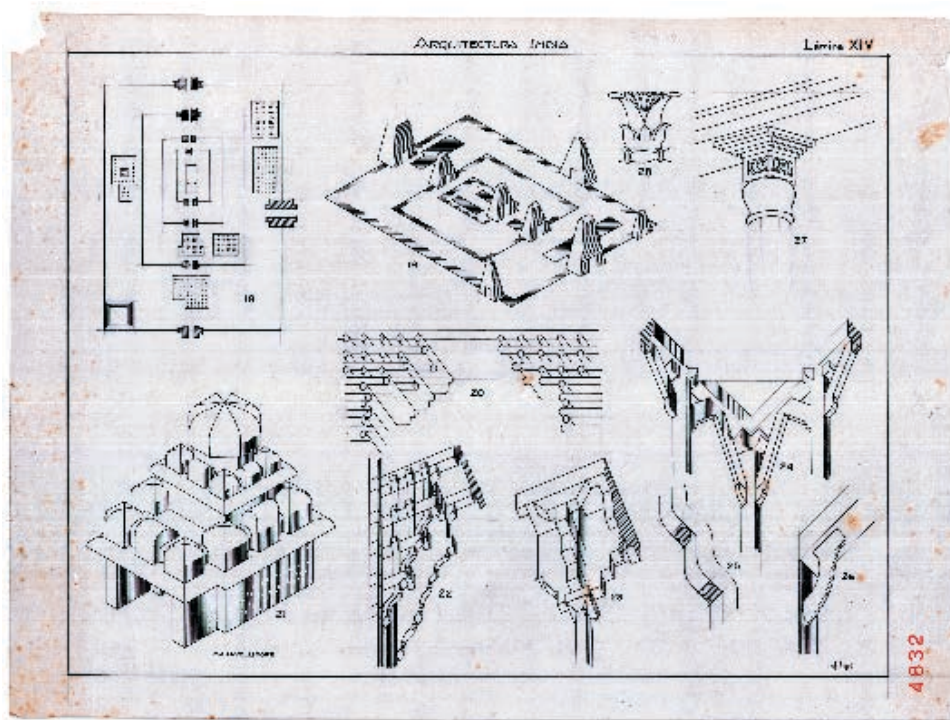


FIGURA 3. LÁMINA XIV, «ARQUITECTURA INDIA», DE GIURIA.

En 1917, por primera vez, aparece en los documentos del archivo la enseñanza del urbanismo, con el título Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista, en un informe fechado el 6 de diciembre, agregado a lápiz, para ir consolidándose en las sucesivas pasadas en limpio.²¹ En un informe del mes anterior, el 12 de noviembre, no se mencionaba entre las materias incluidas en el nuevo plan. En otro documento, base para un cartel de difusión del plan (sin firma ni fecha, pero obviamente elaborado a fines de noviembre), se enumeran «los nuevos conocimientos que el progreso de la ciencia moderna hace indispensables al Arquitecto», a saber:

- a. Las matemáticas [sic].
- b. El ensayo mecánico y análisis químico de los materiales de construcción.

21. Plan de Estudios. Informes de las Comisiones. Citaciones y Repartidos, 1916. IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Sección C-a, Carpeta 29.

- c. El estudio especializado de las instalaciones industriales en los edificios tales como las de calefacción y refrigeración, ventilación, sanitarias y eléctricas.
- d. La práctica profesional.
- e. El trazado de las ciudades y la Arquitectura Paysajista [sic].²²

Esta enumeración constituye un manifiesto preciso: mecanización de la arquitectura, apuesta a la ciencia y la práctica de la construcción, y el urbanismo. La propia ampliación de Arquitectura Legal del plan anterior a Economía Política y Arquitectura Legal, aun sin un análisis detallado de sus contenidos, expresa con su nombre una apuesta al dominio científico de todas las fuerzas productivas en juego.

La afirmación en la técnica hace escorar el cuerpo de conocimientos de la arquitectura. Podríamos especular con la recepción de las tendencias que se conocían a través de las revistas europeas y americanas —la llamada *nueva arquitectura*—, pero ciertamente se verifica, no solo en los documentos oficiales de la Facultad, sino también en las opiniones aparecidas en la revista gremial, un mayor acuerdo sobre la modernización como una profesionalización de la carrera. Ya no era posible enfrentar los problemas de la época solamente con el arte de la composición. Se establecía así una dicotomía entre la artísticidad de la arquitectura y su utilidad productiva y social. En el artículo de Baroffio ya citado, este destaca, por ejemplo, que en el plan de 1894, previo al de 1906, aparecieran Teoría de la Arquitectura y una asignatura llamada Estudio de los Edificios desde el Punto de Vista de su Fin Social, probablemente también teórica (en el sentido de Guadet), cuya denominación se borraría en el siguiente plan.

Terminado de ajustar en 1918, el plan de estudios, además de actualizarse científicamente, incrementa rápidamente también su búsqueda de perfeccionar la didáctica. Ya se ha comentado la propuesta de las asignaturas teórico-prácticas. En este sentido, la novedad más importante en 1918 es la semestralización, para la que hay una serie de argumentos de orden pragmático: «[...] reducir a un semestre las asignaturas poco extensas evitando el estudio durante un año de asignaturas que exigen solo una clase semanal, lo que crea hábito o puede crearlo de trabajo poco intenso [...]».

22. Plan de Estudios.
Informes de las
Comisiones..., 1916.

Y en el subtítulo «Ventajas del semestre» se agrega:

- Necesidad de estudiar intensivamente.
- Alivio de trabajo en el estudiante porque sus repasos para examen, son sobre una extensión menor del curso.
- Facilidad para hacer más extensivo el estudio teórico o práctico o viceversa en cada uno de esos periodos.
- Descansar en la mitad del año.
- Dado que en la mayor parte de nuestros estudiantes, el hábito de estudiar con más ahínco a fin de año, con el semestre se obtendrá que se estudie intensamente dos veces al año.
- Evitar la pérdida completa de un año pues solo puede perderse un semestre.²³

El sistema semestral se impuso; con variantes circunstanciales, como se verá en el plan de 1937, estuvo vigente hasta 1952 y fue reinstalado en los noventa.

Al cierre de la década de los veinte aparecieron las críticas al plan del 18.

Hay tres aspectos que se discutieron persistentemente, según el gremio.

Por un lado, los estudiantes rechazaban el régimen de semestres por, justamente, su excesiva presión sobre el ritmo académico.

Los egresados siguieron insistiendo en la escasa formación práctica. Diez años después de su aprobación, el plan del 18 aún no conformaba a la demanda de profesionalización de los arquitectos, a pesar del incremento en el estudio de las ciencias y técnicas.

Los docentes agregaban, junto con los estudiantes, la incoherencia entre la enseñanza secundaria y la superior. Las asignaturas de la formación «preparatoria» fluctuaban desde las ciencias básicas, como la matemática, la física o la geometría, hasta el dibujo y la educación teórica. La discusión se complicaba por el debate en torno a si la enseñanza preuniversitaria debía garantizar la formación propedéutica o ser solo de «cultura general».

Aunque la secesión de la Enseñanza Secundaria de la Universidad no se formalizaría sino hasta la dictadura de Gabriel Terra, en 1935, el problema de la formación previa a la Facultad o, más bien, la coordinación y el criterio que debía primar fueron una fuente constante de discreto conflicto.

23. Plan de Estudios de la Facultad..., 4 de setiembre de 1916.

1937

En 1930 el estudiante Carlos Lussich publicó una serie de ocho artículos sobre la enseñanza en la Facultad, en la sección que el CEDA tenía en la revista *Arquitectura*, donde expresó una serie de opiniones compartidas por profesionales y docentes. Se lo nota preocupado por el remanente inorgánico de contenidos de matemática y geometrías de los planes anteriores a la desaparición de la Facultad de Matemáticas. También es extremadamente crítico con el régimen de semestres, al que atribuye todos los males de una enseñanza mecanizada.

Lussich terminaría exigiendo «[...] MÁS construcción, MÁS cálculo de cemento armado y un concepto filosófico del arte un poco MÁS definido que el actual».²⁴ No expresa críticas a la enseñanza del proyecto; de hecho, afirma que desde 1906 no hay grandes cambios, ni siquiera en 1918. Pero nótese la insistencia en lo que podría calificarse como un programa alternativo: «[...] afirmo la necesidad de ampliar los conocimientos técnicos y desarrollar los filosóficos concernientes al arte; [...] propongo en mi proyecto [de plan de estudios] el aumento de un año de Teoría de la Arquitectura, un año de Cálculo, un año de Construcción y un año de Filosofía del Arte [...]».²⁵ Finalmente frustrado su esfuerzo, Lussich publicaría en el 34 —en la revista del CEDA y a pedido expreso de un artículo sobre el plan de estudios— un epílogo trágico: la receta de «Merluza con salsa verde».²⁶ Lo interesante es que poco después de egresado, y por su persistente militancia en la Sociedad de Arquitectos y en la Sala de Profesionales de la Facultad, muchas de las ideas de Lussich se concretarían.

Todavía fresca la visita de Le Corbusier del año anterior, no se lee en los artículos del estudiante ninguna queja sobre los estilos que se practican, sobre la supuestamente arcaica academia contra la que lidiar. De hecho, el propio Le Corbusier elogió la enseñanza de la arquitectura que había visto en 1929 en Montevideo:

Trato [...] de formarme una opinión sobre las diversas enseñanzas: Francia, Alemania, Italia, España, Inglaterra, Estados Unidos, Suiza, Checoslovaquia, Yugoslavia, Rusia, Holanda, Bélgica, Polonia, Escandinavia, Uruguay, Grecia, etc. El academismo está arraigado por doquier. [...] Empero, los holandeses están relativamente

24. Carlos Lussich, «VII Proyecto de Plan de estudios», *Arquitectura*, n.º 165 (agosto de 1931): 186–191. La palabra MÁS, en mayúscula, es del original. Entre mayo de 1930 y octubre de 1931 Lussich publicó ocho artículos sobre la enseñanza en la facultad: los tres primeros se titulan «La Facultad»; el cuarto y el quinto, «El régimen de semestres»; el sexto «Los periodos de exámenes»; el séptimo es el citado, y el octavo no lleva título.

25. Lussich, «VII Proyecto de Plan de estudios», 186–191.

26. Carlos Lussich, «Señor director de C. E. D. A. [...]», *CEDA*, n.º 6 (julio 1934): 33.

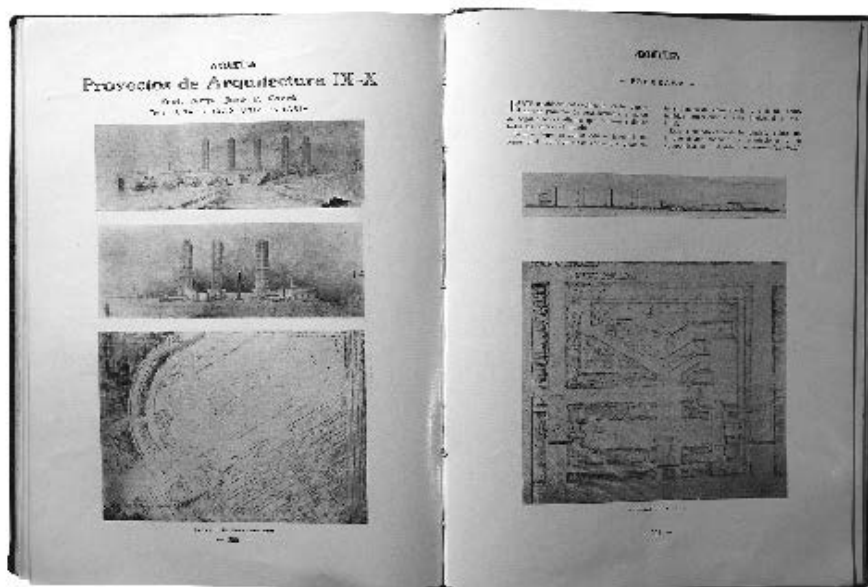


FIGURA 4. «UNA CIUDAD UNIVERSITARIA», TRABAJO DE PROYECTOS DE ARQUITECTURA IX-X DIRIGIDO POR JOSÉ P. CARRÉ. A LA IZQUIERDA, TRABAJO DE ROMÁN FRESNEO. PUBLICADO EN ARQUITECTURA EN OCTUBRE DE 1929.

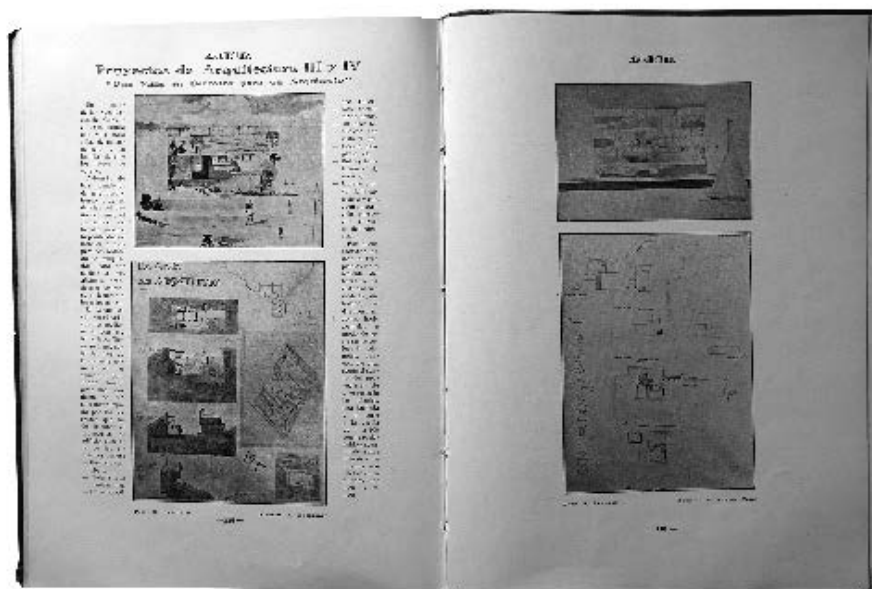


FIGURA 5. «UNA VILLA EN CARRASCO PARA UN ARQUITECTO», PUBLICADO EN ARQUITECTURA EN NOVIEMBRE DE 1929. A LA DERECHA, TRABAJO DIRIGIDO POR EL PROFESOR AMARGÓS.

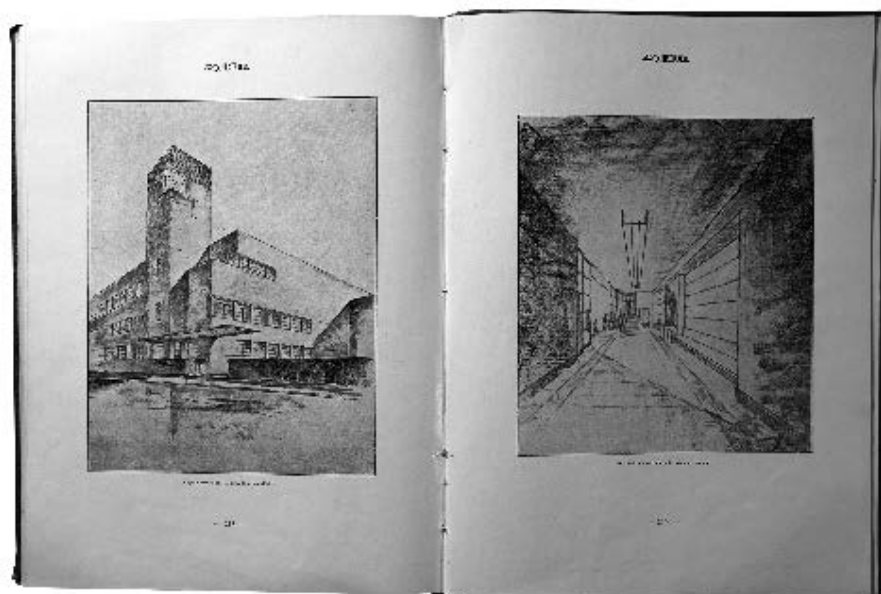


FIGURA 6. RIUS Y AMARGÓS, IMÁGENES DEL PROYECTO PRESENTADO AL CONCURSO PARA LA ESCUELA DE ODONTOLOGÍA, PUBLICADO EN *ARQUITECTURA* EN NOVIEMBRE DE 1929.

liberados. Los checos creen en «lo moderno» y también los polacos. Los uruguayos están a la vanguardia, [...].²⁷

Esta opinión ilustre puede explicarse. En el número de *Arquitectura* correspondiente a octubre —el mes antes de su llegada—, que probablemente Le Corbusier haya tenido a la vista, la Facultad publicó los trabajos de proyectos de arquitectura IX-X, dirigidos por Carré, cuyo tema era «Una ciudad universitaria». Todos los proyectos se resolvían con grandes edificios dispuestos a la manera moderna, como los imponentes rascacielos de unos cincuenta pisos del estudiante Román Fresnedo. Y en el siguiente, del mismo noviembre de 1929, en el que los estudiantes le dan la bienvenida en tiempo presente,²⁸ todos los proyectos publicados oscilan entre un *art déco* bien tocado y lenguajes de vanguardia más atrevida, como los desplegados en los tres trabajos de «Una villa en Carrasco para un arquitecto», dirigidos por Rodolfo Lucio Vigouroux, Mauricio Cravotto y Rodolfo Amargós. De este último, además, se publicaba el primer premio del con-

27. Le Corbusier, *Cuando las catedrales eran blancas (Viaje al país de los tímidos)*, trad. Julio E. Payró (Buenos Aires: Poseidón, 1948): 197.

28. R. B. C., «Le Corbusier», *Arquitectura*, n.º 144 (noviembre de 1929): 230.

curso de la Escuela de Odontología, que había proyectado con Juan Antonio Rius en clave dudokiana. Amargós ya conocía a Le Corbusier, a quien había visitado en 1925, después de su paso por la academia vienesa de Peter Behrens.

Conviene marcar una circunstancia no menor: los proyectos estudiantiles eran calificados por una institución denominada Jurado Neutral, que consistía en un tribunal que los evaluaba y les daba notas llamadas, como era tradicional en la academia, *premios y menciones*. Como su nombre indica, estaba constituido por profesores que juzgaban en función de los valores intrínsecos del proyecto, sin contrastarlos pedagógicamente. De hecho, funcionaban como concursos. En 1930 se reclamó y se logró poner en la mesa de discusión una modificación al sistema, tratando de involucrar a los docentes responsables de la enseñanza en la evaluación de los trabajos. Se invocó a Horacio Acosta y Lara, redactor del plan en 1916, destacando que la «[...] función de examinar es un complemento de la función de enseñar y queda por tanto incompleta la labor pedagógica de un profesor cuando este no interviene para ilustrar [...] el pensamiento que preside y guía la orientación general de la enseñanza [...]».²⁹ Lo destacable para nuestro argumento es que, a pesar de haber sido juzgados por los profesores más tradicionales de la Facultad, los proyectos que obtuvieron las menciones más destacadas se alineaban con la nueva arquitectura.

No era, pues, un problema la cuestión del estilo en la enseñanza académica de proyectos en la Facultad de aquellos años, sino hasta después del reingreso del neoacademismo de talante realista de los años treinta.

Lussich reclamaba, sintéticamente, más teoría del arte y de la arquitectura y, llamativamente, más tecnología. ¿Cuál es el sentido de esta doble exigencia?

Las cuestiones que planteaba, sin duda, eran cómo los arquitectos se podían erigir, además de buenos diseñadores, en una referencia confiable en el mundo productivo y, además, en expertos intérpretes de sus alegorías. Asumir, por un lado, la tradición artística y política del arte arquitectónico extendido al arte urbano, ampliando al campo técnico y productivo la responsabilidad de la construcción. Este campo se ensanchaba por la reivindicación corporativa de una firma técnica que había arrebatado a los maestros de obras su rol tradicional en la industria de la construcción.

29. Modificación del jurado para los exámenes de proyectos de arquitectura y asignaturas afines, 28 de enero de 1930. IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Sección C-a, Carpeta 35.

Y, además, presionaba con el arte sobre la incapacidad de los ingenieros de entender en cuestiones de interpretación simbólica. Esto, además de practicarse, debía pensarse. La teoría de la arquitectura —aún en la versión de Julien Guadet³⁰— y la filosofía del arte —para entender los radicales cambios recientes— debían garantizar el dominio intelectual de esta práctica.

Pocos años después del golpe de Estado de Gabriel Terra —alguien muy relacionado familiar y políticamente con arquitectos—, en 1933, se produjo una oportunidad de cambio en el contexto, aparentemente paradójico, de un ataque a la universidad.

Los intentos de limitación de la autonomía universitaria que supuso la ley de marzo de 1934 abrieron la discusión del plan de estudios en Arquitectura que terminaría en el de 1937. La Ley Abadie, que cercenaba, entre otras cosas, la libertad de elección de los decanos e imponía el rector desde el gobierno, le daba, por otro lado, atribuciones para discutir las modificaciones de los planes de estudio de las facultades. Estos fueron justamente los artículos más debatidos en la sesión del 5 de marzo del Consejo Directivo de la Facultad.³¹ La ley se había aprobado tres días antes. En paralelo a la discusión sobre el ataque a la autonomía que se daba en la Universidad, descrita en el texto clásico de Paris y Oddone,³² los arquitectos vieron la oportunidad, en su artículo décimo, de darse impulso hacia una profesionalización que incluyera el campo de la construcción, donde los maestros de obras ya habían sido relegados a un papel de expertos artesanos, casi ilegal, pero que los ingenieros daban por sentado les correspondía por tradición politécnica. La fuerte ofensiva para acaparar el proyecto como atribución disciplinar, que provocó varios episodios de celos profesionales contra los ingenieros, llevaba en la retaguardia a numerosos arquitectos que también apetecían el espacio técnico de la industria de la construcción.

Así, el 11 de marzo de 1935, el vocal del Consejo Directivo de la Facultad de Arquitectura Luis Nunes, apoyado por Julio Bauzá, se quejaba amargamente frente al Consejo Directivo de que la gran cantidad de entregas de Proyectos y Composición Decorativa (22 ejercicios largos y diez esquicios cortos obligatorios) hacía virtualmente imposible desarrollar el «nuevo plan de construcción».³³ El tiempo disponible por los estudiantes para encarar la disciplina técnica era escaso, y eso era achacable

30. Julien Guadet, *Éléments et théorie de l'architecture: les éléments de la composition* (París: Librairie de la Construction Moderne, s/d).

31. *Actas del Consejo de la Facultad de Arquitectura*. Sesión 108, 5 de marzo de 1934, 16. También en la sesión 109, 10 de marzo de 1934, 21. La discusión reaparece después ocasionalmente.

32. Juan Oddone y Blanca Paris, *La universidad uruguaya del militarismo a la crisis. 1885-1958*, tomo I (Montevideo: Universidad de la República, 1971), 195-198. Véanse las pesimistas declaraciones de Elio García Austt que ilustran la indiferencia de profesores y profesionales frente al atentado a la autonomía.

33. *Actas del Consejo de la Facultad de Arquitectura*. Sesión extraordinaria, 11 de marzo de 1935, 100-102.

al exceso de entregas. Debe mencionarse que Luis Nunes, siendo delegado por los estudiantes al Consejo,³⁴ fue uno de los promotores de la creación del Instituto de la Construcción de Edificios en 1949, y del curso de Practicantado, que aún demoraría diez años más.

El impulso de 1934 llevaría al plan del 37. Este plan no ha recibido la atención debida en la historiografía. Sin embargo, fue el síntoma de un cambio que conduciría a la Facultad, de una concepción todavía muy proyectística de la arquitectura, a otra, todavía débil, donde se cruzaban el arte con la técnica, la sociología y la economía.

En tanto el arte había sido atacado por las vanguardias, cuestión que ya era patente, el proyecto, como aquel arte ecléctico que debía practicarse asiduamente, comenzó a debilitarse. No era tan solo la construcción el nuevo valor fundamental, su nueva razón ontológica; también emergían las cuestiones económicas y sociales. Claro ejemplo de esta tendencia, entre 1935 y 1936, es *Arquitectura-Economía*, fusión breve pero sintomática de la revista de la Sociedad de Arquitectos con *Economía, Revista de Economía Inmobiliaria*.³⁵

Por otro lado, los estudiantes ya habían hecho críticas al régimen de semestres indiscriminados, alineándose con «l'enseignement amicale» [...] de las escuelas francesas»³⁶ y con Mr. Carré, en contra del sistema semestral, calificado de «maquinista».

El plan de 1937 organizó, con bastante juicio, una serie de asignaturas de duración anual, complementadas con algunas semestrales, limitando la duración de la carrera a cinco años. Los cursos de proyecto no se reducían: cinco anuales (lo que implicaba varias entregas en cada curso) y cinco semestrales de Composición Decorativa, con sus respectivas entregas. A estos se agregaban los cursos de Urbanismo, uno semestral, teórico, y uno anual, teórico-práctico, con más entregas. Esta aparición de un curso teórico de Urbanismo, además del de Trazado de Ciudades..., debe interpretarse como una consolidación de esta disciplina, que acompaña la creación del Instituto de Urbanismo, el primero de la Facultad.

La pretensión de los ideólogos del plan de 1937 era reforzar la profesión, expandiendo los atributos del arquitecto a la industria, al negocio capitalista de la urbanización y la fabricación y venta de vivienda. El nuevo plan no fue el único movimiento;

34. Consejeros, 1944. IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Sección A, Carpeta s/d.

35. A *Arquitectura*, n.º 184 (1935) se le adosa *Economía*, n.º 7; al 185, los n.ºs 8-9; y al 186 (1936), los n.ºs 10-11.

36. Julio Duhalde, «1917-1937. 20 años después: ¿régimen anual o régimen semestral?», *CEDA*, n.º 8 (mayo de 1937): 12-15.

en esos mismos años se crearon los primeros institutos de la Facultad, el de Urbanismo y el de Arqueología Americana, después rebautizado Instituto de Historia de la Arquitectura.³⁷ El primero indica la expansión de la profesión arquitectónica hacia una nueva ciencia, ocasionalmente denominada *urbanología*, que estaba llamada a reconducir los excesos de la especulación decimonónica que había dominado la expansión de Montevideo y que amenazaba continuar con la ocupación turística indiscriminada; los primeros esfuerzos gubernamentales para explotar la industria turística son de esos años. Dar calidad a los impulsos del capital: esto confluye con la historia y la arqueología. Programada o casual, la creación de estos institutos era consistente con el plan, aunque faltara la construcción.

El debate sobre el énfasis que se le debe dar a la arquitectura, o la oscilación entre proyecto y técnica, se reeditó años después. Julio Bauzá —vinculado luego al Instituto de la Construcción de Edificios— vuelve al asunto en un detallado informe sobre el curso de Materiales de Construcción y Ensayo dado en 1943, denunciando: «[...] debo hacer notar al Sr. Decano que casi con la misma frecuencia que en los años anteriores, los alumnos han faltado colectivamente con motivo de la entrega de proyectos de Arquitectura, con el consiguiente perjuicio para la enseñanza [...]».³⁸ Luis Nunes era, para ese entonces, delegado por los estudiantes, y Carlos Lussich, esta vez, por los profesionales. Los tres destacaban por la reivindicación de más enseñanza de construcción.

Las quejas del área técnica de la Facultad no deben apreciarse como algo anecdótico y aislado de la evolución de la cosa académica.

Entre 1946 y 1947 se concretaba, fuera de la Facultad, una de las transformaciones productivas claves en la industria de la construcción y la especulación inmobiliaria, con la aprobación de la Ley de Propiedad Horizontal, largamente reivindicada por los arquitectos. En Montevideo, la nueva ordenanza sobre *Normas de higiene para edificios según su destino* reguló el estallido de la construcción en las dos siguientes décadas. Se completaba el panorama con la Ley de Centros Poblados, quizás demasiado optimista en su intento de formalizar la urbanización especulativa. El Instituto de la Construcción de Edificios (ICE) nació simultáneamente, a fines de los cuarenta, gracias a la alianza estratégica

37. Jorge Nudelman, «El efecto 1952», *Vitruvia*, n.º 2 (2015): 15–31.

38. Informe Julio Bauzá, 6 de marzo de 1944. IHA. Archivo Administrativo FARQ–UdelaR. Sección C–a, Carpeta 3.

de egresados y estudiantes, lo que marca por exclusión el rumbo hacia una Facultad de Arquitectura más moderna en el sentido productivo, mas no necesariamente estético.

Los comienzos vacilantes del ICE se expresaron en tiranteces entre la mayoría de los dirigentes de la corporación docente —los profesores de proyecto— y un gremio de estudiantes que, en los años de la segunda guerra, ya había generado un menú claro de reivindicaciones políticas, con una base ideológica que exigía la alianza con los sectores más «sucios de material» de la profesión.

Es necesario comprender que lo vital de la Arquitectura no está entre las cuatro paredes de la Facultad, [...] Es necesario conocer los materiales no por su cédula de identidad sino por su presencia viva y aun actuante, es necesario familiarizarse con la construcción, con su control y organización, aunque no se hagan carpetas con las veinte maneras de colocar un ladrillo, es necesario conocer al hombre para el que se va a hacer arquitectura, individual y colectivamente, por el estudio de su realidad, de sus necesidades concretas.³⁹

Probablemente no muy consciente del proyecto productivo que se consolidaba puertas afuera de la facultad —no existen comentarios en su revista en los años precedentes ni posteriores a la aprobación de estas leyes—, el CEDA miraba con simpatía los esfuerzos de los profesionales por «tecnificar» la ya demasiado «artística» profesión.

El urbanismo y la técnica constructiva son los medios para hacer más científico y objetivable lo que hasta ese momento era considerado *arte*: un oficio sentimental. Y ser *objetivo* era, por cierto, ser materialista y un aliado intrínseco del proletariado.

Todo parecía propicio para el entendimiento —dentro de la academia y la profesión— de los sectores del capital vinculados a la industria de la construcción y aquellos que se ponían en el rol de intérpretes de las clases trabajadoras y de los postergados de la sociedad. Para unos, las vías para ganar un lugar en la modernización capitalista uruguaya eran la Ley de Propiedad Horizontal, así como la intrusión en el campo de la ingeniería estructural, la investigación sobre la prefabricación y la sistematización constructiva. Para los otros —los estudiantes organizados—, la oportunidad de hablar de la lucha de clases, que en el Uruguay de las

39. Óscar Aguirre y Héctor Poggi (directores), «Hacia una nueva facultad. Planteo general», *CEDA*, n.º 14 (1942): 18-19.

vacas gordas se escurría en la siesta de la prosperidad. Desarrollar la industria de la construcción era la oportunidad de lograr las reglas de juego de una sociedad capitalista moderna e integrarlas al debate arquitectónico. Ambos querían lo mismo: una arquitectura que asumiera su papel de producto económico, interpretada a su vez por los estudiantes como herramienta social, en momentos en que la crítica al positivismo no había hecho mella en la idea de progreso técnico, asumido por todos los actores como panacea. Un repaso que el lector puede hacer fácilmente de los temas tratados en la revista de los estudiantes en el arco temporal, bastante largo y estable, de 1950 hasta el golpe de 1973, lo confirma.

El urbanismo como metaarquitectura

Lo cierto es que, más allá de las especulaciones que se puedan hacer sobre las relaciones entre profesionales interesados en el desarrollo capitalista de la arquitectura y estudiantes que se preocupaban por dar una respuesta académica a las desigualdades sociales, el ataque a la arquitectura como arte y al proyecto como su sistema de producción sería lo que caracterizaría el plan de 1952. De los seis cursos anuales y cuatro semestrales de proyectos varios, el plan dejó cinco cursos anuales en los que se resolvía todo: la arquitectura, el urbanismo y todo aquello que fuera diseñable. La Composición Decorativa, que tenía su específico sentido original en el estudio de los interiores y su detalle, y, por extensión, en la exploración formal de la apariencia simbólica de los objetos arquitectónicos, fue desterrada, al igual que Filosofía del Arte, apenas veinte años después de las reivindicaciones de Carlos Lussich. El retorno de la ideología internacional de una modernidad otra vez asentada en la técnica (que en poco tiempo se convertiría en «brutalismo») hacía inútil la estética.

(Dejemos la discusión de la precisión diacrónica: en 1946 la revista de los estudiantes publicó una conferencia de Hannes Meyer dada en México en 1938,⁴⁰ en el mismo número en que se publicó una síntesis de la «Carta de Atenas». En 1949 Leopoldo Carlos Artucio, docente del segundo «grupo de viaje» a Europa, observaba a su vuelta que era «exiguo el tiempo dedicado a ver [...] aspectos arquitectónicos y urbanísticos de la vida moderna»,⁴¹

40. Hannes Meyer, «La formación del arquitecto», *CEDA*, n.º 17 (1946): 39–42.

41. «Informe del profesor Arq. Leopoldo C. Artucio sobre los procesos y resultados de ese viaje a Europa», *Anales de la Facultad de Arquitectura*, n.º 12 (diciembre 1949): 60–72.

diagnóstico implícito de los arrastres académicos de la enseñanza y de los cambios que se anunciaban. Del mismo signo es el intento de Fernando García Esteban y Hinko [Enrique] Pserhof, también en 1949, de realizar una edición local, con traducción propia, de escritos de Adolf Loos,⁴² con un también significativo informe negativo de Leopoldo Carlos Artucio y otro, positivo pero finamente sarcástico sobre Loos, de Mauricio Cravotto. La lista de las señales puede ser mayor, pero lo que CEDA publicó en 1950, el número doble sobre «el problema de los rancheríos», más que una señal, ya es un manifiesto típico de la «generación crítica».⁴³ Algunos años después, la aparición en la revista de los estudiantes del discurso de Kruschew a los trabajadores de la construcción de la URSS⁴⁴ parece confirmar en el plano de la arquitectura lo que a Ángel Rama le irritaba en el ambiente de la literatura,⁴⁵ es decir, la unívoca disciplina partidaria. Estos vaivenes reflejan, seguramente, la disparidad de tendencias dentro del sindicato estudiantil, pero los temas son estables: construcción, vivienda, sociedad, ciudad y territorio.)

El debate sobre los modos académicos de enseñanza y el cambio hacia una supuesta manera moderna de concebir la arquitectura es difícil de leer de forma lineal, tal como se plantea en la «Exposición de motivos» del plan en 1952. Arquitectos modernos defendían los modos antiguos, ya que, al fin y al cabo, los pioneros modernos locales se habían formado así, y no eran pocos. De la misma manera, arquitectos conservadores se anotaban al cambio didáctico, lo que generalmente se notaba en aquellos más comprometidos con la causa universitaria. Carlos Gómez Gavazzo defendía «los ejemplos clásicos» y a su maestro Carré en 1943, en su tesis para un concurso de profesor de proyecto;⁴⁶ tesis en la cual, ciertamente, adelantaba la reforma de los talleres, proponiendo el taller integral y vertical. Artucio, firmante del plan del 52 (como Alfredo Altamirano, aunque la autoría del plan se atribuye a Gómez), actuaba desde su rol de profesor de historia, mirando los cambios con optimismo prudente. Octavio de los Campos, integrante del equipo proyectista del Edificio Centenario (y también del Hotel San Rafael, claro), renunciaría a sus cargos docentes en defensa de los cursos de Composición Decorativa y de las bondades del plan anterior; sobre todo, del intenso entrenamiento proyectual, que con el nuevo plan se reducía drásticamente. Aurelio Lucchini, en ese entonces director del Instituto

42. De H. Pserhof a Américo Ricaldoni, decano, *Trabajos literarios del Arq. Adolfo Loos*, 7 de julio de 1949, e informes sucesivos de Mauricio Cravotto y Leopoldo Carlos Artucio, ambos fechados el 19 de julio. IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdeLaR. Sección E-j, Carpeta 2.

43. Ángel Rama, *La generación crítica* (Montevideo: Arca, 1972).

44. «Documentos. Discurso pronunciado por Nikita S. Krustchew [sic] en una conferencia de trabajadores y técnicos de la construcción. 7-12-54», CEDA, n.º 28 (1958): 37-45.

45. Rama, *La generación crítica*, 114.

46. Carlos Gómez Gavazzo, *Concurso de oposición para proveer el cargo de Profesor Adjunto de Proyectos de Arquitectura 1º al 3º años*, marzo de 1943. IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdeLaR. Sección D-a, Carpeta 1.

de Historia, asumió como decano en 1953 y fue la pieza clave para llevar adelante el plan con éxito; su arquitectura, hasta ahora desconocida, se mantuvo siempre apegada a modos clásicos.⁴⁷

Los cambios de 1952 afectaron radicalmente la enseñanza proyectual. El urbanismo, presente desde 1917 como una novedad promisorio, se transformó en el eje de la nueva arquitectura. De ser una ampliación de la visión arquitectónica, el urbanismo se convirtió en la base epistémica de una disciplina que se pensaría desde la ciudad y el planeamiento. Y no se pensaría desde una ciudad física, hecha de objetos arquitectónicos, sino desde las ciencias económicas y sociales. Al integrar el urbanismo al taller de arquitectura, se invirtió el principio rector de esa disciplina, haciendo del proyecto de arquitectura un oficio subsidiario del primero.

Es decir, no solo se redujo drásticamente el tiempo de entrenamiento proyectual; también se modificó el principio, la esencia misma de la *actividad arquitectura*. De aquí en adelante, durante veinte años, se jugó con las reglas de la *grille CIAM*, sostenida por Gómez Gavazzo, el Instituto de Teoría de la Arquitectura y el Urbanismo, y varios talleres. En esto no hubo unanimidad, sino apego a las reglas. Hubo resistencia de grupos docentes que habían crecido con la vieja escuela, que apostaban a una modernidad esteticista y formalista, como Mario Payssé Reyes o José Pedro Sierra Morató, o los jóvenes que se formarían con las novedades críticas que aparecerían desde Italia, España o Inglaterra en los cincuenta, y aun desde el interior del propio CIAM con su contracara, el TEAM 10, de larga influencia en la arquitectura uruguaya. El episodio del intento de reforma del plan en 1964, ya analizado por Mazzini y Méndez,⁴⁸ es revelador de las discusiones sobre esta no menor cuestión de la esencia de la disciplina y sus consecuencias sobre el oficio.

47. El archivo profesional de Aurelio Lucchini fue donado por su familia a principios del año 2018 y está siendo ingresado en el Centro Documental del IHA.

48. Elena Mazzini y Mary Méndez, *Polémicas de Arquitectura en el Uruguay del siglo XX* (Montevideo: Departamento de Publicaciones-Unidad de Comunicación de la Universidad de la República, 2011).

A modo de epílogo: 1958

En 1958 apareció la *Revista de la Facultad de Arquitectura*, sin hacer mención alguna, ni siquiera en el editorial de Leopoldo Carlos Artucio, a su antecesora los *Anales*, cuyo último volumen, el 13, databa de 1951. El número inaugural marca sin duda una tendencia clara. Dos artículos de derecho, dos de planificación, dos

sobre arte, otros dos político-sociológicos, un artículo sobre «cerámica armada» firmado por el Instituto de la Construcción, otro del Instituto de Historia de la Arquitectura, «noticias bibliográficas» y «noticias de Facultad». Entre estas últimas encontramos, firmada por A. L. (el decano Lucchini), una nota titulada «Organización de practicantado». Dice el decano:

Tradicionalmente la enseñanza de la Arquitectura se caracterizó entre nosotros por su ineficacia para formar profesionales con conocimientos prácticos. Ello se originaba, en el carácter discursivo que tomaba la enseñanza de materias que por su naturaleza debían ser eminentemente clínicas: Procedimientos de Construcción; Materiales de Construcción y Ensayo y Acondicionamiento Físico de los Edificios y por el contrasentido que significaba la existencia de un curso teórico de Práctica Profesional.⁴⁹

Con las correcciones finalmente anunciadas —Practicantado y otras—, se reconduciría la enseñanza de la arquitectura hacia esa meta: ser una técnica al servicio de la sociedad.

Algunas ausencias llaman la atención en este primer número de la *Revista*.

Por un lado, no se hace mención alguna a la Ley Orgánica de la Universidad, publicada en octubre de ese mismo año, uno de los momentos culminantes en la historia de la política universitaria.

Pero quizás una desaparición más significativa en este número es la de la propia arquitectura. Salvo en un artículo histórico sobre el conventillo de Lafone —lo que es bastante intrascendente—, ningún proyecto arquitectónico, ni de estudiantes ni de profesionales, ni de nacionales ni de extranjeros, aparece en este primer número de la revista. Lo que se había convertido en tradición en *Arquitectura* y *Anales*, la publicación de los mejores proyectos escolares, desaparece. Volverá más adelante, pero ¿deberíamos sobreentender, acaso, un mensaje inaugural? ¿O toda la arquitectura se agotaba en los dos artículos sobre planificación o en los aspectos técnicos de la «cerámica armada»?

Con un Instituto de la Construcción de Edificios que se estaba desarrollando con energía, los problemas planteados por los estudiantes en 1930 parecían superados. Urbanismo, técnica, teoría, sociología y política, definitivamente, se convirtieron en

49. A. L. (Aurelio Lucchini), «Organización de Practicantado», *Revista de la Facultad de Arquitectura*, n.º 1 (1958): 79.

los componentes de la más ajustada aproximación a una «ciencia arquitectónica».

Se hace más claro con la lectura de algunos fragmentos del editorial de Artucio:

Asignamos a la Arquitectura un papel fundamental en la reestructuración del mundo actual. Bajo su forma más extensa de actividad urbanística y de planificación física del territorio, es hoy un capítulo básico de cualquier movimiento cultural, [...].

Un sistema complejísimo de interinfluencias entre el medio y el hombre, cuyo análisis debe ser el tema central de una Facultad de Arquitectura [...].⁵⁰

Las contradicciones afloran, sin embargo, frecuentemente. Quizás la más evidente surge de la incompatibilidad de esa modernidad del plan con el instrumento elegido para llevarlo a cabo, el taller vertical. El taller, tal como hoy lo conocemos, fue concebido por Gómez Gavazzo para desarrollar el urbanismo como culminación superior de la construcción del ambiente y la organización espacial de la sociedad. Pero ya tempranamente se vio que podía resultar un espacio de trabajo para cualquier proyecto académico, con o sin la rectoría del ITU. La anecdótica versión sesentera de los talleres *de arriba* y los talleres *de abajo*, para referirse a aquellos más consecuentes con el plan y la primacía de la planificación, por un lado, y por el otro los talleres disidentes (por reacción política o actualización teórica), muestra no solo diferencias de concepto arquitectónico, sino sobre todo el enorme potencial de autonomía de estos organismos. Bien mirado, el taller vertical permite y potencia las autonomías teóricas, o ideológicas —como se ha dado en simplificarlo recientemente—, los parámetros de valor, las notas. El plan del 52 sembró la semilla de su propia disolución cuando concentró todas las actividades de síntesis —proyecto de arquitectura, urbanismo— en los talleres verticales. Gómez Gavazzo, apostando a mantener el comando en el ITU, generaba confianza en los sectores más políticamente comprometidos; una vez debilitado este frente, permanecería una estructura corporativa poderosa y autárquica a disposición de cualquier idea, o concepto, o tendencia.

50. L. C. A. (Leopoldo Carlos Artucio), «Editorial», *Revista de la Facultad de Arquitectura*, n.º 1 (1958): 1-2.

Fuentes de las imágenes

1. *Auguste Choisy, Histoire de l'architecture (Paris: Gauthier-Villars, 1899).*
2. *Le Corbusier, Hacia una arquitectura (Buenos Aires: El Distribuidor Americano, 1939).*
3. *Juan Giuria, Historia de la arquitectura: primer semestre. Archivo IHA, pl. 4832.*
4. *Arquitectura, n.º 143, octubre de 1929.*
- 5 y 6. *Arquitectura, n.º 144, noviembre de 1929.*

PABELLÓN DE URUGUAY EN LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE SEVILLA

Concurso del Centenario

TATIANA RIMBAUD

La década del veinte y el proceso del Centenario constituyen un periodo de alta significación en la historia del Uruguay. El festejo del Centenario fue una oportunidad de consolidación, «de síntesis entre el pasado y el futuro, entre memoria y proyecto, en la construcción espacial e iconográfica del imaginario nacional».¹ La ciudad fue transformada para acomodar la nación que se consolidaba como proyecto uruguayo, a su vez «transformado por una repentina conciencia modernizadora».² Los grandes edificios representativos de la nación posibilitaron la construcción de un país moderno, con arquitecturas apropiadas para la sociedad modelo que se alzaba. El espíritu democrático de la época y la insistencia del gremio de los arquitectos contribuyeron a que los edificios públicos fueran adjudicados por concurso.

En los cinco años del periodo Centenario (1925-1930) se realizaron unos veinte concursos arquitectónicos. Tanto el proceso de los certámenes como los edificios resultantes contribuyeron a la construcción identitaria de la nación. En el marco de la participación en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, se convocó un concurso público para el diseño de un pabellón expositivo. Mauricio Cravotto triunfó con un proyecto que responde al debate intelectual del momento. Este trabajo trata de aproximarse a los matices y perspectivas que rodearon al concurso y la concreción del pabellón para la exposición.

La álgida controversia sobre la participación de Uruguay en la exposición rodeó también al concurso. El evento brindó la oportunidad de pensar cómo representar a Uruguay en el exterior, tanto

1. Cecilia Ponte, «Montevideo Metáfora», en *Los veinte. El proyecto uruguayo* (Montevideo: Museo Blanes, 1999), 89.

2. Gabriel Peluffo, «Las instituciones artísticas y la renovación simbólica en el Uruguay de los veinte», en *Los veinte. El proyecto uruguayo* (Montevideo: Museo Blanes, 1999), 37.

en el plano diplomático-comercial como en el arquitectónico. De esta manera, el pabellón plantea una excelente oportunidad de reflexión sobre el debate disciplinar que transcurría entre la tradición académica y la modernidad. El edificio resultante se presenta como una síntesis de estos conceptos, característica recurrente en la arquitectura uruguaya del siglo XX.

La Exposición

La Exposición Iberoamericana de Sevilla se desarrolló entre mayo de 1929 y junio de 1930. El objetivo expreso era mostrar la unidad y la cooperación entre España, Portugal y América: «[...] veinte pueblos de una raza se reúnen para celebrar sus glorias, para dar fe de su existencia como algo distinto y único en el mundo».³ Los motivos de los organizadores abarcaban la reactivación económica de la ciudad, su reposicionamiento en el comercio internacional y la implementación de un programa de ampliación urbana. La idea de la exposición se originó en 1909. Inicialmente estaba proyectada para 1914, pero fue postergada numerosas veces debido a la coyuntura europea. Finalmente se realizó en simultáneo a la Exposición Internacional de Barcelona.

La exposición supuso la transformación urbana más importante de la Sevilla contemporánea hasta 1992.⁴ Se implantó en las zonas de San Telmo, María Luisa, Delicias, Mariana y Naranjal. El diseño del parque se encargó al paisajista francés Jean-Claude Nicolás Forestier, quien comenzó a ejecutar su plan en 1911. La dirección arquitectónica y el diseño general de la exposición se llamaron a concurso. El ganador, Aníbal González, presentó un proyecto que dividía el espacio en cinco sectores: pabellones de bellas artes y artes decorativas, pabellones de los Estados americanos, pabellones de regiones españolas, pabellones sevillanos y un parque de atracciones.⁵

El impacto de la exposición no se vio en Sevilla hasta mucho después, ya que los objetivos inmediatos —económicos y comerciales— fueron opacados por la crisis bursátil de 1929. Sin embargo, la transformación urbana perduró y dejó en la ciudad infraestructuras y espacios públicos de gran calidad, que marcan su impronta hasta hoy.

3. *La Unión*, 9 de mayo de 1929. Citado en Alfonso Braojos Garrido, *Alfonso XIII y la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992), 105.

4. Manuel Trillo, *La Exposición Iberoamericana: la transformación urbana de Sevilla* (Sevilla: Ayuntamiento, 1980), 124.

5. Países concurrentes: Argentina, Chile, Guatemala, Uruguay, Perú, Colombia, México, Cuba, República Dominicana, Venezuela, Estados Unidos, Portugal y Brasil, El Salvador, Panamá, Costa Rica, Bolivia y Ecuador.



FIGURA 1. AFICHE DE LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA.

Participación de Uruguay

La participación de los países americanos en la exposición ha sido reseñada por autores europeos como Babiano, Cabrero, Graciani y Trillo, entre otros, que han basado sus trabajos en la extensa documentación del Archivo de la Hemeroteca Municipal de Sevilla (HMS).⁶ Para complementar estas miradas europeas se ha profundizado en los archivos y repositorios nacionales. En ese sentido, interesa desarrollar la discusión parlamentaria sobre la participación del país en la exposición y la asignación de fondos para la construcción del pabellón.

⁶ Cabe destacar la realización del I Congreso Internacional sobre la Exposición Iberoamericana, en mayo de 2018, que reunió a gran parte de los investigadores del tema.

7. *Euskaro Español*, n.º 12 (marzo de 1925): 10.

8. Informe de la subcomisión para CNA (Óscar Orozco, Ernesto A. Bauzá, Antonio M. Grompone, Pablo Ferrés y Carlos del Castillo). HMS.

9. El Comité Organizador estaba integrado por: Óscar Orozco (1878–s/d), hacendado y político. Presidente del Comité, redactó el informe a favor, elaboró el plan de exposición y el informe posterior sobre la actuación del Comité. Alejandro Gallinal (1872–1943), médico–cirujano, filántropo y político, ganadero, diputado y senador por el Partido Nacional. Tesorero del Comité. Carlos del Castillo (1884–s/d), funcionario público. Secretario del Comité. Francisco Torres Insargarat (1873–s/d), médico. Vocal del Comité y comisario general del Pabellón. Segismundo López de Rueda. Vocal del Comité, cónsul y comisario del Pabellón. Otros vocales: Víctor J. Arcelus, Tomás Berreta, Ernesto Bauzá, José Pedro Rodríguez, Francisco B. Helguera, Félix Martínez Castro, Pablo Ferrés, Juan B. Bidegaray, Florentino Loy Mones, Rafael Vehils, Mario C. Acebedo y Armando Levrero.

10. Declaraciones de Óscar Orozco. HMS.

11. El costo del pabellón fue de \$ 69.343,62, el cual incluyó «concurso de planos, construcción, decoraciones, instalaciones eléctricas, servicios sanitarios, etc.». Memoria del Comité Organizador, 1932. Archivo IHA.

Uruguay contestó afirmativamente las invitaciones preliminares de 1911 y 1913, pero cuando se oficializó la convocatoria, en 1923, las autoridades fueron reacias a otorgar recursos. Luego de una campaña propagandística de la población española en Montevideo y algunos industriales interesados,⁷ el Consejo Nacional de Administración (CNA) encomendó a la Comisión Nacional de Defensa de la Producción, bajo la égida del Ministerio de Industria, definir la pertinencia de la participación de Uruguay. La Comisión concluyó que «hay gran interés nacional en que nuestro país se halle dignamente representado en aquel certamen».⁸

En 1925 el CNA aprobó la participación en la exposición y creó el Comité Organizador de la Participación de Uruguay en la Exposición Iberoamericana de Sevilla.⁹ El Comité elaboró un plan de trabajo,¹⁰ llevó adelante las gestiones diplomáticas, organizó la captación de expositores y procuró la realización de un pabellón. En principio se pensaba hacer un pabellón provisorio con \$ 50.000, pero finalmente se decidió construir uno permanente. Para llevar a cabo todo el plan se solicitó a las Cámaras la suma de \$ 80.000.¹¹

El tema fue tratado en dos largas sesiones¹² de Diputados, donde la discusión descubrió debates ideológicos subyacentes. Ernesto Bauzá fue el diputado informante del proyecto. Los antecedentes que presentó fueron: a) Una carta del CNA del 20 de noviembre de 1925 donde se informa al Parlamento que, en función de las consultas realizadas, se ha aceptado la invitación cursada por España. Comunica también que la forma más económica de llevar a cabo la concurrencia del país se ha estimado en \$ 80.000 y así lo solicita al Parlamento. Firma Luis A. de Herrera. b) El proyecto de ley a discutir. c) El informe de la subcomisión, que entiende de interés capital la participación en la exposición y evalúa la cantidad a destinar y los elementos a exponer, entre otros. Firman el informe Óscar Orozco, Ernesto Bauzá, Antonio Grompone, Pablo Ferrés y Carlos del Castillo. d) El informe de la Comisión de Industrias de la Cámara de Representantes, que aconseja la participación. Los documentos y el debate se recogen en el *Diario de Sesiones de las Cámaras*.

En la sesión inicial, Bauzá presentó los antecedentes y argumentó sobre la importancia de participar en la exposición por motivos comerciales y económicos, como defensa de la industria y de la producción nacional:

Nosotros hemos pensado que debíamos concurrir, junto con todas esas manifestaciones artísticas y científicas, con un profundo criterio económico, estudiando, en una palabra, todas las cuestiones que pudieran tener relación con las dos riquezas madres del país: la ganadería y la agricultura.

La fundamentación fue secundada por Alejandro Gallinal —tesorero del Comité Organizador—, quien sostuvo la importancia de participar en la exposición tanto por la propaganda de los productos nacionales como por la necesidad moral de estrechar lazos con los países hispanoamericanos. Además, expresó su malestar con los pocos plazos con que se resolvían los fondos.

Eugenio Gómez planteó discrepancias sobre el uso de fondos públicos para la participación en la exposición. «La delegación comunista se opone a que se voten estos \$ 80.000 para que la burguesía del Uruguay pueda exponer sus productos en la exposición Ibero-Americana», expresó. Luego continuó su retórica y el debate se tornó una discusión ideológica sobre el capitalismo y la industria.

Otros diputados plantearon diferentes reparos a la asignación de fondos. Rogelio Mendiondo fundamentó su voto negativo, ya que «bien podría estar representado el país en la exposición de Sevilla con la concurrencia del Ministro de nuestro país acreditado en España, y en cuanto a los industriales podrían costear de su peculio los gastos de la concurrencia». Asimismo, Justino Zavala Muniz argumentó la negativa al voto por la vaguedad del informe, proponiendo utilizar esos fondos para propaganda del país sin asistir a la exposición. Por otro lado, Miguel Buranelli expresó que «realmente nosotros no tenemos industrias para ir a exhibir productos en la exposición de Sevilla» y alegó dificultades económicas del país. Esto desencadenó otro debate de base ideológica sobre la distribución de tierras agrícolas, que fue contestado por los diputados del Partido Colorado, y finalmente se desestimó su relevancia sobre el asunto en cuestión.

En la segunda sesión, Eugenio Gómez volvió a argumentar en contra de los fondos, esta vez considerando que no se debía participar en el evento por estar asociado a la dictadura de Primo de Rivera en España. Ante esto, Bauzá contestó que la motivación para participar en la exposición era puramente económica, por lo que no se habían considerado cuestiones raciales, afectivas o

12. Sesiones del 5, 10 y 11 de mayo de 1927. *Diario de Sesiones de las Cámaras*, Archivo del Parlamento.



FIGURA 2. MAURICIO CRAVOTTO: PABELLÓN DE URUGUAY EN LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE SEVILLA. LA CONSTRUCCIÓN EN EL MOMENTO DE SU INAUGURACIÓN, 1929.

13. *Diario de Sesiones de las Cámaras*, Archivo del Parlamento. «Ley N° 8083:

El Senado y la Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, reunidos en

Asamblea General, decretan:

Artículo 1°. Autorízase al Consejo Nacional de Administración para disponer de Rentas Generales hasta la cantidad de ochenta mil pesos (\$ 80.000) en atender los gastos que demande la concurrencia de nuestro país a la Exposición Iberoamericana a realizarse en Sevilla en 1928». La ley fue reglamentada el 10 de junio de 1927 por José Batlle y Ordóñez en nombre del CNA.

políticas, así que las preocupaciones de Gómez sobre la dictadura de Primo de Rivera no eran de recibo. De nuevo, el debate derivó en enfrentamientos políticos e ideológicos que sobrepasaban la discusión sobre la pertinencia o no del gasto para la exposición. El tono de la discusión se elevó, y nuevamente se postergó la resolución del tema. Al día siguiente, en la sesión del 11 de mayo, el proyecto se votó sin observaciones y se resolvió por cuarenta y nueve en cincuenta y ocho votos.

Tras una breve sesión en el Senado colmada de elogios a la Madre Patria, el 10 de junio de 1927 se efectivizaron los recursos.¹³ A partir de ese momento el Comité Organizador continuó su labor con total autonomía.

Uruguay participó en la Exposición Iberoamericana con un pabellón permanente cuyo contenido estaba orientado a la industria y el comercio exterior. Asistieron, además, algunos enviados diplomáticos especiales y en octubre de 1929 se realizó la celebración de la Semana de Uruguay.

El concurso

En abril de 1926 la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU) entregó las bases solicitadas por el Comité Organizador,¹⁴ aunque la dificultad política para obtener fondos ocasionó que el concurso fuera llamado recién el 1.º de julio de 1927.¹⁵ El plazo de entrega se pospuso del 3 al 15 de setiembre en función de la demora en la concreción del terreno. Las características del edificio estaban bastante pautadas en las bases. Se estipulaban superficies, costos, características programáticas y hasta la disposición de algunos elementos.

El pabellón debía tener una superficie edificada de 1200 metros cuadrados con la siguiente distribución: ganadería e industrias afines (180 m²), agricultura (180 m²), manufacturas (120 m²), industria pedrera (120 m²), bellas artes (120 m²), arqueología y arquitectura (120 m²), administración e informes (96 m²), servicios higiénicos (72 m²), e industria frigorífica de la carne —eje de la muestra— (192 m²). Además, se solicitaba incorporar un local para una usina frigorífica, que se sugería ubicar en el sótano.

El costo máximo estipulado fue de \$ 65.000. Se insinuaba la posibilidad de emplear materiales del país, de modo que estos se exhibieran como producto. La disposición debía prever la exhibición de gráficos y una cabina para instalar un aparato de proyecciones.

De la misma manera, las bases establecían la preferencia formal del Comité Organizador sobre la imagen del edificio. Debía armonizar «con los estilos predominantes en el sur de España, tales como Mudéjar, Morisco, Plateresco, Barroco del siglo XVII, etc. sin excluir por esto aquellos proyectos inspirados en las transformaciones sufridas por los estilos españoles al adaptarse a nuestro medio en la época colonial».¹⁶

Esta polémica solicitud generó algunas molestias en la comunidad arquitectónica del momento y, como se verá, se convirtió luego en un elemento clave en las reseñas histórico-críticas sobre el edificio.

Al certamen se presentaron 19 proyectos, de los cuales se conocen los lemas *Maona* (Cravotto), *Teruteru* (Muñoz del Campo y García Arocena), *Pelusa* (Cravotto), *Pallota* (Cravotto), *Torre del Oro* (dos proyectos), *Eurindia*, *Tres Marías* y *Chulo*. Frente a los

14. «El pabellón uruguayo en la Exposición iberoamericana de Sevilla», *Arquitectura*, n.º 101 (1926): 95. Integraban la comisión de elaboración de bases del concurso: Ernesto Bauzá (1885–1967), médico veterinario. Profesor universitario, político, diputado y vocal del Comité. José Gimeno (1891–1938), arquitecto. Profesor de Composición Decorativa y de Proyectos de Arquitectura. Leopoldo C. Agorio (1891–1972), arquitecto. Profesor de Geometría Descriptiva. Decano de la Facultad entre 1928 y 1934; rector de la Universidad. Doctor *honoris causa* de la Facultad de Arquitectura. Redactor de la revista *Arquitectura* y del Reglamento de Concursos de la SAU. Horacio Acosta y Lara (1875–1966), arquitecto. Profesor de Arquitectura. Decano de la Facultad. Rector interino de la Universidad de la República. Profesor *ad-honorem*. Primer presidente de la SAU. Director de Obras Municipales de Montevideo 1905–1907. Intendente de Montevideo 1938–1942.

15. Llamado público. *Diario Oficial*, 5 de julio de 1927, sección «Avisos del día».

16. Bases del Concurso. Fundación Cravotto.

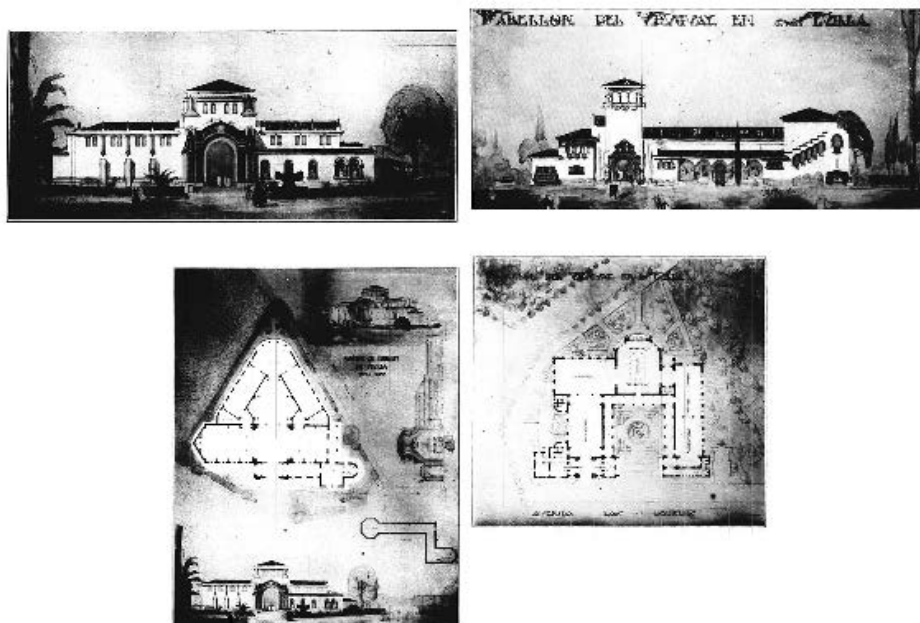


FIGURA 3. PROPUESTAS FINALISTAS DEL CONCURSO PARA EL PABELLÓN DE URUGUAY EN LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE SEVILLA. IZQUIERDA: LEMA MAONA (CRAVOTTO). DERECHA: LEMA TERUTERU (MUÑOZ DEL CAMPO Y GARCÍA AROCENA).

17. Carta de Vicente Salaverry al comisario de la Exposición de Sevilla, J. Cruz Conde, 17/9/1927. HMS.

18. Actas del Jurado, publicadas en «Concurso de planos para el Pabellón del Uruguay en la Exposición de Sevilla», *Arquitectura*, n.º 118 (1927): 271. El jurado del Concurso de proyectos para el Pabellón estaba integrado por Óscar Orozco, José Gimeno y Leopoldo C. Agorio, ya referidos. Además, lo integraban los arquitectos: >

proyectos presentados se generó cierta preocupación de los organizadores por el abuso presupuestal: «Entre los 19 anteproyectos recibidos por la comisión, hay 6 o 7 aprovechables. Algunos francamente buenos. Pecan de excesivos, es decir, de reclamar más dinero del que hay votado».¹⁷

Las actas del jurado reflejan una postura estricta sobre las limitaciones presupuestales que, al fin y al cabo, eran la mayor condicionante de todo el emprendimiento. La definición del proyecto ganador resultó por mayoría: seis en siete. Cinco de los jurados votaron por *Maona* en primer lugar y sin dudas: Óscar Orozco, Eugenio Baroffio, Felisberto Gómez Ferrer, José Gimeno y Leopoldo Agorio consideraron que «es el que se ajusta en forma más estricta a las exigencias del programa, esencialmente en lo que tiene relación con la superficie edificada».¹⁸

También Jacobo Vázquez Varela votó por *Maona*, aunque con objeciones, y expresó que a su juicio «el proyecto *Teruteru* es el me-



FIGURA 4. ESTUDIO DE ÁREAS.

jor de los presentados al concurso [...] si no fuera porque en ese proyecto no se ha respetado algunas cláusulas del programa». Se refería a que las áreas edificadas sobrepasaban lo establecido y la relación entre los componentes no era la solicitada. Además, sostenía que *Maona* «cumple mejor las exigencias claras y precisas del programa». Solamente Elzeario Boix votó por el proyecto *Teruteru* debido a que lo consideraba «superior en su composición arquitectónica, ofreciendo además en la diversidad de aspectos y carácter de sus fachadas más armonía con el sitio a que está destinado».¹⁹

La comparación de los gráficos publicados en la revista *Arquitectura* arroja que el proyecto *Maona* utiliza aproximadamente 1200 m² y *Teruteru* cerca de 1350 m² (sin contar el patio central). Las bases solicitaban 1200 m² construidos; Cravotto expresa en su cartón que utiliza 1204 m².

Maona es compacto y ordenado; el circuito de exposición funciona perfectamente al plantear un recorrido unidireccional y utilizar los espacios racionalmente y sin despilfarros. *Teruteru* plantea una solución fragmentada y desagregada, donde el circuito expositivo se confunde con los espacios secundarios —terrazas, patios y galerías—, que desorientan y complejizan la espacialidad. Formalmente, la simetría semiaustera que utilizó Cravotto cumple mejor los requisitos representacionales que la diversidad de aspectos y la intención mimética contextual en las fachadas de Muñoz del Campo y García Arocena. El proyecto de Cravotto ganó porque era el que mejor satisfacía las exigencias del programa. Aplicó de manera correcta e inteligente las lógicas de axialidad, composición y orden a partir de ejes estructuradores. Logró esbozar la monumentalidad justa entre lo que el país demandaba y lo que era capaz de permitirse.²⁰

Algunas reseñas sobre el pabellón han tratado el resultado del concurso como errado, y han hecho juicios de valor sobre la

> (18 cont.) Eugenio P. Baroffio (1877–1956), profesor de Construcción en la Facultad de Matemáticas y de Arquitectura; director de la División de Arquitectura de la Intendencia de Montevideo; decano de la Sección de Enseñanza Secundaria y Preparatoria de la Universidad; autor de varias monografías de historia del arte, urbanización y arquitectura. Felisberto Gómez Ferrer (1879–s/d), profesor emérito de Construcción en la Facultad de Arquitectura y subdirector de la DGA del MOP. Jacobo Vázquez Varela (1872–1954), profesor *ad honorem* en la Facultad de Arquitectura y decano de 1922 a 1925. Elzeario Boix (1884–1953), profesor agregado de Historia de la Arquitectura en la Facultad, autor de diversos textos entre los que se destacan *Un siglo de Arquitectura en el Uruguay, 1815–1915* y *¿Cómo juzgar las tendencias de la moderna arquitectura: decadencia o resurgimiento?*

19. *Arquitectura*, n.º 118 (1927): 271.

20. Mauricio Cravotto (1893–1962) tuvo una trayectoria estudiantil excepcional y egresó en 1917 con una beca y el primer Gran Premio de la Facultad. Fue decano interino y miembro del Consejo Directivo de la Facultad >

> (20 cont.) ...de Arquitectura; director del Instituto de Urbanismo; profesor titular de Proyectos de Arquitectura, de Composición Decorativa, de Trazado de Ciudades y de Arquitectura Paisajista. Al momento del concurso del pabellón ya se desempeñaba como docente universitario y había realizado algunas de sus obras más relevantes, como el Montevideo Rowing Club (1923), el primer concurso del Palacio Municipal (1924) y el edificio Frugoni (1927). Alberto Muñoz del Campo (1890–1975), arquitecto egresado en 1921, fue un profesional independiente que expresó en parte de su obra una fuerte afinidad con la tradición hispánica. Carlos García Arocena (s/d), arquitecto egresado en 1921, tuvo una profusa actividad profesional en la práctica privada.

21. José Babiano, «El Pabellón de Uruguay en la Exposición Iberoamericana de 1929», *Aparejadores*, n.º 32 (1990): 19.

22. Amparo Graciani, *La participación internacional y colonial en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2011), 321.

23. Mauricio Cravotto, «La arquitectura moderna y la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París», *Arquitectura*, n.º 97 (1925), 270.

actuación del jurado. Babiano dice que Cravotto fuerza el lenguaje del proyecto «al adaptarse a los gustos de un Comité que no era ciertamente de expertos en la materia».²¹ Esta afirmación no podría estar más alejada de la realidad. Tanto la comisión que elaboró las bases como el jurado estaban compuestos por arquitectos reconocidos, de sólida formación académica, con amplia experiencia en otros concursos y en su actuación profesional, y que muchas veces utilizaban en su propia obra el lenguaje evaluado. Un muy superficial repaso de los integrantes del jurado presenta un panorama de excelencia. Este conjunto de arquitectos —eméritos profesores y laureados profesionales— estaba más que capacitado para evaluar los proyectos presentados.

Graciani, en su detallado análisis, ha argumentado:

[...] lo que hizo ganar al trabajo de Cravotto no fueron las características arquitectónicas de su edificio, es decir esa combinación de elementos modernos e historicistas, sino el ser el que se ajustaba de forma más estricta a las exigencias del programa frente al incumplimiento de ciertas normas del concurso por parte del proyecto Teruteru. [...] De hecho, la diferencia fundamental entre el proyecto Pallota, también presentado por Cravotto, y el ganador era la distribución en planta.²²

Las características arquitectónicas de la distribución en planta —y el delicado equilibrio entre historicismo y modernidad— son exactamente lo que hace del proyecto el justo ganador.

La crítica ha tratado el proyecto de mera solución de compromiso. Sin embargo, esa calificación no tiene en cuenta la visión de Cravotto sobre la pertinencia de la evocación de las grandes obras hispánicas y la necesidad de una justa ornamentación en los edificios. Dicha visión quedó expresada en un artículo escrito dos años antes del concurso, en el que se refería a la decoración moderna: «Esta decoración no es un aditivo, es una forma refinada, simple, gentil, está diseminada como acentos en el edificio».²³ Tampoco es esta «la única obra historicista de M. Cravotto, sin duda por imposición programática del Comité»,²⁴ si se miran los primeros proyectos del arquitecto —de formación académica impecable— y se considera de manera amplia el momento histórico en el que actuaba, cuando imperaban los matices y los



FIGURA 5. MAURICIO CRAVOTTO: PERSPECTIVA EN ACUARELA DEL PROYECTO PRESENTADO BAJO EL LEMA MAONA.

arquitectos se movían sin prejuicios. No era el lenguaje historicista algo que Cravotto desconociera o realizara de mala manera, ni mucho menos. Considerando estos aspectos sin los prejuicios de la mirada moderna más ortodoxa, la calidad de la composición de Cravotto es incuestionable. Por otro lado, la consideración del lenguaje solicitado y utilizado forma parte de un debate más amplio que se plantea a continuación.

Por último, es interesante mencionar el resultado del casi simultáneo concurso de Vivienda Rural Económica, donde entre los 24 proyectos presentados se adjudicó el primer premio a Alberto Muñoz del Campo y el segundo a Mauricio Cravotto. Las actas explican que el ganador es el que «mejor ha contemplado los aspectos de economía, higiene y estética del problema».²⁵ Visto el tenor de los dos concursos, donde priman por sobre todo las cuestiones económicas, no es sorprendente que los ganadores sean los mismos que en el pabellón, esta vez en orden inverso. Los dos arquitectos tenían un excelente manejo del concepto de economía y de la racionalización de recursos. Sin embargo, Muñoz del Campo propuso conscientemente para el pabellón un edificio excedido de áreas. Se podría aventurar que en ambos casos Muñoz del Campo evaluó el contexto y el destino del edificio, y otorgó mayor o menor importancia a la rigurosidad presupuestal según su propio criterio.

24. Graciani, *La participación internacional...*, 320.

25. Jurado: Horacio Acosta y Lara, Jacobo Vázquez Varela, Manuel Artagaveytia, Joseph Carré, Cayetano Carcavallo, Arturo Wilson, Roberto Sundberg, Hugo Tidemann y Raúl Bonino. «Concurso de vivienda rural económica». *Arquitectura*, n.º 108 (1926): 249.

Carácter

El periodo del Centenario en Uruguay fue significativo en el proceso de construcción identitaria del país. Se consolidó el imaginario batllista hiperintegrador,²⁶ moderno y cosmopolita, en un proceso reformista aplicado a una sociedad mayoritariamente de inmigrantes.

Fue también una etapa significativa para la comunidad arquitectónica. Una época de crisis y debate, en la que convivieron el pensamiento académico y el moderno, en un intento de construcción de una arquitectura nacional, con constantes polémicas sobre las referencias manejadas, como el art déco o el neocolonial. El debate y la búsqueda de una identidad arquitectónica nacional se disputan en un equilibrio entre lo americano y la herencia europea, habilitado por la capacidad integradora del imaginario imperante.

Este debate estuvo presente en el concurso y sus protagonistas. La imposición estilística de las bases alimentó la polémica que acompañó a algunos de los implicados. A principios de siglo, Horacio Acosta y Lara protestaba contra este tipo de estipulaciones:

En la belleza arquitectónica descubrimos la expresión de cualidades morales y de sentimientos que no han tenido el mismo éxito en todas las épocas; porque no es el mismo gusto el de todos los pueblos ni el de todos los individuos. De manera que prívasele a este arte de la libertad que se expresa en todas sus manifestaciones y se le reducirá a una repetición continua, constante que aplastará todas las iniciativas y todos los esfuerzos que se hagan en el sentido del progreso. ¿A qué se reducirá un arquitecto si se empezara por imponerle un estilo en sus concepciones? [...] Obrar de otra manera sería proceder inconscientemente sin atender las exigencias que nos imponen los adelantos de nuestra época. Es preciso que nos convenzamos que hoy ya no se imponen formas añejas a las nuevas necesidades, sino que, al contrario, las nuevas necesidades dictan la ley a la construcción, exigiéndole exterioridades y proporciones racionales.²⁷

26. Gerardo Caetano, *Los uruguayos del Centenario* (Montevideo: Santillana, 2000), 9-10.

27. Horacio Acosta y Lara, «Los concursos públicos», *El Día*, 14 de noviembre de 1899. Reproducido en *Arquitectura*, n.º 140-141 (agosto de 1929): 132.

En el pabellón, la prefiguración estilística se justificó por las características del lugar de su implantación. Con esta predeter-

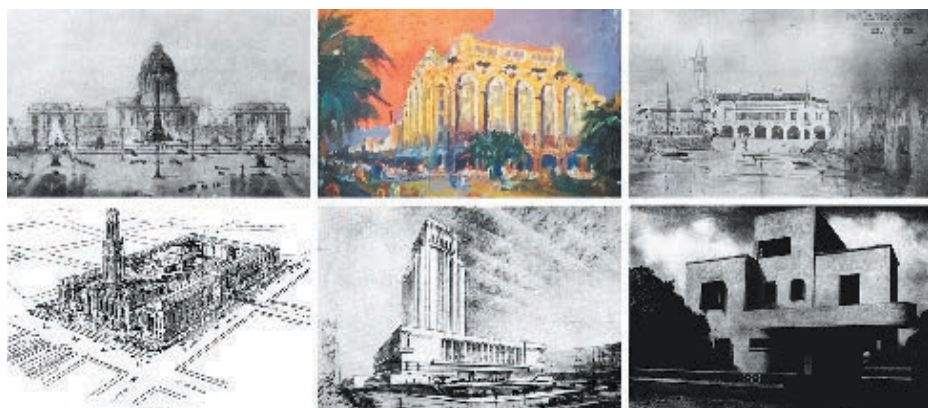


FIGURA 6. PROYECTOS DE CRAVOTTO: GRAN PREMIO (1918), TIENDA LONDON-PARÍS (1922), MONTEVIDEO ROWING CLUB (1923), PALACIO MUNICIPAL (1924), PALACIO MUNICIPAL (1930), VIVIENDA PUCCI (1931).

minación se evitó un planteo que podría haber sido válido: ¿Cuál es la arquitectura que representa al Uruguay en el exterior? No se ha encontrado evidencia de que esta disyuntiva siquiera fuera planteada. El propio Acosta y Lara —que antes protestaba por la falta de libertad en la imposición— es participe en la redacción de las bases del concurso. La incorporación de ese apartado en las bases trató, quizás, de evitar ese mismo debate. Se sometió la imagen del pabellón a las características sevillanas, antes que investigar las cualidades intrínsecas e identitarias que pudieran representar al país.

Sin embargo, tal y como fue realizada la convocatoria, los arquitectos proponentes pueden no haber conjeturado sobre el dilema de la arquitectura nacional. O, quizás, ante la interrogante de qué era lo que representaba al país, optaron por abrazar el ya mencionado imaginario integrador, proponiendo soluciones eclécticas, de lenguaje historicista —tal como se sugería en las bases—, pero incorporando una reflexión funcional y de síntesis expresiva que bien podría caracterizar la arquitectura del Uruguay centenario.

De hecho, como se ha mencionado, los arquitectos participantes —jurados y concursantes— no eran ajenos a los lenguajes historicistas. El propio Cravotto los manejaba a la perfección, como se puede ver en algunos de sus primeros proyectos, en los que no se partía de ninguna prefiguración impuesta.

En el marco de la imposición estilística, los concursantes debían definir el lenguaje a utilizar, que al mismo tiempo representara a Uruguay y se acoplara al lugar de la exposición. Mientras otros países optaron por el neocolonial —en particular Argentina²⁸—, los arquitectos uruguayos no parecían muy convencidos al respecto. Una entrevista a Mauricio Cravotto en 1924 indaga precisamente en ese tema, e ilustra algunos matices en el pensamiento del arquitecto ganador:

28. «El pabellón argentino fue diseñado por el arquitecto Martín Noel, de estilo neobarroco con elementos iberoamericanos y mestizos». *Catálogo patrimonial. Nuevo Plan General de Ordenación Urbanística de Sevilla* (Sevilla, 2006), 28. Martín Noel y Alejandro Christophersen se encuentran entre los mayores promotores de la arquitectura neocolonial en el Cono Sur. «En la Argentina, entre 1913 y 1914 los arquitectos Alejandro Christophersen y Martín Noel habían pronunciado sendas conferencias poniendo en evidencia los valores de la arquitectura colonial [...] Por su parte, Noel, que se convertiría en el principal artífice de la arquitectura neocolonial en el país [...]». Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Arquitectura de raíces hispanas: entre los "estilos californianos" y el neocolonial, 1880-1940* (Granada: Universidad de Granada, 2014), 20.

29. Mauricio Cravotto, «Entrevista», *La Cruz del Sur*, n.º 4 (junio de 1924): 2.

Muy pocos de los pobladores de nuestra tierra de origen hispánico fueron artistas o arquitectos. Tal vez eran artesanos, algunos, de buen gusto. Las adaptaciones y traducciones que ellos hicieron del arte español fueron posiblemente improvisaciones, corregidas luego, pero indudablemente carentes de un concepto de proporción e higiene. Por qué, entonces, ese afán de repetir malas traducciones en vez de buscar en los innumerables ejemplos de belleza de la España antigua y moderna el sentido y el carácter de la Arquitectura poniendo en evidencia el valor de la vida moderna y conservando como homenaje al romanticismo algo de la gracia de la arquitectura hispana como se recuerda la impresión de los jardines perfumados de Andalucía sin saber precisamente de qué flores provenía.²⁹

La revista acompañaba la entrevista con la reproducción de la perspectiva y la fachada del proyecto de Cravotto para el primer concurso del Palacio Municipal, donde se manifiesta ese perfume de otros tiempos que también evoca el pabellón.

En 1925 Cravotto retomaba el tema en un artículo donde se inclina hacia la arquitectura moderna, pero sin desconocer la necesidad de la justa ornamentación.

El valor de la arquitectura moderna no está todavía generalizado. [...] La depuración de los valores superfluos llevó a exageraciones, llevó como dije, a desnudeces tal vez demasiado esqueléticas pero no tardó la contra reacción a venir, acompañada por un valor que encierra en sí, la distinción: fue la decoración moderna funcional.³⁰

Esta postura abierta hacia la ornamentación, bajo un concepto de modernidad amplio, tiene una real importancia en la com-

prensión del proyecto del pabellón, no como una traición a la modernidad sino como un proyecto moderno de concepción íntegra.

Asimismo, las contradicciones y conciliaciones presentes en el proyecto refieren a un marco cultural más amplio, habilitado en parte por la capacidad integradora del espíritu del Centenario. El romanticismo al que refiere Cravotto —y experimenta en su propio recorrido por España— puede vincularse con el sentir clásico-mediterráneo que defiende José Enrique Rodó³¹ a través del redescubrimiento del mundo hispánico. La importancia que tuvo el autor en la vida del arquitecto³² lo convierte en un factor a considerar para comprender cabalmente el proyecto del pabellón.

Ya en la década del treinta, inmersos los arquitectos uruguayos en la influencia de las corrientes modernas más radicales, se habla de por fin haber superado el eclecticismo al describir la vivienda Pucci,³³ otra obra de Cravotto. De esta manera se cierra formalmente una etapa de delicado equilibrio entrópico, donde la libertad en el uso de recursos expresivos permitió conjugar la síntesis de un país joven, abierto y ecléctico como el del Uruguay centenario.

El pabellón

El 28 de setiembre de 1927 se comunicó el resultado del concurso a Cravotto, y el 16 de diciembre el arquitecto entregó al Comité el proyecto ejecutivo: 19 planos y una memoria descriptiva. La memoria estipulaba: «[...] será necesario que el arquitecto director, a medida que se eleve la construcción, prepare algún detalle necesario, o modelo, o rectifique a su criterio las acotaciones indicadas».³⁴ En este sentido, cabe aclarar que la obra fue dirigida por el director de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, arquitecto Emilio Conforte.

El pabellón resuelve en una planta compacta y triangular todo el programa. A la nave principal rectangular este-oeste se le acoplan dos naves hacia el sur que rematan en un vértice achafanado. El acceso se atenúa con una pequeña antecámara, que se extiende hacia el oeste en un volumen bajo para alojar las dependencias administrativas. El espacio central es el encuentro de las tres naves; coronado por una cúpula rectificada, incorpora

30. Cravotto, «La arquitectura moderna...», 266.

31. Rodó abogaba por la construcción americana desde el hispanismo. Por citar alguna de sus expresiones en tal sentido, decía: «Grabemos, entretanto, como lema de nuestra divisa literaria, esta síntesis de nuestra propaganda y nuestra fe: Por la unidad intelectual y moral de Hispano-América». Enrique Rodó. «Por la Unidad de América. Montevideo, 19 de abril de 1896», en *Obras completas* (Montevideo: Barreiro y Ramos, 1945), 158.

32. Se encontraron diversos textos de Rodó en el archivo personal de Cravotto. Además, en la correspondencia entre Cravotto y Amargós mientras el primero estaba de viaje (1918-1921), aparecen múltiples referencias de admiración hacia el autor. Fundación Cravotto.

33. *Arquitectura*, n.º 159 (1931): 35.

34. Memoria descriptiva del proyecto ejecutivo, diciembre de 1927. Fundación Cravotto.

iluminación natural perimetral y nichos angulares para alojar esculturas. El interior del triángulo emula un cerrado patio andaluz, rodeado por los recintos de exposición que se abren solamente hacia las vistas exteriores. Esto genera una circulación unidireccional funcional al programa expositivo. En las intersecciones agudas de ambas naves se alojan perfectamente los servicios sanitarios, racionalizando los recursos y colaborando con la ilusión de la continuidad ortogonal inscrita en un triángulo inapreciable.

La complejidad de alturas, la compacta disposición funcional y la elegante ornamentación logran crear la ilusión representativa que necesita el embajador edilicio. El exterior aparenta un edificio con más opulencia que la posible según los recursos existentes. En el interior los espacios de exposición se ordenan de modo jerárquico: el central y más importante de la industria frigorífica, los complementarios de ganadería, agricultura y manufacturas, y por otro lado las estancias secundarias de arqueología, pedrería y bellas artes.

«Junto con la asimétrica distribución de sus salas, lo más conseguido de la planta proyectada por Cravotto fue la existencia de una circulación simple [...] y la sabia combinación de líneas rectas —diagonales horizontales— y curvas».³⁵ La funcionalidad del planteo es intachable: la finalidad del edificio es la de exposición, para lo cual genera un recorrido calculado, eficiente y amable con el visitante. Las funciones secundarias se resuelven para apoyar la experiencia sin perturbar el recorrido. El espacio central —de doble altura— alberga un frigorífico transparente para la carne vacuna. Este artefacto esconde toda su maquinaria en el subsuelo y libera las visuales, en un alarde tecnológico propio del Uruguay progresista de la época.

La estructura de hormigón armado fue calculada por el ingeniero Francisco Viapina: pórticos en la cúpula rectificada y losas armadas en dos sentidos que descargan en muros de mampuestos cerámicos, a su vez fundados en una zapata corrida de profundidad media. Los paramentos son revocados, pintados en el interior, y los pavimentos, pétreos. Las aberturas son de hierro, así como los elementos de seguridad, cuyo diseño apoya el relato iconográfico nacional de toda la fachada.

La ornamentación utilizada es sobria, elegante y justa en su distribución. Los elementos se colocan sobre superficies lisas re-

35. Graciani, *La participación internacional...*, 326.

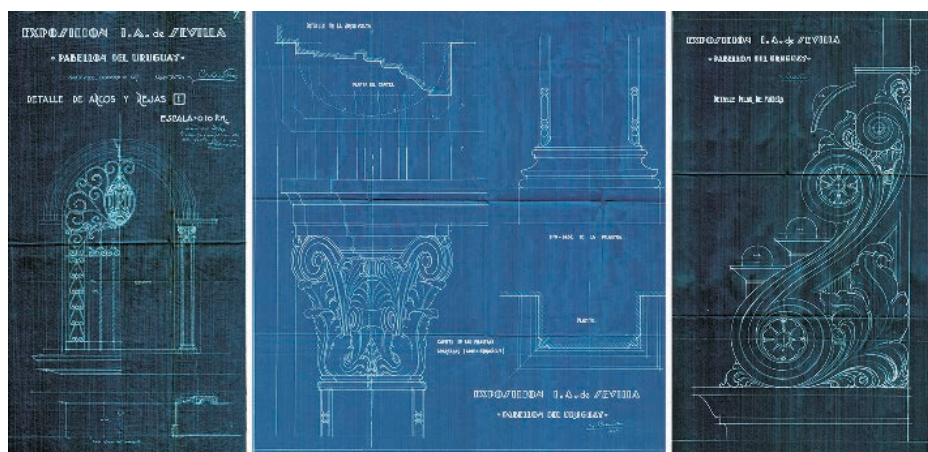


FIGURA 7. MAURICIO CRAVOTTO: PABELLÓN DE URUGUAY EN LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE SEVILLA. DETALLES DEL PROYECTO EJECUTIVO, 1927.

vocadas, generando contraste y destaque, y se concentran en la fachada principal. El portal es una estudiada pieza de piedra española trabajada en unicidad: cada soporte se compone de dos esbeltas columnas corintias de fuste liso y una pilastra esculpida con motivos tipo ataurique. El arco rebajado está coronado por un frontis mixtilíneo que en su vértice superior contiene el escudo patrio y la inscripción *URUGUAY*. También se ven motivos arabescos en la crestería que corona la cornisa delantera del edificio. La calidad en la manufactura de los ornamentos se debe también a sus hacedores, el escultor José P. Catoli y el maestro de obras Francisco A. Prieto.

La inserción urbana es levemente diferente a la planteada en el concurso: la entrada original se volcaba a una plazoleta al costado del río Guadalquivir, mientras que el proyecto construido se gira levemente para enfrentar el pabellón chileno. Este ajuste, realizado probablemente por el trazado general de la exposición, hace que se pierda un poco el carácter monumental del acceso. El trazado actual, con el agregado reciente de otro edificio en el solar, no favorece la apreciación del pabellón, que queda escondido y relegado ante sus vecinos más altos y exuberantes.

En 1982 el arquitecto Salvador Camoyán realizó obras de adaptación para su nuevo propietario, la Universidad de Sevilla,



FIGURA 8. MAURICIO CRAVOTTO: PABELLÓN DE URUGUAY EN LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE SEVILLA. ESTADO DE LA CONSTRUCCIÓN EN 2017.

que implicaron la adición de una planta y la compartimentación de los espacios interiores, por lo que se perdió el circuito expositivo original. El pabellón ha resentido la fragmentación de sus espacios, si bien estas modificaciones no han trascendido significativamente al exterior.

El edificio está incluido dentro del parque María Luisa y Recinto de la Exposición Iberoamericana, bien de interés cultural, y tiene protección grado C desde 2006. Su catalogación apela a:

El entorno enormemente cualificado, tanto en lo arquitectónico como en lo urbano y lo paisajístico, en el que el pabellón de Uruguay ocupa una posición central. Su composición encaja dentro del programa de fantasía arquitectónica y nostalgia cultural que marcó la Exposición, compartiendo con el resto de pabellones ciertos rasgos de lenguaje arquitectónico y tipología que resultan característicos de la época.³⁶

³⁶. Catálogo patrimonial. Nuevo Plan General de Ordenación Urbanística de Sevilla (Sevilla, 2006), 16.

Al día de hoy, el edificio presenta degradaciones parciales. Su estado de conservación es relativamente bueno considerando su edad y las modificaciones que se le han realizado. En el exterior todavía puede comprenderse el proyecto original, a pesar de los

agregados traseros, la pintura y la pérdida de elementos de la cestería. La fachada principal conserva el espíritu de modesta monumentalidad que lo caracterizó. Interiormente, solo es posible vislumbrar el antiguo pabellón en el *foyer* y en el espacio central; la compartimentación del resto de la planta ha eliminado la natural fluidez espacial del circuito expositivo, irremediablemente.

Símbolo

Cabría añadir en la valoración que el pabellón representa a un país centenario y pujante; que fue seleccionado en concurso público por un jurado altamente calificado; y que es un excelente ejemplo del momento en que la arquitectura uruguaya se debatía entre la tradición académica y la modernidad. Habla también del momento intelectual en que se define la identidad del Uruguay, desarraigada de sus pares latinoamericanos; de conquistas sociales y gremiales en una comunidad que generaba oportunidades y vivía mirando al futuro.

El concurso del pabellón presenta de manera tangente un debate no resuelto: ¿Cuál es la arquitectura que representa al Uruguay? Si bien la interrogante fue esquivada a través de la prefiguración estilística, los arquitectos pudieron haber reflexionado sobre el tema y propuesto igualmente soluciones eclécticas, de base funcional y elementos ornamentales sintéticos. Entonces, podría aventurarse que esa combinación fue la que caracterizó la arquitectura del Uruguay, por lo menos durante el Centenario.

Se ha convertido en creencia común que el fallo del jurado fue errado, y que el primer premio debería haber sido otorgado a Muñoz del Campo y García Arocena. Sin embargo, las razones esgrimidas por el jurado se justifican desde varios puntos de vista. Una mirada más pragmática, inherente a la modernidad uruguaya, arroja que Cravotto gana porque su proyecto satisface todas las exigencias del programa, de la manera más económica y eficaz. El análisis académico, propio de la formación de los integrantes del jurado, revela que *Maona* se rige por las más perfectas lógicas de composición: axialidad y orden a partir de ejes estructuradores. Exhibe el carácter necesario para un edificio institucional, que sintetiza la expresión formal de la representación nacional.

El proyecto *Teruteru*, cuyas mayores virtudes radican en la riqueza y el delicado manejo de lenguajes en las fachadas, carece de eficiencia en su organización y es claramente inferior en cuanto a la resolución de los espacios y recorridos. La incuestionable calidad de Muñoz del Campo y García Arocena en el manejo de los elementos historicistas no equipara las faltas en la distribución del proyecto, y es probable que no logren tampoco un carácter institucional tan bueno como el proyecto de Cravotto.

El pabellón uruguayo en Sevilla representa fielmente la sociedad en el Uruguay del Centenario. Esa sociedad tan optimista y orgullosa es la que determina gran parte del devenir nacional, la configuración de la arquitectura de entonces y las bases para la construcción del Uruguay actual.

Fuente de las imágenes

1. *Wikimedia Commons*. <https://commons.wikimedia.org>
- 2 y 5 a 7. *Fundación Cravotto*.
3. *Arquitectura*, n.º 118 (Montevideo, 1927): 271.
4. *Elaboración de la autora*.
8. *Tatiana Rimbaud*, enero de 2017.

MIRANDO A DIESTE

Apuntes sobre historiografía en América Latina

MARY MÉNDEZ

Las interpretaciones que los operadores culturales realizan sobre los edificios y sobre sus creadores determinan la comprensión de la arquitectura. A partir de esta indiscutible afirmación, en las páginas siguientes se exploran las argumentaciones sobre la actividad constructiva de Eladio Dieste presentes en una acotada selección de escritos.

El primer tiempo se caracteriza por la recepción inicial de su técnica en las principales revistas de los años sesenta y por los análisis realizados por Juan Pablo Bonta en el primer trabajo monográfico escrito sobre el ingeniero uruguayo. En una segunda instancia se estudian los argumentos que articulan los libros de Francisco Bullrich, Paolo Gasparini, Roberto Segre y Enrique Browne, para detenerse luego en el abordaje regionalista que, sellado por Kenneth Frampton, tiñe los artículos de la revista *Summa* y los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana. Se señalan luego las revisiones historiográficas de los últimos años y se finaliza con las operaciones culturales recientes, que buscan ubicar a Dieste en el contexto de la producción global del siglo XX.

Hallazgo

Dieste irrumpió en el ámbito arquitectónico internacional a través de un edificio experimental. La Parroquia de Cristo Obrero y la Virgen de Lourdes aún no había sido inaugurada cuando sus

fotografías recorrieron el mundo desde las páginas de las más difundidas revistas especializadas de la época.

La serie se inició en enero de 1961 con la revista madrileña *Informes de la Construcción*, del Instituto Técnico de la Construcción y el Cemento, que en ese momento dirigía el ingeniero Eduardo Torroja.¹ Según el propio Dieste, la aparición en la revista tuvo un origen casual. Se debió a la presencia en Montevideo de un técnico en fabricación de ladrillos de ese instituto, que visitó la parroquia en construcción sobre fines de 1959.²

Inmediatamente los editores le solicitaron a Dieste un texto, que entregó un año y medio más tarde. El artículo contiene la descripción del edificio y la explicación de las particularidades del sistema tecnológico de la cerámica armada, así como los pormenores relativos a la ejecución. Ocupó 14 páginas de la revista, con detalles técnicos y fotografías tomadas por su colaborador, el ingeniero Marcelo Sasson.³

A partir de esta publicación, la francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* solicitó a Dieste la incorporación de la obra en un número dedicado a la arquitectura religiosa reciente. La edición número 96 de la revista presentaba las piezas exhibidas en el Salón de Arte Sacro que se había realizado pocos meses antes en París. Apareció en julio de 1961.⁴ El alarde estructural impera en la selección de edificios que integran esta publicación. Los ejemplos provenían de diversas partes del planeta y estaban presididos por el Convento de La Tourette de Le Corbusier.⁵ En la nota editorial se destaca la técnica constructiva y el bajo precio del metro cuadrado de la Parroquia de Cristo Obrero, que por error se ubicó en la ciudad de Montevideo.

La iglesia uruguaya es el único ejemplo ilustrado mediante fotografías en color. Si miramos bien, las fotos son las mismas que había publicado la revista española en enero. En el traslado se publicó, también invertida, una imagen de la fachada.

Enseguida, la parroquia apareció en dos revistas de lengua inglesa. En el mismo año, 1961, fue incluida en la edición de setiembre de la londinense *The Architectural Review*.⁶ En abril de 1962, la *Progressive Architecture* de Nueva York presentó la obra utilizando para la carátula la fotografía del interior de la escalera del campanario, una imagen que seguramente fue tomada por Sasson.⁷

1. «Iglesia en Montevideo, Templo parroquial de Atlántida», *Informes de la Construcción* 127 (enero de 1961): 148–180

2. Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y Luis Livni, «Entrevista a Eladio Dieste», en *Entrevistas, edición especial* (Montevideo: FADU, SAU, 2016).

3. El ingeniero, que trabajó desde 1957 en el cálculo estructural y en la dirección de obra de la parroquia, era fotógrafo aficionado y fue quien realizó las tomas más divulgadas del edificio.

4. «Église paroissiale d'Atlántida, Montevideo, Uruguay», *L'Architecture d'Aujourd'hui* 96 (junio–julio 1961).

5. El arquitecto Luis García Pardo era en ese entonces corresponsal de la revista francesa en Uruguay, y por ello no sorprende la inclusión en el número de uno de sus proyectos, el que realizó para la iglesia, colegio y convento en Colón, que no llegó a construirse.

6. «Church at Atlántida, Uruguay», *The Architectural Review* 775 (setiembre de 1961): 173–175.

7. «Church at Atlántida», *Progressive Architecture* (abril de 1962).

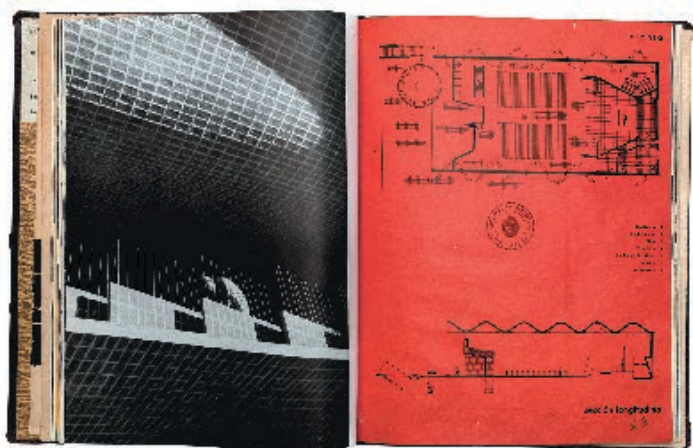


FIGURA 1. IMÁGENES DE LA PARROQUIA DEL CRISTO OBRERO Y LA VIRGEN DE LOURDES PUBLICADAS EN LA REVISTA *INFORMES DE LA CONSTRUCCIÓN*.

La obra se ilustró con la misma serie de fotografías que habían sido publicadas en *Informes de la Construcción* el año anterior, reparando el error de la imagen de la fachada, que aparece aquí en su posición correcta. El artículo trata sobre el uso de ladrillo, siguiendo punto por punto el texto de Dieste y citando sus palabras, aunque sin indicar la fuente.

La revista milanese *Costruire* publicó la obra en setiembre de 1962,⁸ y en Uruguay fue el diario *El País* el primero en publicar el reconocimiento local de ese edificio, el 11 de marzo de 1962.⁹

El primer libro dedicado enteramente a Eladio Dieste se terminó de escribir muy poco tiempo después en Buenos Aires. La tarea la cumplió Juan Pablo Bonta en 1963. El libro formaba parte de la serie de biografías de *Arquitectos americanos contemporáneos* del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas que dirigía Mario Buschiazzo.¹⁰

La colección tenía un carácter abierto desde el punto de vista geográfico. Entre los americanos incluía a los argentinos Amancio Williams, Eduardo Catalano, Sánchez Elía-Peralta Ramos-Agostini y Mario Roberto Álvarez. Participaba también el grupo chileno Bresciani-Valdez-Castillo-Huidobro, el español-mexicano Félix Candela, Lucio Costa de Brasil, Paul Rudolph, Eero Saarinen, Philip Johnson y la oficina de Skidmore, Owins & Merrill de los Estados Unidos.

8. «La Chiesa di Atlántida in Uruguay», *Costruire* 12 (setiembre de 1962).

9. «Una obra maestra de la arquitectura moderna en el Uruguay», *El País* (11 de marzo de 1962).

10. Juan Pablo Bonta, *Eladio Dieste* (Buenos Aires: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1963).

Para el año 1963 Dieste ya era bastante conocido en Argentina. En 1958, el arquitecto Carlos Coire había visto sus obras a través de las fotografías suministradas por un amigo común, el pintor español Luis Seoane. Justo en ese año, Coire asumió como decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, con la secretaría de Justo Solsona, e invitó a Dieste a dar un curso de tres clases.¹¹ A partir de entonces Dieste integró las mesas de jurado para los concursos de cátedra, vinculándose así con arquitectos e ingenieros del otro lado del río.

Sus colegas argentinos lo invitaron en 1960 a dictar clases en el Centro de Ingenieros de la Facultad de Ingeniería, en Buenos Aires y Tucumán. Fue en Tucumán donde conoció a Eduardo Sacriste y al ingeniero Arturo Guzmán. En Buenos Aires, y también a través de Coire, Dieste conoció a Eduardo Catalano y a Horacio Caminos, y se vinculó más tarde con los editores de la revista *Summa*, que el arquitecto Carlos Méndez Mosquera había fundado en 1963.

Por medio de Catalano y Caminos, Dieste se relacionó con el Massachusetts Institute of Technology en 1962 y fue convocado para incorporarse como profesor de una nueva carrera denominada Arquitectura Estructural. Si bien la carrera del MIT no se concretó y, por lo tanto, Dieste no dio clases allí en ese momento, la ocasión sirvió para ponerlo en contacto con varios profesores y con el entonces decano, Lawrence Anderson.

El libro escrito por Bonta está basado en tres fuentes. Se apoya en las explicaciones que el ingeniero transmitió al autor mediante cartas, en la desgrabación de las guías de clases que Dieste dictó en la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires y en un texto sobre las estructuras cerámicas que se había publicado en 1958 en la *Revista de Ingeniería* de Uruguay.¹²

La condición de primera mirada le permitió a Bonta destacar, además del obvio camino técnico iniciado en la construcción, la atención puesta en los métodos proyectuales de Gaudí, la importancia de la poesía y una noción mística de lo inmanente. Indicó así los diversos mundos que componen el universo diestiano.

Al mismo tiempo, colocó al personaje en un cruce de caminos. En el Dieste de Bonta se establecen alianzas y se reúnen opuestos geográficos, integrando valores locales y universales, cristalizando tiempos históricos diferentes. La tradición constructiva milenaria universal pone en juego los modos de produc-

11. El curso se dictó en el Aula Magna de la Facultad de Arquitectura, actualmente *la Manzana de las Luces*.

12. Eladio Dieste y Eugenio Montañez, «Estructuras cerámicas», *Revista de Ingeniería* 657 (1958) y *Revista de Ingeniería* 659 (1960).

ción propios de Hispanoamérica, una acción técnica que se actualiza al enmarcarse en la cultura global de Occidente y en el mundo intelectual de su tiempo.

De por sí, el cruce de caminos trae implícita cierta carga de singularidad para el personaje que lo habita. Pero, además, Bonta señaló la comprensión que el mismo Dieste tenía de América en ese momento, como un territorio carente de instrumentos culturales para establecer diálogos con «otros», sin cultura para realmente «estar». En este sentido resulta significativa la cita que extrajo de la carta que Dieste le envió el 22 de noviembre de 1961. En ella el ingeniero manifestaba: «[...] en unas décimas de ciego que escribí hace tiempo y que perdí, decía, creo que con razón, que para plantar trigo precisábamos antes un Virgilio que un tractor. Esos páramos están vacíos, y no se sienten esas presencias que como puentes entre el misterio de Dios y los hombres llenan los aires».¹³ En un territorio comprendido como un páramo vacío, la singularidad del personaje no hace más que acrecentarse.

Con este pequeño libro Bonta instaló tempranamente la figura de Dieste como un pionero y artista genial, un explorador solitario cuya actitud, iniciada en el Río de la Plata, abre caminos y es modelo para todo el continente. La potente imagen creada acompañaría todo el discurso historiográfico posterior, asociada a la Parroquia de Cristo Obrero, el edificio más artesanal y experimental de su carrera.

Instalación

Hacia mitad de la década del sesenta esta iglesia estaba ya tan difundida internacionalmente que fue el único edificio que Julius Shulman pidió fotografiar cuando llegó a Uruguay, en 1967, invitado por un grupo de arquitectos locales.¹⁴

A partir de entonces fue incluida en prácticamente todos los textos sobre arquitectura latinoamericana. El principal tema de estos primeros escritos refiere siempre al sistema constructivo, y se basa en todos los casos en las explicaciones escritas por Dieste. Sus palabras fueron repetidas casi sin cambios en las reseñas posteriores y en los análisis generales. Esto se observa al confrontar los textos escritos por Dieste¹⁵ con el ya citado libro de Bonta,

13. Bonta, *Eladio Dieste*, 17.

14. Shulman vino a Uruguay en 1967, invitado por un grupo de arquitectos admiradores de la obra de Richard Neutra. Julio Villar Marcos, Mario Payssé, Guillermo Gómez Platero, Rodolfo López Rey, Walter Pintos Risso y Miguel Amato financiaron su viaje y estadía.

15. Para la confrontación basta considerar los siguientes textos: Eladio Dieste, «Arquitectura y Construcción», *Marcha* (12 y 19 de mayo de 1961); Eladio Dieste, *Pandeo de láminas de doble curvatura* (Montevideo: Banda Oriental, 1970); Eladio Dieste, *Eladio Dieste 1943–1996. Métodos de cálculo* (Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1996); Eladio Dieste, *Architettura: partecipazione sociale e tecnologie appropriate* (Milán: Jaca Book, 1996), y Eladio Dieste, *Eladio Dieste. La estructura cerámica* (Bogotá: Escala, 1987). En este mismo sentido, Graciela Silvestri citó una bibliografía extensa que explica el sistema constructivo de Eladio Dieste en «Una biografía uruguiana», publicado en el libro de Mercedes Daguerre y que fue republicado sin cambios en *Escritos sobre arquitectura, Eladio Dieste* (Montevideo: Irrupciones, 2011), 128.

pero también con textos muy posteriores, como el de Mercedes Daguerre, de 2003, o el de Stanford Anderson, de 2004.

Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana fue editado en español en 1969.¹⁶ En ese libro, el argentino Francisco Bullrich presentó un panorama de la arquitectura moderna del continente, fuertemente marcado por las ideas de Nikolaus Pevsner, con quien estaba trabajando en esos años, revisando *Esquema de la arquitectura europea*. Contrario a encontrar un espíritu o una identidad común de la región, Bullrich consideró la diversidad cultural, las distintas condiciones sociales y económicas y las variadas tradiciones arquitectónicas de los países americanos.

En consecuencia, la arquitectura de Brasil, México y Argentina, tres casos bien diferenciados, abre el texto, en tanto la singularidad del venezolano Carlos Raúl Villanueva merece un capítulo completo del libro. Las otras secciones agrupan las distintas experiencias con relación a ciertos temas comunes, como las utopías, la arquitectura monumental y la arquitectura de ciudad. La cerámica armada de Eladio Dieste aparece en el capítulo «Tecnología y arquitectura», en contrapunto con el *curtain wall* usado por Enrique de la Mora en el edificio de la Compañía de Seguros Monterrey.

Bullrich explicaba el sistema artesanal de Dieste como exploración de los fundamentos científicos del comportamiento de los materiales. Es esta dimensión técnica la que lo obliga a colocar a Dieste junto a las experiencias en hormigón armado realizadas por Félix Candela en México, por Ricardo Porro y Vittorio Garatti en Cuba, por Claudio Caveri y Eduardo Ellis en Argentina, descartando explícitamente en el análisis los factores ideológicos o las metáforas formales que están implícitas en las obras.

Arquitectura latinoamericana 1930-1970 fue publicado casi al mismo tiempo que el libro anterior.¹⁷ La edición argentina de Sudamericana se estructura considerando la arquitectura de siete países, sumando a Brasil, México y Argentina otros cuatro: Venezuela, Uruguay, Chile y Cuba.¹⁸ La agrupación por países le ocasiona al autor inconvenientes nada menores; por ejemplo, la definición de algunas series genealógicas locales y la significación de sus relaciones internas.

En el apartado dedicado a Uruguay, la obra de Dieste aparece comentada a continuación de la de Mario Payssé Reyes, que con-

16. Francisco Bullrich, *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana* (Barcelona: Blume, 1969).

17. Francisco Bullrich, *Arquitectura latinoamericana: 1930-1970* (Buenos Aires: Sudamericana, 1969).

18. Este libro tiene algunos errores muy notorios. Quizá las obras de Antonio Bonet que figuran en el capítulo dedicado a Argentina pueden no ser un error, pero sin duda uno de los cortes atribuidos a la Parroquia de Cristo Obrero de Dieste corresponde a otro edificio.

tinuaba a su vez la de Julio Vilamajó y precedía la de Nelson Bayardo. La serie escogida es por demás heterogénea desde el punto de vista tecnológico, los materiales utilizados, las formas y las referencias internacionales. El análisis de las obras de estos cuatro arquitectos está determinado por conceptos espaciales, una aproximación que elimina las diferencias tecnológicas y modifica los contextos pertinentes. Y es que para 1970 Bullrich no era ajeno a la preponderancia de la categoría, que presidía, entre otros, los divulgados textos sobre arquitectura moderna de Sigfried Giedion.¹⁹

Como se señaló, Dieste entró tempranamente en contacto con los editores de la revista *Summa*. En julio de 1970 se publicó en Buenos Aires un número enteramente dedicado a la arquitectura reciente realizada en Uruguay.²⁰ En ese año la revista estaba dirigida por Lala Méndez Mosquera y los colaboradores uruguayos para ese número especial fueron los arquitectos Rafael Lorente Mourelle, Ramiro Bascans y Mariano Arana.

En el artículo escrito por los dos primeros se indicaron las características del país, singularidades que lo diferencian del resto de América Latina.²¹ Los autores señalaron la población de origen y cultura europeos, con tasa decreciente y localizada en medios urbanos, la escasa ruralidad y el hiperdesarrollo de una única ciudad. La cultura europea es considerada un problema para los autores, quienes sienten la necesidad de distinguir una arquitectura que es reflejo directo de la evolución y el desarrollo extranjero de otra que, sin dejar de ser local, incorpora ideas externas, las depura, las decanta, asimila y adapta. Sobre esta distinción trata el texto.

Las obras de Eladio Dieste ilustran el artículo. Aparecen fotografías de la Parroquia de Cristo Obrero, de la planta industrial TEM, del Colegio La Mennais y del Banco Popular. Sin embargo, los autores le dedicaron a Dieste apenas un párrafo del escrito. Su figura aparece opacada por la de otro creador, Julio Vilamajó, señalado como «el valor más auténtico y seguramente el creador más importante en la historia de nuestra arquitectura». Su obra y pensamiento fueron reseñados en el artículo a cargo de Mariano Arana, publicado en la misma revista.²²

En diciembre de 1973 la portada de la revista *Summa* presentó una fotografía del rosetón de la Iglesia de San Pedro, en Durazno.²³ Este número se abre con el artículo de Eladio Dieste «Técnica y subdesarrollo», reproduciendo lo publicado en la revista del

19. En *Espacio, tiempo y arquitectura*, de 1941, Giedion analizó la concepción espacial renacentista como la herencia que recibió el siglo XX. En su último texto, culminado en 1967, *La arquitectura, fenómeno de transición*, Giedion distinguió tres concepciones arquitectónicas del espacio en las cuales, a pesar de las diferencias, observó el predominio de la vertical y su corolario, el plano horizontal. La primera fase estaba referida a la arquitectura de espacios radiales de las civilizaciones de Egipto, Mesopotamia y Grecia. La segunda se basaba en el espacio interior, romano, medieval, renacentista y barroco. Finalmente, en el siglo XX, la tercera concepción era una síntesis entre las dos primeras e integraba el volumen con el espacio interior.

20. *Summa* 27 (julio de 1970).

21. Rafael Lorente Mourelle y Ramiro Bascans, «Uruguay. Panorama de su arquitectura contemporánea», *Summa* 27 (julio de 1970).

22. Mariano Arana, «Aproximación a la obra de Julio Vilamajó», *Summa* 27 (julio de 1970).

23. *Summa* 70 (diciembre de 1973).

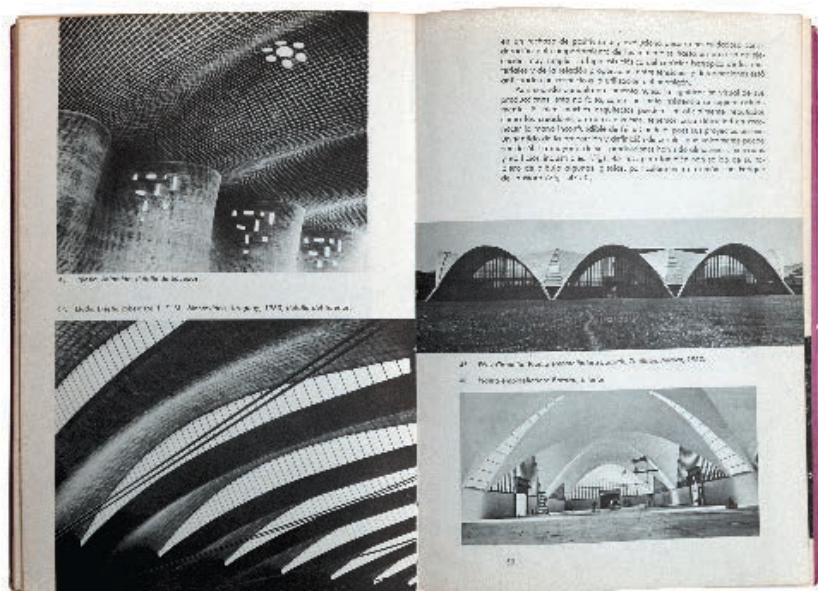


FIGURA 2. IMÁGENES DE OBRAS DE DIESTE Y DE CANDELA PUBLICADAS EN EL LIBRO DE FRANCISCO BULLRICH *NUEVOS CAMINOS DE LA ARQUITECTURA LATINOAMERICANA*.

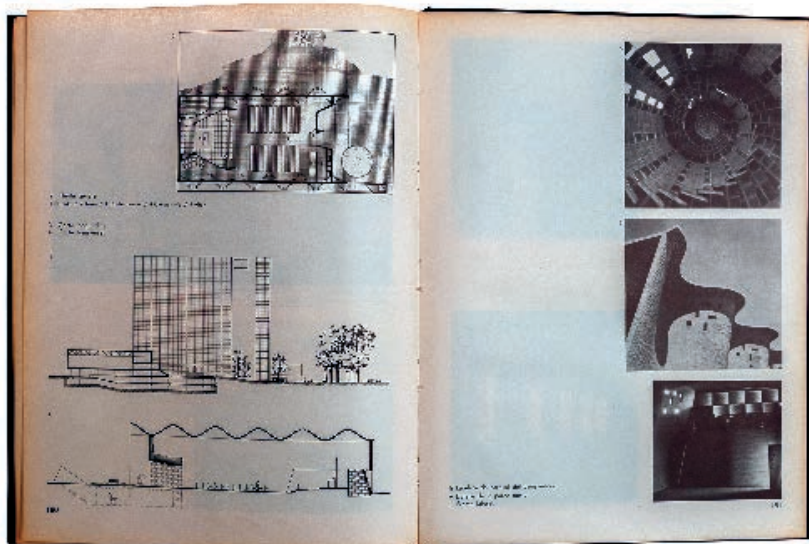


FIGURA 3. IMÁGENES DE LA PARROQUIA DEL CRISTO OBRERO Y LA VIRGEN DE LOURDES PUBLICADAS EN EL LIBRO DE FRANCISCO BULLRICH *ARQUITECTURA LATINOAMERICANA: 1930-1970*.

Centro de Estudiantes de la Facultad de Arquitectura, en febrero de ese mismo año.²⁴ El texto es claro en la toma de distancia respecto a los sistemas productivos de los países desarrollados y la proposición de un camino técnico independiente basado en un material antiguo. Pero también lo es respecto a la necesaria incorporación de los «refinamientos de la técnica actual» y la incitación a «repensarlo todo» en lo relativo a los fundamentos científicos de las componentes estructurales.

San Pedro de Durazno ilustraba la explicación que Dieste realizó sobre sus razones técnicas en el artículo «Acerca de la cerámica armada», que abre la sección «El ladrillo en la arquitectura» ocupando 21 páginas de la revista. Sin embargo, y, casi diríamos, en dirección contraria, la sección a cargo del editorial se concentra en el uso del ladrillo, haciendo énfasis en el material y desestimando sus componentes estructurales.

Los editores agruparon allí obras muy diversas desde el punto de vista constructivo, formal y hasta funcional, que se vinculaban exclusivamente por el uso de un mismo material. De esta forma, los alardes estructurales permitidos por la tecnología en San Pedro se emparentaron con los edificios de propiedad horizontal realizados por José Ignacio Díaz en Córdoba, con el construido en Buenos Aires por los arquitectos Horacio Balero, Alberto Casares, Carmen Córdoba y Ernesto Milsztjn, con el de Flora Manteola, Javier Sánchez Gómez, Josefina Santos, Justo Solsona y Rafael Viñoly, también en Buenos Aires, y con el Edificio Conurban en Catalinas Norte, de Estanislao Kocourek, Ernesto Katzenstein y Carlos Llorens.

A diferencia de San Pedro, en estos seis ejemplos el ladrillo es usado como material para el revestimiento total de la envolvente, sobre estructuras convencionales de hormigón armado. El ladrillo comienza a tener así un lugar protagónico, considerado un material pobre pero digno para representar la arquitectura del subdesarrollo de América Latina.²⁵

En 1975 se publicó nuevamente en *Summa* un texto de Dieste que llevaba el mismo título ya utilizado en 1973. «Acerca de la cerámica armada» está ampliado con explicaciones sobre detalles técnicos del sistema y nuevos ejemplos construidos por la empresa Dieste-Montañez en Uruguay y Brasil.²⁶ En este caso el editorial destaca la singularidad de sus procedimientos y agrega como título

24. Eladio Dieste, «Técnica y subdesarrollo», *Summa* 70 (diciembre de 1973): 17-18, y Eladio Dieste, «Técnica y subdesarrollo», *CEDA: Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura* 34 (febrero de 1973): 1-5.

25. En la fecha de publicación de este número de *Summa*, de 1973, Marina Waisman integraba la editorial como colaboradora permanente (se integró a *Summa* en 1970) y ya había publicado *La estructura histórica del entorno*, en 1971.

26. *Summa* 85 (enero de 1975): 43-51.

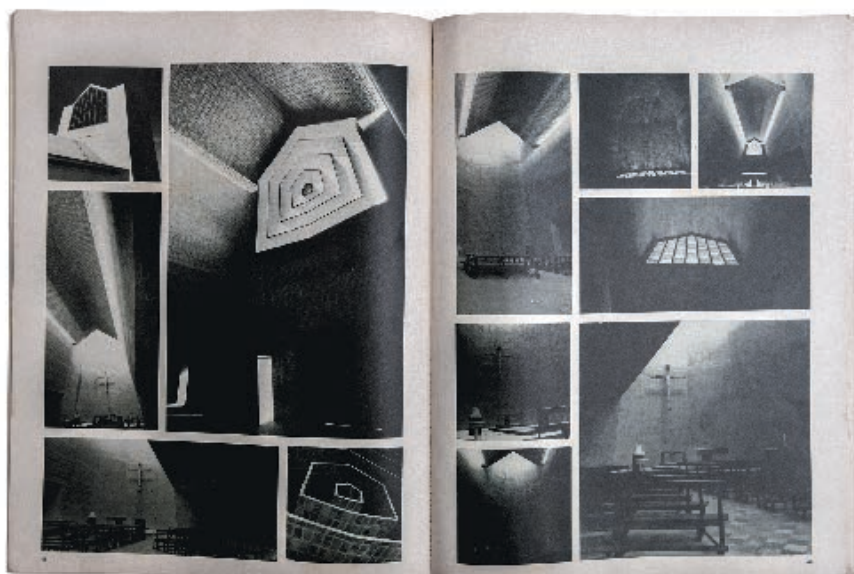


FIGURA 4. IMÁGENES DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE DURAZNO PUBLICADAS EN LA REVISTA SUMMA 70

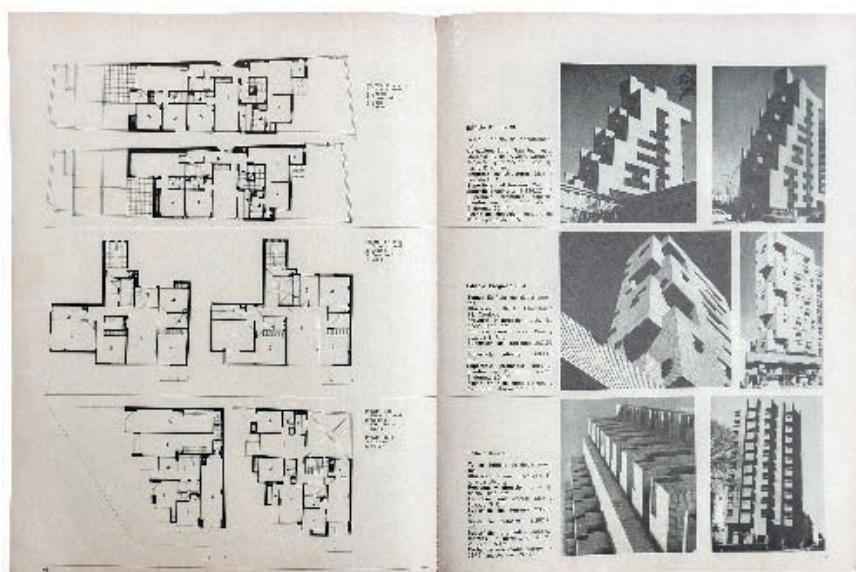


FIGURA 5. IMÁGENES DE EDIFICIOS DE PROPIEDAD HORIZONTAL PUBLICADOS EN LA REVISTA SUMMA 70.

«La experiencia individual como método». En la presentación del artículo se ubicó al ingeniero en relación con lo local explicando que su acción partía de un «profundo arraigo con su suelo nativo». Señalaba también el estado de pobreza del país y destacaba la genialidad individual de Dieste, que lograba «la solución de problemas arquitectónicos a partir de un determinado estado de subdesarrollo», la «carencia en posibilidades y pobreza de recursos».

Para este momento la figura de Dieste ya está completamente definida. Se suma al personaje singular y solitario un matiz heroico, por sobreponerse, con su capacidad de invención, a las malas condiciones locales. Su inteligencia activa el material pobre y la mano de obra atrasada, en un acto creativo que, al mismo tiempo, sella al creador y le imprime un carácter casi divino.

Quizá se deba a esta imagen el poco interés que reviste para Roberto Segre la figura de Dieste, al menos si consideramos el libro a su cargo, *América Latina en su arquitectura*, que se publicó en 1975.²⁷ El texto es parte de la serie *América Latina en su cultura*, que surgió a partir de la reunión de expertos en arquitectura y urbanismo convocados por la Unesco y reunidos en Lima en 1967 y luego en Buenos Aires en 1969.

Organizado el libro en temas, Eladio Dieste reaparece en el capítulo dedicado a la tecnología, una sección a cargo del cubano Emilio Escobar Loret de Mola. Dieste tiene allí un espacio absolutamente marginal, posiblemente debido al supuesto carácter artesanal del sistema empleado, que se enfrenta a los industrializados, más al gusto del autor y, por supuesto, del mismo Segre.

El libro de Damian Bayón y Paolo Gasparini *Panorámica de la arquitectura latinoamericana* es resultado de la misma iniciativa de la Unesco.²⁸ Se publicó en 1977 y contiene una serie de entrevistas realizadas por los autores a los principales creadores de la región. Fueron seleccionados diez, uno por cada país, añadiendo Colombia, Paraguay y Perú a la lista de Bullrich de 1970.

Uruguay se presenta, como ya no podía ser de otra manera, a través de las palabras de Dieste. Independientemente de las respuestas del ingeniero, resultan relevantes las preguntas formuladas. Los autores interrogan acerca de la existencia de una «cultura latinoamericana», sobre la conveniencia de fomentar una arquitectura monumental o una de tipo utilitario, sobre el urbanismo con relación a las villas miseria, acerca del contraste entre Brasilia

27. Roberto Segre, *América Latina en su arquitectura* (México: Siglo XXI, 1975).

28. Damian Bayón y Paolo Gasparini, *Panorámica de la arquitectura latinoamericana* (Barcelona: Blume, 1977).

y «nuestras ciudades de siempre» y, finalmente, sobre la necesidad de conservar el «espíritu», que es definido como un «campo sentimental» indígena o colonial, propio de América Latina. Las preguntas indican la dirección que tomaría la historiografía latinoamericanista en los años siguientes.

Al parecer, el enfoque que soporta el reportaje se apartaba bastante de las ideas de Dieste. En una entrevista que Arana y Garabelli le realizaron en 1978, Dieste reconoce su deuda con Bayón y Gasparini, pero establece una firme distancia respecto a los autores. Afirma que el libro le parece «un verdadero desastre, está lleno de errores e incluso no refleja bien nuestras conversaciones», si bien no aclara a qué tipo de errores se refiere.²⁹

A partir de 1976 Marina Waisman dirigió la colección *Summarios*. El número 45, de 1980, está completamente dedicado a Eladio Dieste. La tapa exhibe la fotografía interior del campanario de la Parroquia de Cristo Obrero y es casi idéntica a la de *Progressive Architecture* de 1962. La nota editorial, escrita por la directora, se inicia decretando categóricamente que «Eladio Dieste es una personalidad única en América Latina, no solo por la calidad de su inventiva técnica unida a la materialización en la obra de arquitectura, sino por su acentuado sentimiento humanista y su estrecha relación con su país».³⁰

Los materiales sobre los que se basa el número fueron organizados por Mariano Arana. Este reunió los textos del ingeniero, seleccionó partes de la entrevista que le realizó con Lorenzo Garabelli los días 20 de julio y 15 de noviembre de 1978 y pidió a Norberto Cubría un artículo sobre temas tecnológicos que fueron «considerados desde un punto de vista conceptual». Arana elaboró también la cronología de las obras e incorporó una bibliografía. Las fotografías que tomó ilustran las páginas de la revista.

A continuación de la nota editorial se ubicó el artículo que escribió, que lleva un título por demás elocuente: «Más allá de la técnica». Arana realiza allí un abordaje de la arquitectura en América Latina y de su historiografía a partir de la dependencia cultural y las lógicas del sistema capitalista, involucrando en los intereses del aparato editorial internacional las modas consumidas por los técnicos. Señala cómo los historiadores más relevantes —y para ello cita a Banham, Scully, Giedion, Zevi, Baird, Colquhoun y Tafuri— no integran la lista de la bibliografía sobre el subcontinente.

29. Arana, Garabelli y Livni, «Entrevista a Eladio Dieste».

30. Marina Waisman, «Editorial», *Summarios* 45 (1980): 74.

Al criticar la posición superficial y efectista de las revistas de arquitectura que se estaban publicando, Arana sostiene la existencia de —y prestemos atención a los artículos que preceden a los sustantivos en las frases— «una conceptualización de la propuesta latinoamericana» y «la vertebración doctrinaria capaz de aglutinar las diversas aportaciones en un todo sólido y coherente». Esto es, la existencia de elementos comunes.

Sin embargo, para Arana, en ese defendido «aglutinamiento sólido» latinoamericano hay espacio para lo absolutamente singular, para el genio «difícilmente encasillable» de Eladio Dieste. Arana destaca el «asombro producido por sus primeras realizaciones», el «impacto de los silos horizontales» y lo atípico de su actuar profesional, un personaje «frente al cual se desdibujan los lindes entre los habituales campos de la arquitectura y la ingeniería».

El reportaje que realizó a Dieste en 1978 fue muy extenso, por lo que se vio obligado a recortarlo. La desgrabación de la entrevista completa y su publicación en 2016 permite establecer comparaciones que para los intereses de este escrito resultan realmente significativas.³¹ En el número 45 de *Summarios* se omitieron los nombres de los profesores que enseñaron a Dieste en la Facultad de Ingeniería y se suprimieron los comentarios respecto a las amistades que mantuvo con varios arquitectos, aunque muchas fueron sostenidas desde la juventud.³² En especial, se pasó por alto la incidencia que otros técnicos tuvieron en las obras, algo que, por cierto, Dieste había señalado debidamente. El ocultamiento de las redes, consciente o no, contribuyó en mucho a la construcción de la singularidad.

Desplazamiento

En 1983 Ramón Gutiérrez publicó *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, un grueso libro que ha tenido muchas reediciones y goza de gran divulgación en las escuelas de Arquitectura.³³ Las racionales estructuras de Dieste ingresan aquí, como en la *Summa* de 1973, en una «reivindicación del ladrillo», el material «constante de la mejor arquitectura americana de las últimas décadas». Las potentes capacidades de la cerámica armada quedan aliadas al uso del mampuesto como cerramiento, indicando —erróneamente,

31. Arana, Garabelli y Livni, «Entrevista a Eladio Dieste».

32. Mariano Arana y Lorenzo Garabelli, «Diálogos con Dieste», *Summarios* 45 (1980): 96-100.

33. Ramón Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica* (Buenos Aires: Cátedra, 1983).

claro— que es «la misma preocupación por el uso del ladrillo» la que le da Mario Payssé Reyes. El desplazamiento se produce buscando otorgar unidad local y regional, con un explícito interés por destacar las connotaciones simbólicas de un grupo más o menos homogéneo de «ladrilleros».

Muy poco tiempo después de las quejas que Mariano Arana planteaba en *Summarios*, el crítico Kenneth Frampton saldaría la deuda historiográfica y se convertiría en el padre, inglés y con sede en Columbia, del resistente regionalismo crítico en clave latinoamericana. El ensayo «Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance» se publicó en el libro a cargo de Hal Foster *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, en 1983.³⁴ Se editó en español en 1985 y fue incluido en la segunda edición de su *Historia crítica de la arquitectura moderna* ese mismo año.

Coincidentemente, 1985 fue el año en que comenzaron los encuentros de arquitectos de América Latina. El primero tuvo lugar en Buenos Aires, en el marco de la Primera Bienal de Arquitectura, a iniciativa del Centro de Arte y Comunicación y la revista *Summa*. Identidad, regionalismo y modernidad fueron los temas considerados en los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana, que se organizaron a continuación y se mantuvieron hasta 2010.

La búsqueda de caminos alternativos comprometidos con la arquitectura del continente caracterizó a los participantes de los SAL y los confrontó con aquellos que expresaban la arquitectura del sistema capitalista, según afirmó Ramón Gutiérrez en el libro que recoge las derivas de los Seminarios.³⁵ En paralelo, esas reuniones se proyectaron en una estructura de redes intelectuales muy influyentes, articulando revistas, exposiciones y bienales sobre arquitectura latinoamericana.

La creación del Centro de Documentación CEDODAL en 1995 fue parte de esa proyección. Organizado sobre la colección de libros, revistas y archivos de Ramón Gutiérrez, el Centro ha llevado adelante una importante serie de publicaciones sobre arquitectura argentina, anclada en la tradición hispana, las llamadas *propuestas alternativas* y el patrimonio.

En 1986 se reunió en Bogotá parte del grupo que dio inicio a los SAL, para el Foro Arquitectura en América Latina, convocado

34. Kenneth Frampton, «Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance», ed. Hal Foster, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend: Bay Press, 1983).

35. *Seminarios de Arquitectura Latinoamericana. Haciendo camino al andar* (Buenos Aires: CEDODAL, 2011).

por la Universidad de los Andes. Como resultado, las facultades de Arquitectura de la Universidad de los Andes de Colombia, la Universidad de Miami y la argentina Universidad de Morón decidieron publicar la obra de Eladio Dieste.

La editorial Escala, de David Serna y su hijo David Eduardo Serna, con sede en Bogotá, viabilizó la divulgación del libro en 1987, con el que dio inicio a la serie *Somosur*.³⁶ Incluiría, entre otros arquitectos tan singulares como Dieste, a Luis Barragán y Rogelio Salmona. El texto consiste en una reseña completa de la obra realizada hasta ese momento, muy bien documentada y comentada por el mismo Dieste, más una colección de sus artículos.

Los contenidos de los escritos más técnicos ya habían sido publicados. Es el caso de «Arquitectura y construcción» y «Técnica y subdesarrollo», que figuran revisados y ampliados. Los textos inéditos —que seguramente fueron escritos para el caso— «La invención inevitable», «La conciencia de la forma» y «Arte, pueblo y tecnocracia» tienen un marcado cariz teórico y están teñidos de la construcción regionalista del período, entonces asumida por el ingeniero.

En los años siguientes una importante cantidad de libros fueron publicados como consecuencia de la potente operación cultural vinculada a los SAL. Citemos los de Cristian Fernández Cox, Antonio Toca, Silvia Arango y Hugo Segawa, para nombrar solo a los autores más reconocidos internacionalmente.

En 1988 se publicó *Otra arquitectura en América Latina*, de Enrique Browne, otro miembro de los SAL.³⁷ El estudio incluye los mismos siete países del libro de Bullrich de 1970, Brasil, México, Argentina, Venezuela, Uruguay y Chile, pero cambia Cuba por Colombia. La relevancia de Rogelio Salmona tiene sin duda mucho que ver con ese cambio, aunque no hay que olvidar las posiciones políticas y la conflictiva situación de la isla en el contexto americano.

El texto de Browne se estructura siguiendo consideraciones de tipo estilístico, exponiendo la existencia de líneas arquitectónicas y sosteniendo la ausencia de teorías explícitas en ellas. La «otra arquitectura», que da título al libro, se distingue de una producción adscripta a los modelos del *estilo internacional* y de la arquitectura llamada *del desarrollo*, pero también de la arquitectura vernácula. Browne sostiene que esa «otra» es una arquitectura

36. Dieste, Eladio Dieste. *La estructura cerámica*.

37. Enrique Browne, *Otra arquitectura en América Latina* (México D. F.: Gustavo Gili, 1988).

«realista y humilde para el mejoramiento de la calidad de vida de los ciudadanos», una arquitectura con valores morales.

Siguiendo en mucho el ensayo de Kenneth Frampton, la «otra arquitectura» está caracterizada por el contextualismo y la creación de lugares, el hacer ciudad, el uso de tecnologías intermedias y la innovación formal. En esa arquitectura la condición táctil prevalece sobre la visual, donde el efecto de masa se logra por el uso del muro portante que protege la privacidad de la vida familiar. Se trata de una arquitectura con presencia de la naturaleza y participación de los usuarios.

Destacando las posibilidades expresivas del ladrillo, Eladio Dieste integra la lista con Rogelio Salmona, Luis Barragán, Ricardo Legorreta, Enrique de la Mora, Alberto Cruz, Claudio Caveri y Mariano Arana. Entre todos ellos, Dieste es sin duda la figura que expresa con más solidez los valores morales de esta «otra arquitectura», articulados con la fe religiosa, la seguridad de la familia estable y una descendencia muy numerosa.

En marzo de 1988 se publicó en *Summa* una entrevista realizada a Dieste por Alberto Petrina, que lleva el explícito título «Eladio Dieste. Una estética de la ética».³⁸ En las respuestas del ingeniero se manifiesta el espiritualismo bergsonian y el humanismo filosófico de Maritain, corrientes compartidas con los católicos progresistas. Esto habilita a Petrina a transcribir un extenso elogio de los valores de la arquitectura y la ciudad medieval como producto de la acción colectiva de las comunidades a lo largo del tiempo.

La figura de Dieste aparece ahora completamente construida. Es un pionero y artista genial, el explorador solitario, un héroe que supera por su capacidad de invención la pobreza de América Latina. Es también ejemplo de vida, católico, místico, el *pater familias*, un ejemplo de resistencia para los latinoamericanos, ejemplo del regionalismo crítico y de la modernidad apropiada.

De la fuerza aglutinante de los SAL y su impacto teórico da cuenta incluso el libro de Jorge Francisco Liernur, publicado en italiano en 1990.³⁹ Siendo Liernur un crítico claramente divergente de las posiciones regionalistas, el capítulo uruguayo del libro ubica en esos mismos términos a Dieste. El autor de ese capítulo fue Garabelli, el docente uruguayo compañero de cátedra de Arana.

La ya indiscutible singularidad de Dieste lo hizo merecedor de la tercera edición del Premio América de 1991, el galardón que

38. *Summa* 247 (marzo de 1988).

39. Jorge Francisco Liernur, *América Latina. Architettura, gli ultimi vent'anni* (Milán: Electa, 1990).



FIGURA 6. FOTOGRAFÍAS DE ELADIO DIESTE PUBLICADAS POR ALBERTO PETRINA EN LA REVISTA SUMMA 247.

los SAL otorgaban desde 1987. Compartió el puesto con el historiador chileno Gabriel Guarda, un monje benedictino que, como Dieste, era constructor de iglesias.

Trama

Los años noventa se cerraron con nuevas miradas historiográficas que restauraron los abordajes técnicos. *Estudios sobre cultura tectónica*, publicado en 1995 por Kenneth Frampton, puso el énfasis en el protagonismo de los materiales de construcción y su expresión formal. Los fundamentos básicos del libro se prefiguraron ya en 1986, en la conferencia que Frampton dictó en la Universidad de Rice, en Texas.

Si bien el libro se publicó diez años después, mantuvo sus objetivos fundamentales. Se proponía reconsiderar los modos constructivos y estructurales para estudiar la historia del potencial

expresivo de la técnica constructiva, esto es, la tectónica en su faz poética. El texto era analítico, pero también claramente operativo. Como otros historiadores, pretendía situar una nueva genealogía, esta vez partiendo de Semper.

Con este texto, Frampton señaló a los críticos del mundo un nuevo marco para ubicar los trabajos sobre la obra de Dieste. Su arquitectura, que reúne tan íntimamente la técnica con la forma, se convirtió en uno de los casos más pertinentes para los estudios sobre la condición tectónica.

En esta convalidación deben ubicarse los libros de Remo Pedreschi, *The Engineer's Contribution to Contemporary Architecture: Eladio Dieste*, que fue publicado en 2000, y de Stanford Anderson, *Eladio Dieste, Innovation in Structural Art*, publicado en 2004.⁴⁰

En paralelo, la inserción de la arquitectura en el campo de los estudios culturales permitió revisar la obra de Dieste estableciendo sus redes intelectuales y técnicas. El texto de Mercedes Daguerre incorporó la lúcida biografía del ingeniero a cargo de Graciela Silvestri, donde se analizaron las condiciones de producción de las obras en el contexto rioplatense.⁴¹

El libro publicado en 2016 por Jorge Nudelman conectó la actividad de Dieste con las trayectorias de Justino Serralta y Carlos Clémot, dos de los tres colaboradores uruguayos de Le Corbusier.⁴² El análisis permitió comprender la incidencia de estos y de otros arquitectos en la conformación del pensamiento diestiano, así como establecer relaciones entre las soluciones formales. Otros trabajos aportan nuevas dimensiones interpretativas identificando otros vínculos hermenéuticos, producto de la ubicación de Dieste en la red de los arquitectos católicos.⁴³

Recientemente, la obra de Eladio Dieste ha tenido una gran fortuna crítica en el ámbito internacional. Los documentos originales de sus dos iglesias más famosas ocuparon un lugar destacado en la exhibición *Latin America in Construction*, realizada en el MoMA en 2015.

Cabe decir que los materiales elegidos por los curadores Barry Bergdoll, Carlos Comas, Francisco Liernur y Patricio del Real fueron justo aquellos en los que el sistema estructural se muestra en su apariencia más cruda. Para la muestra se seleccionaron dibujos técnicos de la cubierta plegada de San Pedro y también de las bóvedas gausas de la Parroquia de Cristo Obrero.

40. Remo Pedreschi, *The Engineer's Contribution to Contemporary Architecture: Eladio Dieste* (Londres: Thomas Telford, 2000) y Stanford Anderson, *Eladio Dieste, Innovation in Structural Art* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 2004).

41. Mercedes Daguerre, *Eladio Dieste* (Milán: Electa, 2003).

42. Jorge Nudelman, *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier* (Montevideo: CSIC-UdelaR, 2015).

43. Mary Méndez, *Divinas piedras. Arquitectura y catolicismo en Uruguay, 1950-1965* (Montevideo: CSIC-UdelaR, 2016).



FIGURA 7. VISTA DE LA SECCIÓN DEDICADA A DIESTE EN LA MUESTRA *LATIN AMERICA IN CONSTRUCTION*. MOMA, 2015.

El modelo en yeso de un conoide de los muros de Atlántida y la maqueta de hilos sobre la que se basó el replanteo se exhibieron en el espacio central del museo, expresamente despojados de toda connotación simbólica. Una fotografía de la Parroquia de Atlántida en construcción ilustró el índice de presentaciones de los investigadores invitados al *Scholars day*, realizado el día previo a la apertura.

El nuevo posicionamiento otorgado por la prestigiosa institución neoyorquina ha incidido en otros organismos. En 2016 la Parroquia de Cristo Obrero fue incorporada al programa *Keeping it Modern* de la Getty Foundation, compartiendo el privilegio con la arquitectura moderna internacional más destacada. El plan de manejo que se obtuvo como resultado de este programa formó parte de la promoción de la candidatura —en solitario, cabe señalar— de la obra más experimental de Dieste a la lista del Patrimonio Mundial de la Unesco.

El breve recorrido historiográfico que se presentó en estas páginas se inició con la novedad del hallazgo y el entusiasmo

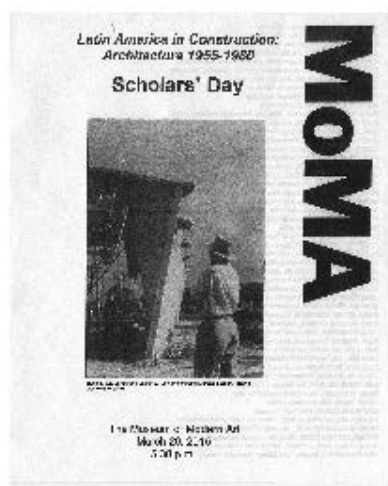


FIGURA 8. VOLANTE DEL SCHOLARS' DAY DE LA MUESTRA *LATIN AMERICA IN CONSTRUCTION*. MOMA, 26 DE MARZO DE 2015.

propio de las primeras visiones, atravesó los distintos mecanismos de instalación y el auge de la difusión internacional, para decaer como consecuencia de los desplazamientos sufridos. Al tiempo que se cierra este escrito, invierno de 2019, se espera con expectativa la posible inclusión de la obra de Dieste en el patrimonio común de la humanidad, en el entendido de que esa acción abriría, indudablemente, una nueva etapa de estudios globales. La clausura implica así un nuevo comienzo, el renacer de la mirada.

Fuente de imágenes

1. *Revista Informes de la Construcción* 127: 153 y 154. Fotografía: María Noel Viana, SMA.
2. Francisco Bullrich, *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana*, 58 y 59. Fotografía: María Noel Viana, SMA.
3. Francisco Bullrich, *Arquitectura latinoamericana: 1930-1970*, 180 y 181. Fotografía: María Noel Viana, SMA.
4. *Revista Summa* 70: 48 y 49. Fotografía: María Noel Viana, SMA.
5. *Revista Summa* 70: 56 y 57. Fotografía: María Noel Viana, SMA.
6. *Revista Summa* 247: 23. Fotografía: María Noel Viana, SMA.
- 7 y 8. Fotografía: Mary Méndez.

BERLÍN, PARÍS, MONTEVIDEO

Huellas alemanas en el urbanismo en Uruguay

CARLOS BALDOIRA

Berlín, 1910

El debate sobre la cuestión urbana se planteó en Alemania de forma temprana, y cobró mayor intensidad durante la discusión del Plan Regulador de Berlín, realizado por Hobercht entre 1858 y 1862. Tras la unificación de Alemania, en 1871 —hasta entonces 39 estados independientes—, y el crecimiento industrial del nuevo Estado, el ordenamiento de las ciudades se tornó prioritario. Numerosos planes urbanos emergieron bajo la Ley de Planificación de 1875, abriendo paso a la conformación de un vasto entramado institucional para el abordaje de los problemas de la ciudad y un amplio *staff* técnico compuesto por funcionarios, profesionales, inversores, filántropos, críticos y practicantes del más variado origen. Buscando apoyar la práctica de la disciplina, en 1876 Reinhard Baumeister publicó *Stadterweiterungen in technischer, baupolizeilicher und wirtschaftlicher Beziehung*,¹ considerado uno de los primeros manuales de urbanismo. Hasta el comienzo de la primera guerra mundial, Alemania fue el principal centro de referencia del urbanismo, seguida de cerca por el Reino Unido.

Hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX, entre los urbanistas alemanes se destacó Joseph Stübben. En 1890 publicó *Der Städtebau*, un manual de urbanismo de gran difusión en las décadas siguientes. Allí abordó los principales problemas de las ciudades europeas y ofreció una amplia gama de soluciones técnicas y estéticas a situaciones concretas, las que fueron asumidas como mode-

1. Una posible traducción sería «Extensión de la ciudad: sus vínculos con las preocupaciones técnicas y económicas y con las normas de construcción».

los por urbanistas y funcionarios municipales de todo el mundo. Entre las recomendaciones de carácter general figuraban, en primer lugar, la diferenciación jerárquica y funcional de las avenidas, la ubicación de equipamiento en sus intersecciones y la fijación de estándares para las pendientes de las calles. En segundo lugar, la zonificación o especialización de funciones en las áreas de la ciudad, con especial cuidado por la localización de las industrias. En tercer lugar, las recomendaciones higienistas, como la plantación de árboles, las obras de saneamiento y las condiciones de asoleamiento y aireación de las viviendas a partir de la relación entre el ancho de la calle y la altura de las edificaciones. Entre las recomendaciones estéticas proponía realizar un trazado elegante de las calles, combinando las calles rectas con las curvas, cuidar la proporción entre el ancho de la calle y la altura de los edificios, y tratar adecuadamente los espacios libres frente a edificios importantes.²

Estos conceptos definidos por Stübben constituyeron la base sobre la cual se erigió la escuela alemana de urbanismo y sirvieron de cimiento para la construcción del urbanismo moderno. Consagrado como uno de los principales referentes en el mundo, Stübben tuvo una activa participación en los principales congresos internacionales de la disciplina, en momentos en que el centro de gravedad del urbanismo comenzaba a desplazarse de la esfera del arte a la de la ciencia.

Concurso del Gran Berlín, 1908-1910

En octubre de 1908 se convocó a un concurso a dos vueltas para reestructurar las áreas centrales de Berlín y sus conexiones con las periferias. Entre los problemas que se buscaba atender figuraban las condiciones de vida de la clase obrera, la vivienda, el crecimiento de la población, la extensión de la ciudad y el caótico desarrollo de las redes de transporte. Una de las corporaciones que más presión ejercieron para la concreción de un plan para el Gran Berlín fue precisamente la de las compañías tranviarias.³ A estas preocupaciones se sumaron otras de carácter simbólico relativas al aspecto de la ciudad como capital europea de primer orden. Finalmente, el debate se polarizó entre los ingenieros —alineados con las empresas tranviarias— y los arquitectos.

2. Gerardo G. Sánchez Ruiz, «La escuela alemana de planeación moderna de ciudades. Principios e influencias en México», *Región y Sociedad* XIX, 38 (2007): 77-104.

3. Se trataba de empresas con un inmenso poder económico y técnico, en plena expansión. En Montevideo, había desembarcado en 1906 la compañía de tranvías eléctricos La Transatlántica, de capitales alemanes.

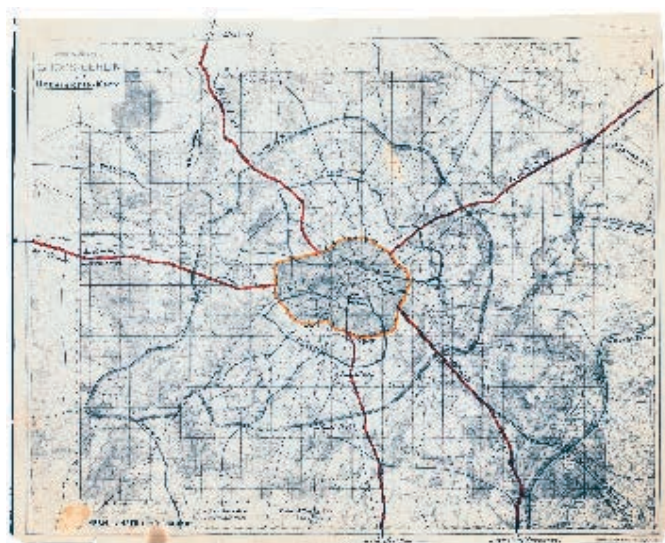


FIGURA 1. HERMANN JANSEN. PROPUESTA PARA EL GRAN BERLÍN, 1909. PLANO GENERAL.

El jurado falló en marzo de 1910. Entre los proyectos premiados figuraron el del arquitecto Hermann Jansen, que obtuvo la mitad del primer premio y la mitad del segundo, junto con el de los arquitectos Joseph Brix y Félix Genzmer con seis expertos del metro de Berlín. El tercer premio fue para el equipo integrado por el economista Rudolf Eberstadt, el arquitecto Möbring y el ingeniero en transporte Richard Petersen.

Hermann Jansen⁴ concibió la ciudad como una estructura social, económica y espacialmente conectada, señala Katharina Borsi.⁵ Basándose en los preceptos de Stübben, propuso la zonificación de los barrios a partir de su diferenciación funcional, social y espacial; una red de comunicaciones multimodal con una estructura jerárquicamente diferenciada, y una amplia dotación de espacios verdes. Planteó una estructura radial-concéntrica⁶ en la que cinturones verdes y anillos de carreteras ordenaban el crecimiento de la ciudad, y una combinación de avenidas y fajas verdes radiales de avenidas articulaba los distintos sectores de la ciudad y los comunicaba con la región. Red vial y espacios verdes constituían dos tramas en diálogo entre sí y con las áreas funcionales de la ciudad. La propuesta incluía, además, una serie de proyectos de mediana y pequeña escala, como el del barrio residen-

4. Arquitecto, egresado de la Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule de la Universidad de Aachen. Desde 1903 hasta 1916 estuvo a cargo de la publicación de la revista *Der Baumeister*.

5. Katharina Borsi, «Drawing the region: Hermann Jansen's vision of Greater Berlin in 1910», *The Journal of Architecture* 20, n.º 1 (febrero de 2015): 59.

6. Prácticamente todos los proyectos presentados al concurso proponían una estructura radioconcéntrica, condicionados por la estructura preexistente de la ciudad, pero también por entender que era la estructura más racional para una ciudad.

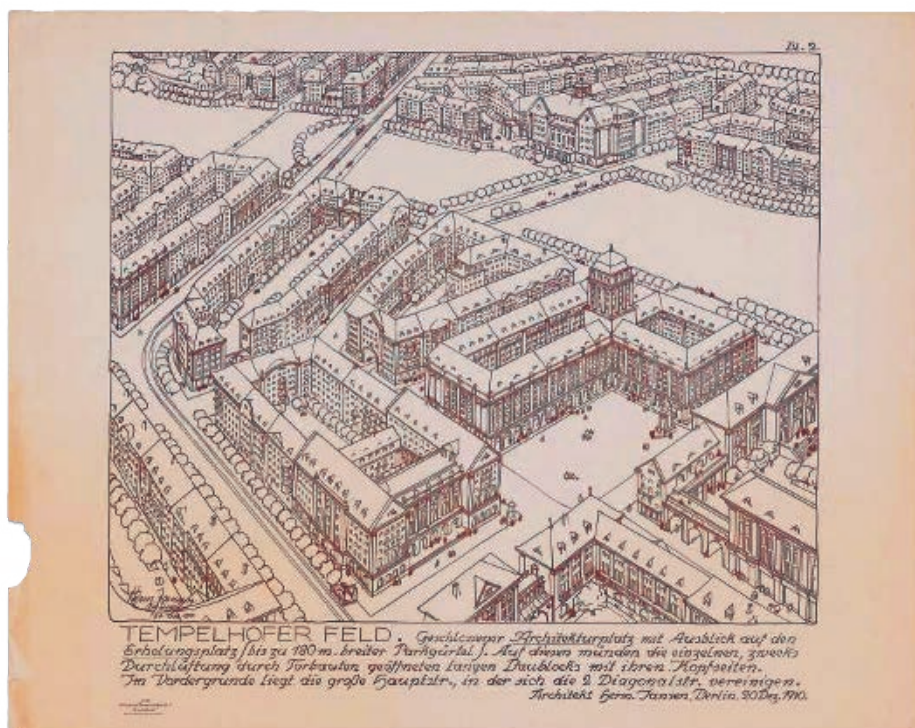


FIGURA 2. HERMANN JANSEN. PROYECTO PARA EL GRAN BERLÍN, 1910. PROPUESTA PARA TEMPELHOFFER FELD, ÁREA RESIDENCIAL PARA SECTORES ALTOS. EN DIAGONAL, UN GRAN ESPACIO VERDE.

cial de clase alta Tempelhofer Feld, en el que, además de ofrecer una imagen urbano-arquitectónica, mostró la inclusión de áreas verdes tanto en el espacio público como en el privado. Para la clase trabajadora propuso barrios con casas de menor altura dotadas de amplios jardines para solaz y para agricultura doméstica.⁷

7. Borsi, «Drawing the region», 47-72.

8. Como jefe del Departamento de Arquitectura de la ciudad de Altona, Brix participó en la elaboración del plan de expansión de la ciudad, a cargo de Joseph Stübgen. En 1904 fue nombrado profesor de Planificación Urbana en la Escuela Técnica de Charlottenburg.

El proyecto de los arquitectos Joseph Brix⁸ y Félix Genzmer⁹ proponía la sectorización de la ciudad con base en tres categorías: residencia, industria y espacios verdes. Las áreas residenciales, a su vez, se dividían en cinco subcategorías según el grado de apertura y densidad de las manzanas, distribuidas en franjas de densidad decreciente hacia la periferia. Un cinturón verde atravesaba la periferia de la ciudad, como reserva de espacios libres de cara al futuro crecimiento urbano. En el centro, la dotación de espacios verdes se lograba mediante la preservación o la ampliación

de los bosques existentes y, eventualmente, la creación de nuevos bosques, aprovechando la topografía del lugar.

El plan presentaba una serie de proyectos de pequeña escala para la resolución de problemas puntuales, de modo similar a como lo hacían los manuales de urbanismo de la época, a menudo acompañados de datos comparativos de otras ciudades del mundo como respaldo «científico». Entre los proyectos de escala arquitectónica destacan los distintos tipos de vivienda y sus posibles agrupamientos. Para los sectores populares proponía una casa de apartamentos para cuatro familias, dotada de pequeñas huertas familiares, con una imagen que recuerda a las viviendas rurales alemanas. Incluía también una serie de edificios y plazas monumentales que debían dar a Berlín el carácter propio de una gran capital europea. Un año después de ser premiado en el concurso para el Gran Berlín, Joseph Brix participó en el Concurso Internacional de Proyectos para el Trazado General de Avenidas y Ubicación de Edificios Públicos en Montevideo.

Entre los proyectos no premiados figura el de Léon Jaussely¹⁰ y Charles-Henri Nicod.¹¹ Durante su estadía en la Villa Médicis, Jaussely se había presentado ya al concurso internacional para el Plan de Enlace de Barcelona (1904-1905), en el que resultó ganador. Jaussely formó parte de una generación de arquitectos formados en la Escuela de Bellas Artes de París, ganadores del Gran Premio de Roma, que durante su estadía en la capital italiana se interesaron por el urbanismo y desempeñaron un importante rol en la construcción del urbanismo moderno francés. Tony Garnier, Gran Premio en 1901, comenzó a desarrollar su propuesta de Ciudad Industrial durante su beca en Roma; Henry Prost, Gran Premio en 1902, ganó el concurso de Anvers en 1910; Ernest Hébrard, Gran Premio en 1904, fue quizá el menos destacado en la disciplina, y Charles Nicod, Gran Premio en 1907, durante su estadía en la Villa Médici participó con Jaussely en el concurso del Gran Berlín. Prost, Hébrard y Jaussely formaron parte del grupo fundador de la Sociedad Francesa de Urbanistas.

Al momento de ganar el concurso de Barcelona, Jaussely carecía de formación como urbanista. Para desarrollar el plan recurrió a diversos textos y manuales, particularmente los de Joseph Stübben y el urbanismo alemán, habiendo asistido en 1905 a la exposición de ciudades alemanas de Dresde.¹² Partiendo de las categorías

9. Como maestro de obras de Wiesbaden, fue responsable de la planificación de la ciudad entre 1893 y 1903. En 1903 asumió la cátedra de Diseño Urbano del Departamento de Arquitectura de la Escuela Técnica de Charlottenburg. En 1907, junto con Joseph Brix, desarrolló el Seminario de Planificación Urbana de la Escuela Técnica de Berlín, que contó con algunos de los principales urbanistas de Alemania como profesores invitados, entre ellos Joseph Stübben, Reinhard Baumeister y Rudolf Eberstadt. Ese mismo año, juntos ganaron el concurso para la ciudad jardín de Frohnau, cuya construcción se concretó entre 1908 y 1910.

10. Léon Jaussely fue un arquitecto y urbanista francés con el que los arquitectos uruguayos trabaron contacto en diversas oportunidades, como alumnos suyos en París y durante su visita a Montevideo. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Toulouse y en la Escuela de Bellas Artes de París, donde ganó el Gran Premio de Roma en 1903.

11. Charles-Henri Nicod estudió en la Escuela de Bellas Artes de París, donde obtuvo el Gran Premio de Roma en 1907. Como arquitecto de las construcciones y palacios nacionales y miembro de la Comisión de Planeamiento y Extensión de París, estuvo al frente de numerosos planes de reconstrucción urbana, entre ellos los de Blois, Toulouse y Bayona.

12. Laurent Delacourt, *Léon Jaussely: un pionnier solitaire* (París: Éditions du Patrimoine, 2017).

13. En 1890, André fue contratado por el municipio de Montevideo para estudiar la organización de los espacios verdes en la ciudad, y en 1891 presentó el «Plan de embellecimiento y ensanche de Montevideo».

Markus Tubbesing señala la importancia de Edouard André por dar a conocer en Francia los *parkways* y los parques americanos en su *Tratado general de la composición de parques y jardines*, publicado en 1879. Markus Tubbesing, «Le projet de Jaussely et Nicod pour le Concours du Gran-Berlin 1910», en *Inventer le Grand Paris* (Bordeaux: Bière, 2016), www.inventerlegrandparis.fr

14. Beatriz Fernández Águeda, «Les prémices d'un Grand Paris. Le concours pour le Plan d'aménagement, d'embellissement et d'extension de 1919», en *Inventer le Grand Paris* (Bordeaux: Bière, 2016), www.inventerlegrandparis.fr

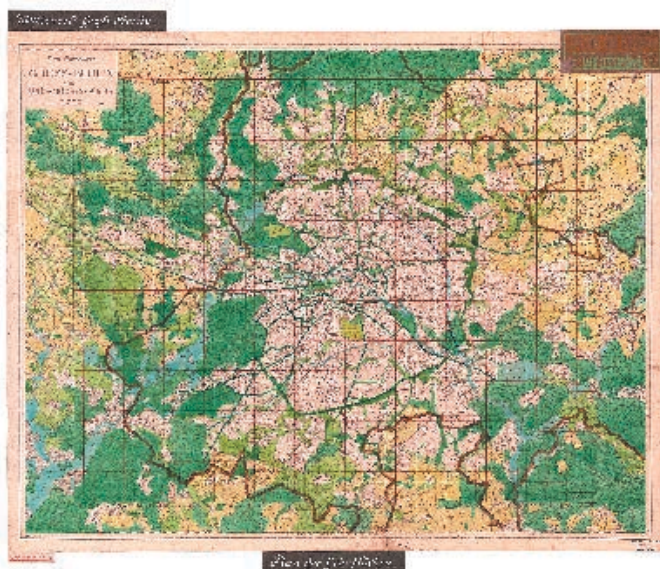


FIGURA 3. JOSEPH BRIX Y FELIX GENZMER. PROYECTO PARA EL GRAN BERLÍN, 1910. ESPACIOS VERDES. EL CINTURÓN VERDE COINCIDE EN SU TRAZADO CON LOS ESPACIOS LIBRES DE LOS ASENTAMIENTOS DE LA PERIFERIA.

propuestas por Stübben, definió para Barcelona tres grandes sistemas: el vial, el de zonificación de barrios y el de espacios libres. A medida que el plan avanzaba, Jaussely fue incorporando la lectura de trabajos que en forma simultánea estaban viendo la luz en Francia, los que a su vez aludían a experiencias de otros países. Entre estos figuran los textos de Georges Benoit-Lévy sobre la ciudad jardín —que se suman a los de Howard que Jaussely ya conocía—, los de Eugène Hénard y los de Jean-Claude Forestier, continuador de las experiencias de Edouard André.¹³ De Hénard, según señala Beatriz Fernández Águeda,¹⁴ incorporó tres elementos: los diagramas de los flujos circulatorios y clasificación de las vías, el cálculo de los espacios libres necesarios, y el *boulevard à redans*; del trabajo de Forestier *Grandes ciudades y sistemas de parques* (1906) —que introdujo en Francia los trabajos de Frederik Law Olmsted y los sistemas de parques americanos— incorporó la concepción de los espacios verdes como una red extendida sobre el tejido urbano que acerca la naturaleza a los habitantes. Este marco conceptual que Jaussely fue construyendo en el plan para Barcelona —cargado

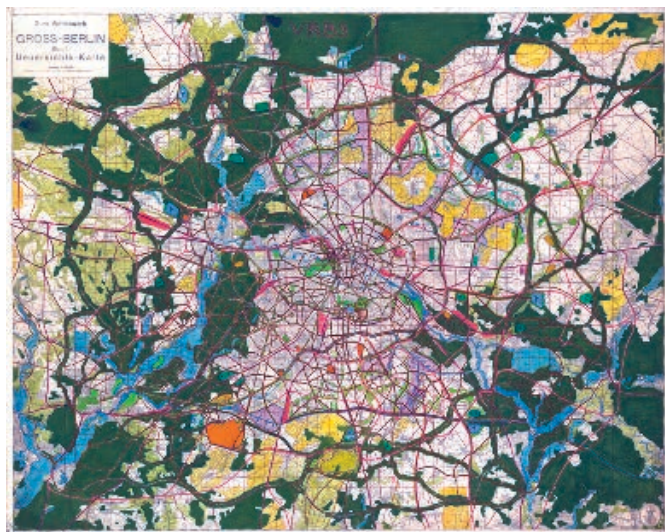


FIGURA 4. LÉON JAUSSELY Y CHARLES-HENRI NICOD. PROYECTO PARA EL GRAN BERLÍN, 1910.

de múltiples selecciones, adaptaciones e hibridaciones de distintas fuentes— constituyó la columna vertebral de su pensamiento urbanístico a lo largo de su carrera y fue la base sobre la que elaboró la propuesta para el concurso del Gran Berlín.

En su plan para el Gran Berlín, Jaussely y Nicod propusieron una relectura de los conceptos de zonificación, espacios verdes y sistema de tránsito señalados por Stübben, a la luz de los autores consultados durante el plan de Barcelona. Para la zonificación de la ciudad propusieron una serie de fajas concéntricas en cuyo centro se ubicaba el distrito comercial, seguido de los barrios residenciales del plan de Hobrecht. Conformando un gradiente de densidad decreciente desde el centro hacia la periferia, disponía en la siguiente franja un área residencial de menor densidad, bordeada de un bulevar que servía a la faja de las industrias y sus pequeños barrios obreros; un anillo de ciudades jardín rodeaba la aglomeración.¹⁵

Otro de los pilares de la propuesta fue la dotación de espacios verdes con base en la articulación de tres elementos: los bulevares circulares, los *parkways* y las infiltraciones verdes. Un amplio bulevar arbolado o *parkway*, de 75 metros de ancho, sobre el que

15. Tubbesing, «Le projet de Jaussely...».

se erigirían diversos edificios monumentales, bordeaba el centro administrativo, comercial y cultural de la ciudad, y un segundo bulevar bordeaba el primer anillo residencial. El segundo anillo residencial estaría delimitado exteriormente por un segundo *parkway* circular. Infiltraciones verdes atravesaban los dos anillos residenciales y la franja industrial, alcanzando a los pequeños barrios obreros. Un tercer *parkway*, más amplio que los anteriores, rodearía toda la aglomeración, y más allá se distribuían las ciudades jardín.

El tercer pilar de la propuesta fue el sistema de comunicaciones, conformado por bulevares circulares y avenidas radiales. Los bulevares delimitaban las distintas franjas funcionales, canalizando los flujos de tránsito dentro de la ciudad, en tanto las grandes avenidas radiales conectaban el centro de la ciudad con las otras franjas y con el collar de ciudades jardín en las cercanías. En algunas áreas el trazado de estas avenidas suponía abrir cortes en el tejido urbano. Complementaba la propuesta una serie de proyectos de detalle para la resolución de nudos críticos, como los encuentros de avenidas o la ubicación de plazas y edificios monumentales. Por último, en la zona industrial se articulaban las redes de transporte de mercancías y de pasajeros de tranvías, ferrocarriles y canales fluviales.

La mayoría de los principios teóricos y prácticos que Jaussely ensambló durante el concurso de Barcelona y maduró en el de Berlín estarían nuevamente presentes una década más tarde en su propuesta para el concurso de París, y serían la base de sus seminarios en la Escuela de Altos Estudios Urbanos y en la Universidad de París.¹⁶

Mirándose en el espejo: Londres y Nueva York

En la historia del urbanismo y su consolidación disciplinar, 1910 fue un año clave. Se intensificó el intercambio internacional de experiencias y reflexiones en torno a la ciudad, sus problemas y las herramientas para abordarlos. A partir de esos intercambios comenzó a consolidarse un cuerpo doctrinario amplio, relativamente consensuado, aunque no exento de contradicciones, que sentó las bases de la disciplina en las siguientes décadas. Ese

16. En 1927 Jansen, Brix y Jaussely volverían a encontrarse en el concurso para el plan de Ankara, la capital de Turquía, cuyo ganador sería nuevamente Hermann Jansen.

año se celebraron tres importantes encuentros sobre urbanismo: la Internationale Stadtebau Ausstellungen, en Berlín y en Düsseldorf, la Second National Conference of City Planning, en Nueva York, y la Town Planning Conference, en Londres, buscando consolidar dentro de cada nación anfitriona un corpus teórico y práctico que sirviera de base al trabajo de los profesionales y técnicos de la ciudad y, al mismo tiempo, convalidar ese corpus en el ámbito internacional.

La exposición de Berlín tuvo como eje los proyectos premiados en el Concurso para el Gran Berlín, y exhibió además planes de ciudades de todo el mundo, entre ellas Múnich, Colonia, París, Viena, Londres, Budapest, Estocolmo, Chicago y Boston, realizados por urbanistas de primer nivel, entre los que figuraron Stübben, Hénard, Unwin, Burnham, Olmsted y Nolen. También estuvo representada la escuela sitteana a través de los proyectos de Fischer, Göecke, Henrici, Puetzer y Siefred Sitte.¹⁷ Entre los organizadores del evento figuraban Otto March y Werner Hegemann,¹⁸ tío y sobrino. Los proyectos expuestos permitieron mostrar algunos conceptos de la escuela alemana de urbanismo de comienzos de siglo, como la zonificación o especialización funcional de los barrios, los cinturones e infiltraciones verdes, o las vías radiales de comunicación centro-periferia-región, así como el rigor técnico en el abordaje de los problemas de infraestructura. Por su parte, la Second National Conference of City Planning congregó en Nueva York a técnicos y funcionarios municipales estadounidenses. Si bien la atención principal estuvo puesta en los problemas del congestionamiento y la concentración, abordó también la gestión eficiente de la ciudad, la zonificación de usos, las áreas verdes y los aspectos estéticos. Entre los participantes más destacados figuraron Charles Mulford Robinson, Frederick Olmsted, Nelson Lewis, John Colen, Sylbestre Baxter y George Ford.¹⁹

De los tres encuentros, el que mayor repercusión alcanzó fue la Town Planning Conference de Londres, organizada por el Royal Institute of British Architects (RIBA), tras la aprobación en 1909 de la Housing y Town Planning Act. Entre los conferencistas figuraban Raymond Unwin, Ebenezer Howard y Thomas Crogan Horsfall. Este último había publicado en 1905 *Improvement of the dwellings and surroundings of people. The example of Germany*, escrito tras un viaje a Alemania, al tiempo que Unwin había participado en la

17. José Geraldo Simões Junior, «Internacionalização do urbanismo e a relevância dos eventos de 1910: os congressos e exposições de urbanismo de Berlin, Londres e Nova Iorque», *Anais do XV Enanpur*. Recife: Anpur, 2013. v. 1, pp. 1-20.

18. Werner Hegemann visitaría Montevideo en 1931 invitado por la Facultad de Arquitectura.

19. «City Planning Conference, Rochester, N. Y.», *Art and Progress* 1, n.º 7 (1910): 205.

exposición de Berlín. Ambos casos son una muestra de los permanentes intercambios entre los urbanistas alemanes y los británicos a comienzos de siglo. Entre los expositores locales sobresalió la presentación de Patric Geddes sobre las encuestas sociales como herramienta de planificación, mientras que de las presentaciones extranjeras toda la atención se la llevó Alemania. Estuvieron presentes Stübben, considerado entonces como el mayor urbanista del mundo, Hegemann —que envió a Londres gran parte de la exposición de Berlín y Düsseldorf—, y Eberstadt, tercer premio en el concurso del Gran Berlín. De Estados Unidos se exhibieron los planes de Burnham para Chicago y Washington, y de Francia algunos proyectos de Hénard para París y la Ciudad del Futuro.

Montevideo, 1911

En 1911, apenas un año después del fallo del concurso del Gran Berlín y de las grandes exposiciones-conferencias internacionales de urbanismo ya mencionadas, el gobierno uruguayo convocó a un «Concurso internacional de proyectos para el trazado general de avenidas y ubicación de edificios públicos». Se trató, en realidad de dos concursos enlazados, cada uno con su propio jurado: uno para el trazado general de avenidas y otro para el palacio de gobierno. El objetivo del llamado —claramente imbuido de los preceptos del urbanismo esteticista— era transformar a la modesta Montevideo en una moderna capital. En sus bases se fijaban tres objetivos específicos: a) mejorar y ampliar la red de vialidad urbana, teniendo en vista la higiene, la facilidad de tráfico y la estética de la ciudad; b) unir por medio de vías apropiadas los paseos públicos y las playas balnearias entre sí y con los principales barrios, y c) destacar los principales edificios públicos existentes y ubicar una serie de edificios a crear, entre estos el Palacio de Gobierno, los ministerios, el Palacio Municipal, el Palacio de Justicia y el Hospital General de Clínicas.

Para el concurso de trazado de avenidas se cursó invitación a los arquitectos Hermann Jansen y Joseph Brix —premiados en el concurso del Gran Berlín—, Joseph Antoine Bouvard —que realizó el Plan de la Ciudad de Buenos Aires entre 1907 y 1909— y Augusto Guidini, radicado en Montevideo. De Uruguay se invitó a

los ingenieros Abel Fernández y Luis P. Ponce y a los arquitectos Eugenio Baroffio y Alfredo Jones Brown. Al llamado finalmente se presentaron ocho proyectos. El primer premio correspondió a Augusto Guidini,²⁰ el segundo a Joseph Brix y el tercero a Eugenio Baroffio; el jurado destacó además al proyecto del arquitecto Alfredo Jones Brown.

En el relativamente corto tiempo que llevaba residiendo en Montevideo, Guidini había desarrollado una intensa actividad y había presentado a las autoridades un anteproyecto para una galería que uniría las plazas Independencia y Matriz. En una serie de notas publicadas en *La Razón*, el arquitecto suizo-italiano señalaba la necesidad de que la ciudad contara con un plan general que ordenara su desarrollo, por lo que algunos autores lo señalan como uno de los promotores del concurso; en este sentido, Guidini parecía jugar con las cartas marcadas y no estaba dispuesto a dejar pasar la oportunidad; presentó al concurso cuatro proyectos, cada uno a su vez con dos variantes, que totalizaron cuarenta y seis láminas.

El proyecto ganador respondía a los conceptos de belleza, higiene y futuro, a los que se supeditaba cualquier consideración de orden funcional, apenas incipiente en la propuesta. Movida por el afán especulativo y sin hacer alarde de gran destreza en el diseño, la megalómana propuesta duplicaba la superficie de la ciudad. Para el área de expansión de la ciudad futura —en las afueras del bulevar Artigas— proponía un sistema de grandes avenidas rectas, la mayor de las cuales uniría Punta Yeguas con Punta Gorda; una serie de grandes parques combinados con zonas de vivienda remataban estas avenidas.

Al mismo tiempo, el plan reubicaba el centro de gravedad de la ciudad en torno al Palacio Legislativo —en construcción en ese momento— y creaba un nuevo centro de gobierno que estaría ubicado sobre el lado este del bulevar Artigas, próximo al cruce con la actual calle Hocquart, donde se ubicarían el Palacio de Gobierno y los ministerios. Es prácticamente la misma ubicación que casi veinte años más tarde propondría Mauricio Cravotto para el centro de gobierno en el anteproyecto del Plan Regulador de Montevideo. Como era esperable, Guidini propuso una gran galería que uniría la plaza Independencia con la plaza Matriz.

La propuesta incluía, además, la creación de un barrio obrero en Pueblo Victoria y un gran barrio industrial que iría desde La

20. Augusto Guidini nació en el cantón del Ticino, en Suiza, y desarrolló su actividad profesional en Italia. En Milán fue colaborador del ingeniero G. Mengoni durante la construcción de la Galería Vittorio Emanuele II. Durante la primera década del siglo XX incursionó en la disciplina del urbanismo, proponiendo algunos planes parciales para el centro de Milán y para la reconstrucción de Messina.

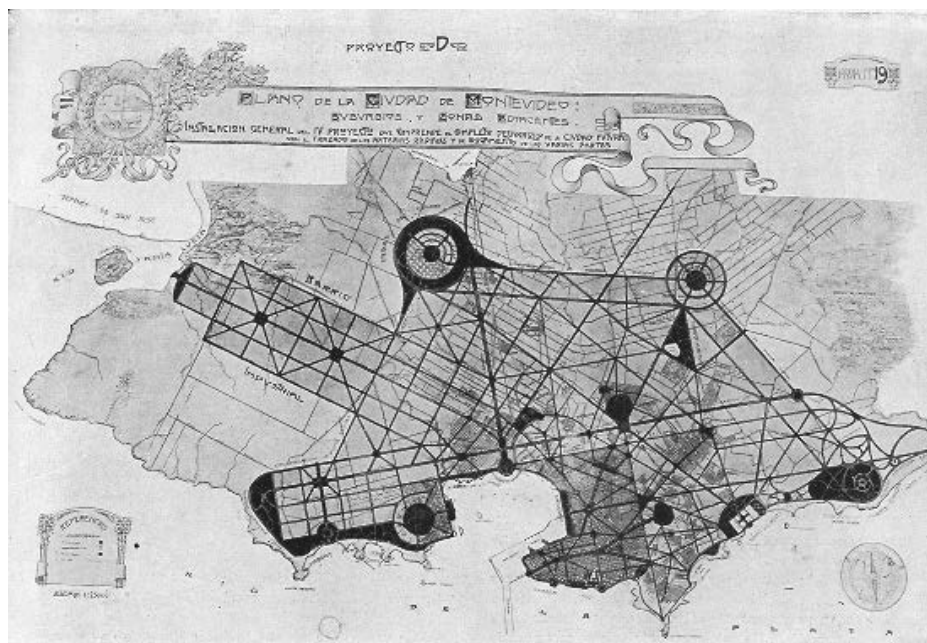


FIGURA 5. «CONCURSO INTERNACIONAL DE PROYECTOS PARA EL TRAZADO GENERAL DE AVENIDAS Y UBICACIÓN DE EDIFICIOS PÚBLICOS» EN MONTEVIDEO, 1911. PRIMER PREMIO. AUGUSTO GUIDINI.

Teja hasta la barra del Santa Lucía, en una muestra de desmesurado optimismo. Adicionalmente, incorporaba una serie de proyectos menores que por entonces estaban sobre la mesa, tan dispares como la canalización del arroyo Miguelete y el traslado de la carrera de Ingeniería a la zona del Prado.

En una votación muy dividida, el proyecto del alemán Joseph Brix contó con el apoyo de tres miembros destacados del jurado: los ingenieros Federico Capurro (designado por la Asociación de Ingenieros y Arquitectos del Uruguay) y Juan P. Gianelli (director de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas) y el arquitecto Horacio Acosta y Lara (futuro decano de la Facultad de Arquitectura). En la justificación de su voto señalan la calidad técnica de la propuesta, que encuentran muy superior a la del resto, el respeto por la configuración de la ciudad y su topografía, y una menor expansión de la mancha urbana, que quedaría circunscrita al bulevar Artigas, como exigían las bases.

En contraste con la mayoría de los proyectos presentados, el de Brix proponía una centralidad difusa extendida a lo largo del área central de la ciudad, donde una adecuada jerarquización de las calles encauzaba el tráfico interno y hacia los alrededores mediante la consolidación de los caminos radiales de salida de la ciudad, sin necesidad de cortar el tejido con nuevas avenidas. Una serie de soluciones de detalle muy superiores a la del resto de las propuestas, tanto en lo estético como en lo técnico, complementaban la propuesta.²¹ El centro de gravedad se desplazaba desde la Ciudad Vieja hacia la plaza Cagancha, donde se ubicarían los principales edificios públicos. Un gran eje norte-sur uniría el centro de gobierno con el Río de la Plata al sur, creando una suerte de balcón al mar de la capital, y con la estación del ferrocarril al norte. Mauricio Cravotto retomaría esta idea del proyecto de Brix en dos oportunidades: en el concurso del Palacio Municipal, donde propuso una gran avenida que uniría el municipio con el mar y se prolongaría hacia el norte favoreciendo las visuales del edificio, y en el anteproyecto del Plan Regulador en el Centro Cívico Municipal; allí retomaría también la idea de vincular directamente el Centro Cívico de Gobierno con la estación del ferrocarril, relocalizada a tales efectos. Los miembros del jurado afines al proyecto de Brix, sin embargo, cuestionaron esta parte de la propuesta por entender que obstaculizaría las perspectivas de la avenida 18 de Julio, y sugirieron cambiar su ubicación por la del malogrado Palacio de Gobierno, en la actual ubicación del Palacio Municipal.

A pesar del interés despertado en una parte del jurado, uno de los aspectos más interesantes de la propuesta de Brix, el sistema de espacios verdes, parece haber pasado inadvertido. Estaba constituido por una serie de infiltraciones y cinturones verdes que, sacando partido de la topografía, seguirían los cauces de los cursos de agua que alguna vez surcaron la ciudad. El primer cinturón seguía el curso de la calle Yaro, sobre una antigua cañada. La segunda infiltración verde nacía junto al Parque Hotel y, siguiendo el curso de un antiguo arroyo, describía una trayectoria curva hacia el norte, donde entroncaba con el cauce del arroyo Seco hasta la bahía. En la intersección con la actual avenida General Flores partía una nueva infiltración hacia el este, sobre el cauce de un afluente del arroyo Seco, hasta el bulevar Artigas.

21. «Urbanización.

El concurso internacional de proyectos para el trazado general de avenidas en la ciudad de Montevideo», *Arquitectura* 35 (1920): 3-13.

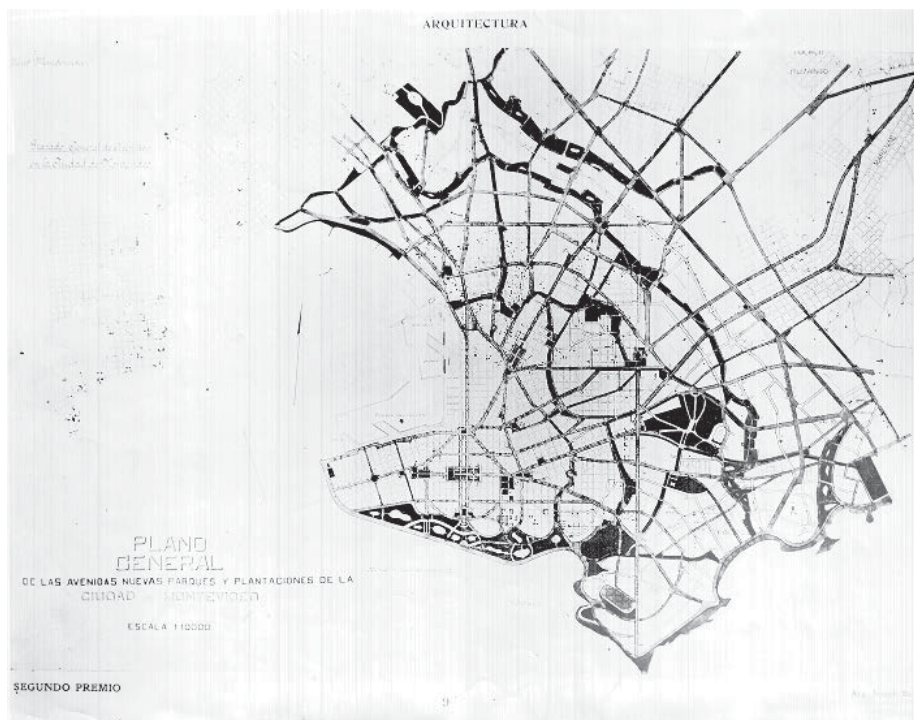


FIGURA 6. «CONCURSO INTERNACIONAL DE PROYECTOS PARA EL TRAZADO GENERAL DE AVENIDAS Y UBICACIÓN DE EDIFICIOS PÚBLICOS», MONTEVIDEO, 1911. SEGUNDO PREMIO. SOOSEPH BRIX.

Más afuera, un gran cinturón verde bordeaba el área central de la ciudad partiendo de la playa Pocitos, subiendo por los arroyos Pocitos y de la Buena Moza hasta el camino Aldea (avenida Italia), desde allí por la actual avenida Luis Alberto de Herrera hasta el arroyo Quitacalzones y por este hasta su desembocadura en el Miguelete. Un cuarto anillo, más al norte, seguía el cauce del arroyo del Cerrito desde sus nacientes, cerca de la intersección de las actuales avenidas José Pedro Varela y Centenario, hasta su desembocadura en el Miguelete. Dos décadas más tarde, tomando como base el sistema de espacios verdes de Brix, Mauricio Cravotto proyectaría el sistema de *parkways* del anteproyecto del Plan Regulador de Montevideo.

El proyecto de Brix constituyó una excepción dentro del universo de los proyectos presentados al concurso, en cuanto no

respondía al urbanismo esteticista. Se trató de una propuesta de avanzada, que incorporaba las mejores tradiciones de la escuela alemana de urbanismo, de la que Brix formaba parte.

Finalmente, el proyecto de Guidini no logró despertar el entusiasmo del sistema político, del estamento técnico ni del público en general. Por tal razón, el Poder Ejecutivo decidió conformar una comisión técnica para formular un Plano Regulador de Montevideo, integrada por Augusto Guidini, Eugenio Baroffio y Juan P. Gianelli. Las recomendaciones de la comisión fueron aprobadas por el Poder Ejecutivo el 12 de diciembre de 1912 y dieron lugar a un nuevo proyecto, distinto de los premiados en el concurso: el Plano Regulador de Montevideo.

París, 1919

El fin de la primera guerra mundial marcó un punto de inflexión para el urbanismo francés. Diversos procesos que se habían estado gestando durante los primeros quince años del siglo XX eclosionaron en 1919, redefiniendo el campo disciplinar en Francia. Se trató de un cambio conceptualmente importante, ya que representó el abandono del urbanismo academicista haussmanniano en favor de un urbanismo con pretensiones científicas. La acción reformista del Museo Social desempeñó un rol clave en esa transformación, en la que Eugène Hénard tuvo una destacada actuación, encabezando desde 1908 el Comité de Higiene Urbana y Rural, secundado luego por Henri Prost y por Marcel Poëte. En 1911 se fundó la Sociedad Francesa de Arquitectos Urbanistas, que desde 1914 funcionó bajo el patronazgo del Museo Social —constituida en 1919 en Sociedad Francesa de Urbanistas—. También en 1911 se creó la Comisión de Extensión de París; Marcel Poëte y Louis Bonnier redactaron en 1913 su *Rapport*, que tendría una gran influencia en el urbanismo francés de los siguientes años. En 1914 Marcel Poëte inauguró la Cátedra de Historia de París, de la Biblioteca de la Ciudad de París, transformada dos años más tarde en Instituto de Historia, Geografía y Economía Urbanas. En 1916, Jaussely logró transformar en curso de Historia y Teoría del Urbanismo o Construcción de Ciudades Antiguas y Modernas el anterior curso de Historia General de la Arquitectura en la Escuela de

Bellas Artes de París.²² En 1917, aún en plena guerra, se fundó la Escuela de Arte Público, con el propósito de formar técnicos para la reconstrucción de las ciudades francesas.

Apenas terminada la guerra, en 1919 se aprobó la llamada Ley Cornudet, en cuya redacción colaboró Jaussely, que exigía la formulación de planes de ordenación, embellecimiento y ampliación en todas las localidades de más de 10.000 habitantes.²³ Si bien su grado de concreción fue apenas incipiente, constituyó un estímulo muy importante para la formación de oficinas técnicas —nacionales y municipales— y para el desarrollo de los estudios disciplinares. Sobre la base de la Cátedra de Historia de París, Marcel Poëte y Henri Sellier crearon ese año la Escuela de Altos Estudios Urbanos, de la que Jaussely fue uno de los promotores.²⁴ Ese mismo año, Poëte y Bonnier lanzaron la revista *La Vie Urbaine*, en la que difundieron los contenidos de los seminarios de la Escuela. En este entorno de agitación, Mauricio Cravotto desembarcó en París en 1920, durante el viaje del Gran Premio, y asistió a los cursos de Poëte y de Jaussely.

Diversos autores coinciden en señalar los intensos vínculos e intercambios que en la década de 1910 tuvieron lugar entre los urbanistas franceses y los alemanes. Ya se refirió que Jaussely incorporó elementos conceptuales y prácticos de Joseph Stübben y de las normativas urbanas alemanas. En 1910, las propuestas que Eugène Hénard formulara para París en el Museo Social —que prácticamente no tuvieron difusión en Francia— fueron publicadas por Stübben en *Der Stadtebau* y por Hegemann en el catálogo de la exposición sobre el concurso del Gran Berlín; por su parte, el *Rapport* de 1913 de la Comisión de Extensión de París concluía que Berlín podía ser considerada una ciudad modelo en cuanto a higiene y áreas verdes. En 1914 Joseph Stübben fue galardonado con la Medalla de Oro del Museo Social de Francia.²⁵

En este escenario, la Prefectura del Sena convocó en 1919 a un concurso internacional para el *Plan d'aménagement, d'embellissement et d'extension de Paris*, al que paradójicamente no pudieron presentarse los urbanistas alemanes ni los de los países aliados de Alemania durante la guerra. El certamen fue concebido como un concurso de ideas que orientarían luego, para la elaboración del proyecto definitivo, la labor de los «servicios competentes» de la Prefectura del Sena, cuyas oficinas técnicas

22. Delacourt, *Léon Jaussely*, 38.

23. Ese mismo año se aprobó en Gran Bretaña la *Housing and Town Planning Act*, que hacía obligatoria la realización de planes reguladores en las ciudades de más de 20.000 habitantes.

24. Luego de un arduo proceso, en 1924 la Escuela abandonó la órbita municipal y parisina para incorporarse a la Universidad de París, ya bajo el nombre de Instituto de Urbanismo de París.

25. Jean-Louis Cohen. «Le grand Paris, une question allemande?» en *Inventer le Grand Paris* (Bordeaux: Bière, 2016), consultado en diciembre 2018, www.inventerlegrandparis.fr

estaban siendo formadas en paralelo al desarrollo del concurso. La integración del jurado fue multitudinaria: 76 miembros, lo que evidencia la fragmentación del territorio y la diversidad de actores que intervenían sobre el Gran París; adicionalmente, esta integración buscaba construir amplios consensos en torno al nuevo paradigma urbanístico impulsado por la Prefectura del Sena, en plena cuna de Haussmann.

Las bases establecieron cuatro secciones temáticas correspondientes a distintas escalas de ordenamiento: I) plan general para la aglomeración, II) proyectos de ordenamiento y embellecimiento interior de París, III) propuestas específicas para el desarrollo de los recintos fortificados y el área *non edificandi* y IV) proyectos parciales dentro o fuera de los muros. La vocación metropolitana del concurso fue puesta de manifiesto por las bases, que instaban a abordar el plan sin tener en cuenta los distritos administrativos y a incluir las comunas del «Gran París». El primer premio de la sección I fue otorgado por unanimidad al equipo conformado por Jaussely, Roger-Henri Expert y Louis Sollier —ambos segundos en el Gran Premio de Roma—. ²⁶ El segundo premio correspondió a Agache, Auburtin, Perenty y Redont, y el tercero a Molinie, Nicod y Pouthier.

La propuesta de Jaussely, Expert y Sollier para el plan de París se erigió sobre los tres ejes stübbenianos que Jaussely ensayara en Barcelona y en Berlín: zonificación o especialización de funciones en las distintas áreas de la ciudad (presente en todos los concursantes), racionalización del sistema de transporte y definición de un sistema de espacios verdes. Siguiendo la estructura radioconcentrica de la ciudad, el proyecto dividió la aglomeración en tres anillos concéntricos: la ciudad antigua, la aglomeración moderna y las reservas de tierra del «Gran París». El centro de la ciudad estaba destinado al comercio, y el anillo intermedio o periferias, a las pequeñas industrias y viviendas. El anillo exterior se subdividía a su vez en subzonas: grandes industrias y comercios; barrios residenciales y ciudades jardín, y viviendas suntuosas, grandes instalaciones deportivas y predios para las grandes exposiciones universales, una zonificación que reafirmaba la diferenciación social de los diversos sectores de la ciudad. ²⁷ Basándose en las normativas municipales alemanas, la propuesta estableció las características morfológicas de cada sector y sus densidades, con base

26. Delacourt, *Léon Jaussely*, 38.

27. Fernández Águeda. «Les prémices...».

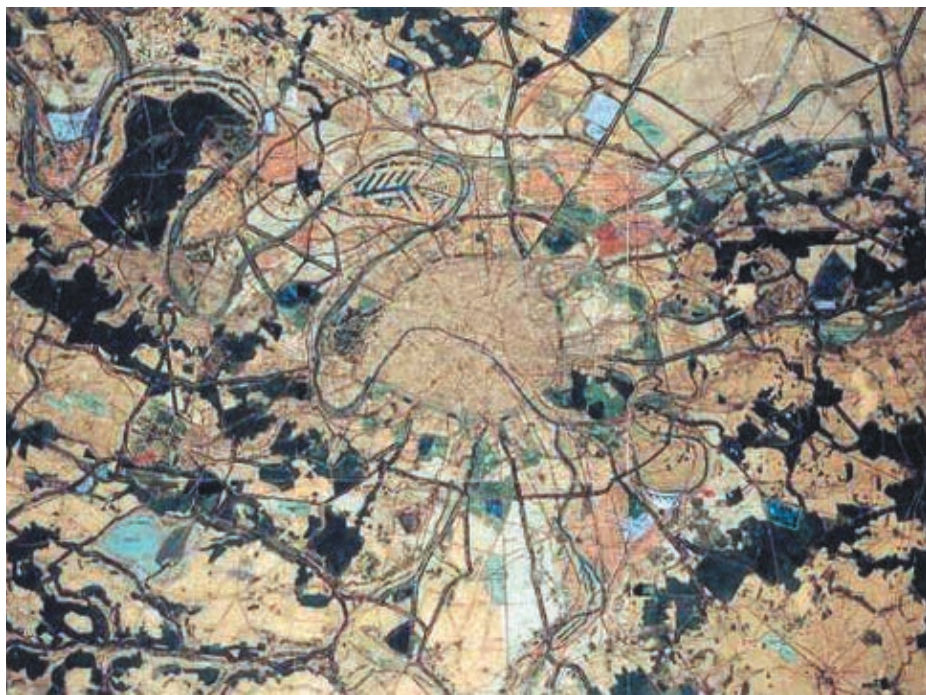


FIGURA 7. JAUSSELY, EXPERT Y SOLLIER. PROPUESTA DEL CONCURSO PARA EL PLAN D'AMÉNAGEMENT, D'EMBELLISSEMENT ET D'EXTENSION DE PARIS, 1919.

en un gradiente decreciente desde el centro hacia la periferia. Para el anillo exterior propuso la creación de ciudades jardín, que permitirían mantener bajas densidades de población y un contacto cercano con la naturaleza.

Partiendo de la consideración de la aglomeración como un organismo de orden económico, el equipo de Jaussely planteó la analogía con un taller o fábrica: el plan debía asegurar su funcionamiento racional y eficiente, así como contribuir a la mejora social y de las condiciones de vida de los habitantes. Aplicando criterios fordistas, la propuesta buscó minimizar los tiempos de desplazamiento en la ciudad, para lo cual propuso un sistema especializado y jerarquizado de vías de tránsito en función del tipo de carga. Al igual que en Berlín, las avenidas circulares, además de conectar los barrios entre sí, canalizaban el tráfico proveniente de las afueras de la ciudad; el mismo criterio se aplicó en el diseño de

la red ferroviaria, donde se planteó la especialización funcional de las estaciones y la creación de un cinturón ferroviario. Las redes vial y ferroviaria se complementaban con la creación de nuevos canales fluviales, definiendo un sistema intermodal.

El tercer pilar sobre el que se sostuvo el plan fue el sistema de espacios verdes. Este consistía en una red de espacios entrelazados, una idea original dentro del concurso, pero que Jaussely había ensayado ya en Barcelona y en Berlín. En su diseño confluyeron las tres grandes vertientes en las que abrevó Jaussely en esta materia: la americana, a través de los trabajos de Frederick Law Olmsted,²⁸ la francesa, particularmente la obra de Jean-Claude Nicolas Forestier, y la alemana, con la que tomó contacto de primera mano durante el concurso del Gran Berlín en 1910. El sistema de espacios verdes respondía a una estructura especializada y jerárquica, en la que los *parkways* o «carreteras turísticas» estaban separados de otras vías de tránsito, conectando entre sí los espacios libres —clasificados de acuerdo a los criterios de Forestier—. La propuesta incluía un estudio de evaluación económica y de viabilidad de los espacios libres proyectados.²⁹

Montevideo, 1926

En 1926 arribó a Montevideo Jaussely, gracias a las gestiones conjuntas de la Facultad de Arquitectura, el Consejo Nacional de Administración y el Concejo Departamental de Montevideo. Su presencia despertó el más vivo interés en el medio académico y en las oficinas técnicas municipales y nacionales. Entre las figuras que trabaron contacto con el visitante se cuentan el arquitecto Jacobo Vázquez Varela, decano de la Facultad de Arquitectura; el ingeniero Juan P. Fabini, presidente del Concejo de Administración Departamental; los arquitectos Emilio Conforte y Felisberto Gómez Ferrer, director y subdirector respectivamente de la Sección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas; el arquitecto Eugenio Baroffio, profesor de la Facultad de Arquitectura y técnico municipal, y el ingeniero Juan Álvarez Cortés, ministro de Obras Públicas.

Para entonces Jaussely era un viejo conocido de los uruguayos, que gozaba de gran prestigio entre los docentes de la Facultad y en el estamento técnico estatal. A sus cursos de urbanismo

28. No era extraña la participación de arquitectos franceses en el diseño de *parkways* en los Estados Unidos.

29. Fernández Águeda. «Les prémisses...».

en París habían asistido los arquitectos Leopoldo Carlos Agorio, Mauricio Cravotto, Pedro Belloni Gadea y Jorge Beltrán Hardoy³⁰ —egresado de la Escuela de Bellas Artes de París—. Con excepción de Agorio, todos concursaron por la cátedra de Trazado de Ciudades de la Facultad de Arquitectura en 1924, que finalmente obtuvo Cravotto.

Jaussely dictó once conferencias en el Paraninfo de la Universidad, las cuales constituían un extracto de los seminarios que dictaba en París y reflejaban la estructura medular de su pensamiento urbanístico. Los títulos de estas conferencias fueron: «Urbanismo», «Curso de construcción de ciudades», «Principios directores del urbanismo moderno», «Calles», «Plazas», «Agrupación de viviendas y manzanas», «Plantaciones», «Parques», «Ciudades jardín» y «Conjuntos urbanos». A pedido expreso del ingeniero Juan Álvarez Cortés, dictó una conferencia sobre «Reformas y embellecimiento de Montevideo».

El ciclo alcanzó una difusión importante en el medio; se publicó una extensa crónica de las conferencias en la revista *Arquitectura* y en *El Imparcial*, así como una nota en *La Cruz del Sur*. Tuvo también un impacto significativo entre los profesores de la Facultad de Arquitectura, particularmente en Mauricio Cravotto, quien desde hacía dos años era profesor titular de la cátedra de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista. Pocos años más tarde, cuando Cravotto dirigiera el equipo redactor del anteproyecto de Plan Regulador de Montevideo, en 1930, tomaría como base para desarrollar su propuesta una parte importante del marco conceptual presentado por Jaussely.

Tres años después de la visita de Jaussely, en 1929, Montevideo recibió a Le Corbusier a instancias de Mauricio Cravotto, quien, enterado de su presencia en Buenos Aires, solicitó a la Facultad iniciar las gestiones pertinentes para traerlo. Durante su breve estadía Le Corbusier brindó dos conferencias en el Paraninfo de la Universidad: una sobre arquitectura y otra sobre urbanismo, y en compañía de docentes de la Facultad realizó diversos paseos por la ciudad. Visitó el estudio de los arquitectos Cravotto, Amargós y Rius, pero rechazó una invitación de docentes y estudiantes para visitar la Facultad. Fue escaso el interés que la presencia de Le Corbusier despertó en políticos, oficinas técnicas y público en general, no así en los estudiantes de la Facultad, que

30. Padre de Jorge Enrique Hardoy.

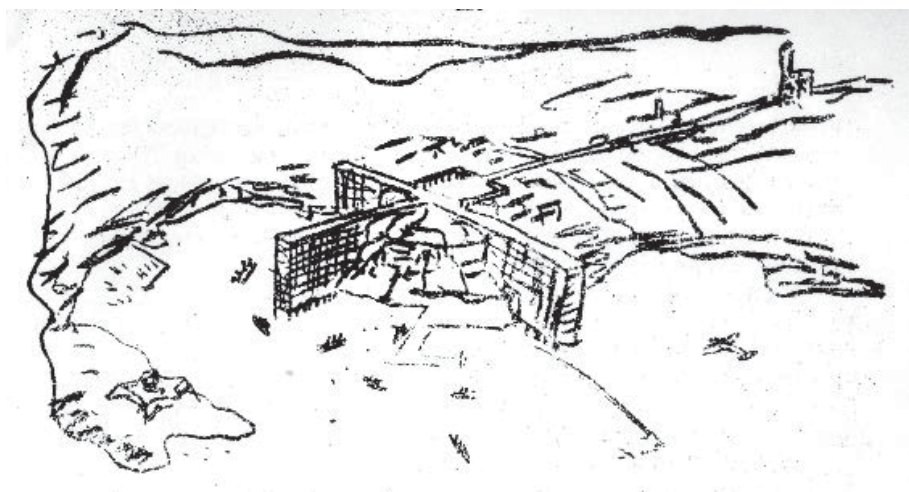


FIGURA 8. LE CORBUSIER, 1929-1930. PROPUESTA PARA MONTEVIDEO.

vivieron con entusiasmo su visita. La repercusión en la prensa fue mínima; ni siquiera la revista *Arquitectura*, de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, publicó una crónica al respecto; la única excepción fue la revista *La Cruz del Sur*, que publicó una extensa crónica firmada por los hermanos Guillot Muñoz.³¹

El encuentro con el continente americano le permitió a Le Corbusier entrever nuevas relaciones entre el territorio, el paisaje y la ciudad; pasar de la ciudad abstracta a la ciudad construida sobre el paisaje singular, de la llanura casi infinita de Buenos Aires a la sinuosidad del relieve carioca o el territorio no tan suavemente ondulado de Montevideo. A través de las propuestas que Le Corbusier formuló *in situ* casi de manera improvisada para Buenos Aires, Montevideo, San Pablo y Río de Janeiro, sometió el Plan Voisin a la fuerza del paisaje, hasta transformarlo en algo distinto, en una nueva poesía de la forma urbana que pronto aplicaría a su proyecto Obús para Argel.

Durante su segunda conferencia en Montevideo, Le Corbusier habría delineado una propuesta para la ciudad, que luego reconstruyó en el libro *Précisions*.³² En esta mutación del Plan Voisin, uno de los cambios más visibles se produjo precisamente en Montevideo, con la desaparición de los rascacielos, que cedieron

31. Gervasio y Álvaro Guillot Muñoz, «Le Corbusier en Montevideo», *La Cruz del Sur*, n.º 27 (1930).

32. Le Corbusier, *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo* (Barcelona: Poseidón, 1978).

su lugar a la invención de los «rascamares», grandes pantallas sobre pilotis que, con su cubierta-avenida a la altura de la cuchilla Grande (que él visualizó como una meseta), absorbía la diferencia de niveles entre la cima y el mar, liberando al tránsito de las pronunciadas pendientes del centro de Montevideo. La ciudad se condensaba en un gran centro neurálgico convertido a su vez en un nudo de circulaciones, donde confluían la avenida, el puerto y el aeropuerto en un frenesí de comunicaciones.

Es difícil establecer con precisión el impacto que esta breve estadía provocó en el medio local, incluso entre los estudiantes. Según Nudelman, el propio Le Corbusier «se fue convencido de haber estado en un país donde los alemanes tenían la iniciativa. [...] La raíz común era Alemania, donde los ingenieros encontraban precisión mítica y los arquitectos el principio de la ciencia urbanística, la urbanología y una arquitectura que comenzaba su reconversión ideológica». Los croquis realizados por Le Corbusier durante sus conferencias no fueron fotografiados ni reproducidos, y el libro *Précisions* tuvo una difusión casi nula en la región, por lo que la divulgación de esas imágenes —incluso entre los seguidores de Le Corbusier— fue muy posterior; parafraseando a Nudelman, un hallazgo arqueológico puesto al servicio de nuevas movidas culturales y políticas.

33. El equipo dirigido por el arquitecto Mauricio Cravotto estaba integrado por los arquitectos —recién graduados— Octavio De los Campos, Hipólito Tournier, Milton Puente y Américo Ricaldoni, y el ingeniero Santiago Michelini. El plan fue encargado por una comisión de notables integrada por Baltasar Brum, José Serrato, Alejandro Gallinal, Numa Pesquera y Horacio Mailhos (los dos primeros habían sido presidentes de la República, de 1919 a 1923 y de 1923 a 1927 respectivamente) para obsequiárselo al Concejo Departamental de Montevideo.

Plan Regulador de Montevideo, 1930

En 1930, en el marco de las celebraciones del primer centenario de la jura de la Constitución, Mauricio Cravotto, al frente de un equipo de jóvenes profesionales,³³ elaboró un anteproyecto de Plan Regulador para la Ciudad de Montevideo. Si bien para entonces Cravotto llevaba más de cinco años al frente de la cátedra de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajística, este encargo marcó el inicio de su actividad como urbanista practicante. En este plan Cravotto articuló un amplio bagaje de conocimientos —heterogéneo, por momentos contradictorio— cosechado a lo largo de más de una década mediante viajes de estudio, la práctica docente, la lectura de publicaciones y una nutrida red de relaciones con técnicos de Europa, Estados Unidos y Sudamérica. De esa articulación de conceptos teóricos y prácticos fue surgiendo un

corpus doctrinario singular que constituyó la base del pensamiento urbanístico de Mauricio Cravotto, un *continuum* que seguiría desarrollando incluso luego de retirado de la vida docente.

En la definición de los problemas de la ciudad a afrontar por el plan, Cravotto planteó cuatro puntos: el congestionamiento del centro y su inadecuada ubicación (constreñido en una península), el hábitat (el vivir de la gente) —espacios públicos, viviendas—, la movilidad (comunicación) y el trabajo (localización de las actividades productivas y comerciales). La ciudad —señaló— debía encontrar un equilibrio entre cuatro componentes: el social, el higiénico, el mecánico y el estético-arquitectónico. La respuesta se fundó en tres principios: separación y especialización de funciones; especialización y jerarquización de la red vial, e infiltración de espacios verdes en la ciudad; una estructura de cuño stübbeniano similar a la vista en los planes para Berlín y París ya señalados. Sobre esta estructura básica, Cravotto realizó sus propias lecturas y ensayó una síntesis personal con ideas provenientes de otras vertientes urbanísticas, como la estadounidense.

Para poner remedio al congestionamiento del centro, el Plan propuso reubicar las funciones de gobierno desplazándolas desde la Ciudad Vieja hacia un Centro de Gobierno a crear en un sitio próximo al baricentro de la ciudad, sobre el bulevar Artigas, en una ubicación similar a la propuesta por Guidini —un gesto valiente, teniendo en cuenta las críticas que en su momento recibió—. En lo que refiere a la zonificación, combinaba la definición de grandes áreas relativamente uniformes con base en tres categorías de uso del suelo: residencial (habitaciones económicas, habitaciones comunes y habitaciones «más importantes»), comercial e industrial, con un sistema de centros especializados dispersos en el tejido urbano (de gobierno, residenciales obreros, portuario, de negocios, municipal, de justicia, cultural, de exposiciones, balnearios, etcétera). Paralelamente, buscando encauzar el crecimiento demográfico de la ciudad sin extender sus límites, definió tres áreas para la densificación por etapas, en un gradiente decreciente desde el centro hacia la periferia, hasta alcanzar un máximo de tres millones de habitantes, con un cinturón de ciudades jardín que bordeaba la aglomeración.

Sobre el entramado vial el Plan definió una red especializada y jerarquizada en función del tipo de transporte al que se destinaba



FIGURA 9. ANTEPROYECTO DEL PLAN REGULADOR DE MONTEVIDEO.
EMPLAZAMIENTO Y CONEXIÓN DE LOS CENTROS CÍVICOS.

cada arteria. Además de mejorar la conectividad, buscaba favorecer la velocidad de circulación mediante la disminución de las interferencias entre las vías de circulación, el ensanche de las avenidas, el trazado de calles con menores pendientes y la creación de un tren subterráneo.

La promoción del contacto del hombre con la naturaleza, que ocupó un lugar destacado dentro del Plan, fue un eje del pensamiento urbanístico de Cravotto. El sistema de espacios verdes propuesto por el Plan Regulador se basó en el aprovechamiento de los parques ya existentes y en la creación de *parkways*. Durante el viaje del Gran Premio de la Facultad de Arquitectura, en 1918, Cravotto había tomado contacto de primera mano con algunos proyectos de *parkways* en los Estados Unidos, particularmente el de Filadelfia. Ya hemos señalado que en los proyectos de Hansen, de Brix y de Jaussely para Berlín se había producido el acercamiento entre el *parkway* y el cinturón verde para propiciar

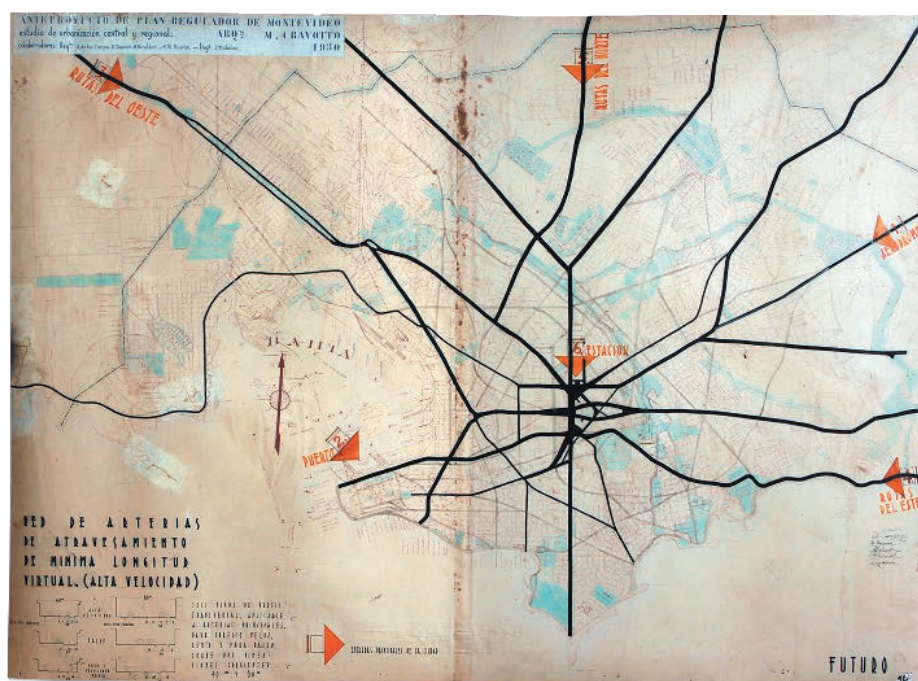


FIGURA 10. ANTEPROYECTO DEL PLAN REGULADOR DE MONTEVIDEO. RED DE ARTERIAS DE ATRAVESAMIENTO, ALTA VELOCIDAD.

las infiltraciones verdes en el tejido urbano, y el propio Jaussely en su visita a Montevideo dedicó una de sus conferencias a los *parkways*. En el Plan Regulador los *parkways* se ubican en los límites de las grandes zonas de densificación, retomando en parte los cinturones verdes que en 1911 Joseph Brix había proyectado para Montevideo. Aquí el equipo propuso, sin embargo, una reinterpretación del *parkway*: no se trata ya de una simple infiltración verde ni de una avenida parquizada, sino que se ha convertido en un área de reserva de suelo para la implantación de rascacielos inmersos en el verde. Cravotto continuaría desarrollando el concepto de *parkway* en proyectos posteriores, hasta transformarlo en la columna vertebral de su gran proyecto de ordenamiento territorial: la Aldea Feliz.

El anteproyecto de Plan Regulador de Montevideo marcó un punto de inflexión en la práctica del urbanismo en Uruguay. Con él se instaló el llamado *urbanismo científico*. Este cambio de

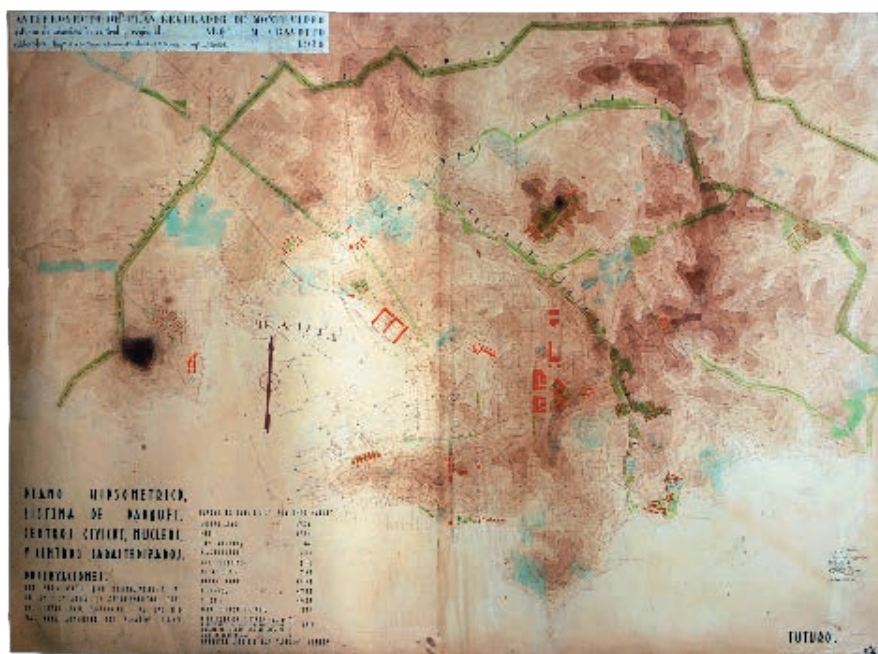


FIGURA 11. ANTEPROYECTO DEL PLAN REGULADOR DE MONTEVIDEO. SISTEMA DE PARQUES, CENTROS CÍVICOS Y NÚCLEOS CARACTERIZADOS.

34. Jorge Nudelman, *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier* (Montevideo: CSIC-UdelaR, 2016); Lucio De Souza, «Revisita al Plan Regulador para Montevideo de 1930: invenciones y redes en torno al advenimiento del urbanismo científico en Uruguay», *Registros* 13, n.º 2 (2017); William Rey, «Le Corbusier en tiempos de renovación arquitectónica», en *Le Corbusier en el Río de la Plata* (Montevideo: Cedodal-Facultad de Arquitectura, UdelaR, 2009).

paradigma supuso la ampliación del universo de problemas que un plan debía enfrentar. El centro de gravedad se desplazó desde los aspectos estéticos y simbólicos hacia la búsqueda de un equilibrio entre el crecimiento demográfico y la extensión de la ciudad, la eficiencia económica, el bienestar de la gente y el contacto del hombre con la naturaleza, ampliando notablemente el campo de acción de la disciplina. Nuevas herramientas fueron incorporadas a la práctica urbanística: la recolección de información sociodemográfica, económica y urbana (base del expediente urbano), el estudio de líneas isócronas, la zonificación, las infiltraciones verdes y *parkways*, etcétera. Entre las innovaciones de orden social que introdujo este plan respecto de sus antecesores merece destacarse la consideración de la vivienda obrera, cuya resolución tipológica quedó pendiente.

Coincidimos con otros autores³⁴ en señalar que la historiografía nacional ha sobredimensionado la influencia de Le Corbusier y

de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM) en el Plan Regulador de Montevideo. El marco conceptual dentro del cual fue realizado el anteproyecto, que marcó el desarrollo de la disciplina en nuestro país en los siguientes años, muestra una visible afinidad con las ideas del urbanismo alemán de las primeras décadas del siglo XX. Esta afinidad refiere tanto a los urbanistas alemanes (Stübben, Jansen, Brix) como a la vertiente francesa representada por Jaussely. A esta cabría añadir una posible vía madrileña a través del arquitecto Fernando García Mercadal —para entonces viejo conocido de Cravotto, con quien mantendría una fluida relación epistolar a lo largo de toda su vida—, quien intercedió con Hermann Jansen para que este se presentase junto con el arquitecto español Secundino Zuazo al Concurso para la Ordenación del Extrarradio de Madrid, en 1929, del que resultaron ganadores. En tal sentido, no resulta banal que el texto del anteproyecto Cravotto señale «como ejemplo de perfección, en lo que se refiere a formulación de datos útiles para la confección de planos de urbanización, el libro *Información sobre la ciudad de Madrid*, raro ejemplo de precisión, orden, método y visión estadística».³⁵

No se trata, por cierto, de buscar relaciones lineales entre un modelo canónico y una copia local, sino de explorar uno de los múltiples senderos que formaron parte del complejo universo de ideas del que participó Mauricio Cravotto y dentro del cual se formuló el anteproyecto del Plan Regulador de Montevideo. Un universo variopinto, cargado de intercambios e hibridaciones, dentro del cual Cravotto realizó sus propias selecciones, traducciones y adaptaciones, entre las que cupo un lugar importante a las señas del urbanismo alemán de comienzos del siglo XX, tanto en relación con autores alemanes, como Jansen o Brix, como en relación con otros que, en contacto con estos, como Jaussely, realizaron sus propias mixturas y resignificaciones. En tal sentido, no es un dato menor que Cravotto reconociera como dos de sus principales referentes en la disciplina del urbanismo a dos figuras vinculadas a esta aproximación a la escuela alemana de urbanismo, Jaussely y Hermann Jansen, un aspecto aún poco valorado por la historiografía nacional.

35. Mauricio Cravotto et al., *Anteproyecto de Plan Regulador de Montevideo* (Montevideo: Impresora Uruguaya, 1931), 25.

Fuente de las imágenes

- 1 y 2 .Disponible en <https://www.europeana.eu/portal/de/search?page=2&q=Wettbewerb+Gro%C3%9F-Berlin+1910>. Original en Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin in der Universitätsbibliothek.
3. Disponible en <https://www.europeana.eu/portal/de/search?page=2&q=Wettbewerb+Gro%C3%9F-Berlin+1910>. Original en Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin Architekturmuseum.
4. Disponible en https://expositions-virtuelles.citedelarchitecture.fr/architectes_francais_a_berlin/01-PROJET-02-DOC-02.html. Original en Fonds Léon Jaussely. Académie d'architecture/Cité de l'architecture et du patrimoine/Archives d'architecture du XX siècle.
5. *Arquitectura* 36 (1920).
6. Archivo IHA. Foto 15.385.
7. Fonds Léon Jaussely. Académie d'Architecture/Cité de l'architecture et du patrimoine/Archives d'architecture du XXe siècle. 312 AA 51. Disponible en <https://expositions-virtuelles.citedelarchitecture.fr/vegetal/03-theme03-sstheme01-doc13bis.html>
8. *Le Corbusier*, Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo (Barcelona: Poseidón, 1978), 233.
- 9 a 11. Fundación Cravotto.

LA HERENCIA *BEAUX-ARTS*

De reivindicación provocativa a consolidado campo historiográfico

FERNANDO ALIATA, EDUARDO GENTILE

La segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX pueden entenderse como el momento de auge y desarrollo de la cultura académica francesa en los países de América Latina (AL), dentro de un proceso ligado estrechamente a la globalización del modelo que, si bien tuvo como epicentro la École des Beaux-Arts (EBA) de París,¹ se complementó con otros centros donde se enseñaba la arquitectura. En tal sentido, la oferta académica francesa comprendía, además de la EBA, escuelas donde la arquitectura formaba parte del currículo de los ingenieros —como el Conservatoire National des Arts et Métiers, la École Polytechnique, la École des Travaux Publics o la École Centrale des Arts et Manufactures— y ámbitos específicos de formación de arquitectos, como la École des Arts Décoratifs o la École Spéciale d'Architecture.

En este contexto, tres clases de intercambios se registraron simultáneamente: a) arribaron a AL numerosos técnicos y profesionales europeos formados en estos centros, algunos ganadores de concursos, otros convocados como conferencistas o para realizar proyectos o planes urbanos específicos, así como aquellos que se radicaban de modo permanente; b) recíprocamente, algunos arquitectos e ingenieros de AL completaron su inicial formación local en las instituciones parisinas; c) algunas escuelas de arquitectura de AL tenían profesores permanentes diplomados en la EBA, quienes transferían métodos de enseñanza, teorías, lenguajes y valores. Este conjunto de intercambios marcó una profunda

1. Sobre los alcances del término *beaux-arts* véase Jean-Philippe Garric, «The French Beaux-Arts», en *The Companions to the History of Architecture*, volumen III, *Nineteenth-Century Architecture*, eds. Martin Bressani y Christina Contandriopoulos (West Sussex: John Wiley & Sons, 2017).

transformación que no solo abarcó el saber profesional, sino que también está relacionada con la aparición de aportes tecnológicos, organizativos e institucionales que moldearon intensamente los modos de hacer arquitectura en AL que conocemos como *arquitectura académica*. Se trata de una etapa que —particularmente en la Argentina— se relaciona con un período exitoso de crecimiento económico y consolidación del Estado nacional que dejó importantes huellas en nuestras ciudades: edificios gubernamentales, estaciones de ferrocarril, tiendas, grandes casas de rentas, residencias para sectores altos y medios. A pesar de las demoliciones, los cambios de uso y el deterioro, muchas de estas *marcas* del proceso de modernización constituyen aún hoy una parte importante de nuestras ciudades y nuestra memoria arquitectónica. Y si bien en el presente gozan de una renovada *fortuna crítica*, su supervivencia se vio muchas veces amenazada por su incómoda colocación en el campo de la cultura arquitectónica.

En efecto, lentamente, después de 1930, a partir de la consolidación de la arquitectura moderna y también dentro de la atmósfera de crítica a la impronta liberal de la generación del ochenta, el modelo académico se convirtió en la gran *bestia negra* que debía condenarse para demostrar las ventajas de la nueva arquitectura. Este no fue un fenómeno puramente local, pero en el caso particular argentino se entronca también con las aspiraciones de algunos grupos de la élite que poco a poco se desentendieron del espíritu de complacencia de sus padres y abuelos con el modelo europeo y buscaron en la racionalidad de las técnicas modernas o en el parco esencialismo de la arquitectura pampeana la inspiración de una nueva y austera modernidad local.

Poco a poco, aunque se trata de un proceso de *larga duración* que se extendió hasta la década de 1950, la arquitectura académica fue entrando en un cono de sombra, en una condena unánime de una historiografía que encontraba en los defectos y los supuestos errores de la clasicidad los fundamentos de la nueva arquitectura. El primer libro dedicado centralmente al problema, *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*, escrito por varios autores entre los que sobresale la figura de Federico Ortiz, si bien por un lado daba cuenta de un patrimonio insoslayable, por el otro parecía renegar de su objeto de estudio al condenar el eclecticismo y al mismo tiempo poner en duda la legitimidad de una etapa his-

2. Federico Ortiz, Juan C. Mantero, Ramón Gutiérrez y Abelardo Levaggi, *La arquitectura del liberalismo en la Argentina* (Buenos Aires: Sudamericana, 1968). Un fragmento de las conclusiones (XII. Memoria y balance) marca el carácter general del libro: «[...] el balance de 1880-1930 no es satisfactorio desde el punto de vista arquitectónico, y no podría ser de otra manera, ya al comienzo nos detuvimos suficientemente en las causas de esta especie de debacle cultural de la cual aún hoy no nos hemos ni remotamente recuperado» (p. 137).

tórica caracterizada por la extranjerización y la pérdida del contacto con la verdadera tradición local.² En este contexto, frente al abierto rechazo al eclecticismo, emergían *en positivo*, a modo de *pioneros* locales de la arquitectura moderna, los autores y las realizaciones destinadas a infraestructuras, industrias y espacios de servicio, que eran analizadas a partir de la falsa presunción de hallarse libres de la necesidad de ser caracterizadas a través de los sistemas formales académicos.

El proceso de recuperación de la arquitectura ecléctica —y más aún del modelo *beaux-arts*— pudo producirse recién durante la década de 1980, cuando la crisis de la modernidad arquitectónica llegó a nuestro medio, en un momento en el cual también la obsolescencia y el deterioro de buena parte de estos edificios reclamaban una necesaria intervención. No casualmente el cambio de época lo marcó el mismo Federico Ortiz, quien casi veinte años después de la edición de su exitoso libro publicó un trabajo que empáticamente redefinía el papel del modelo académico, sus logros contextuales y compositivos en el desarrollo de la arquitectura en la Argentina.³

Pero el cambio en la mirada general sobre la producción de la segunda mitad del siglo XIX, como bien sabemos, no es solo un fenómeno local, sino que hay que ubicarlo dentro de un contexto internacional que es necesario explicar. Para ello trazaremos un recorrido que mostrará cómo se fue desmontando el relato modernista sobre el siglo XIX, habilitando nuevas perspectivas que permiten interpretarlo sin juicios apriorísticos. Si este relato destacaba los logros de la Revolución industrial como motor de cambio, celebrando las realizaciones de figuras como Henri Labrouste, Eugène Viollet-le-Duc, Louis Auguste Boileau, Tony Garnier o Auguste Perret como innovadores, a la par que condenaba a Charles Garnier como sinónimo de agotamiento y decadencia del clasicismo, fue necesario revisar: a) que las escuelas de arquitectura, antes que ser custodias reactivas del saber, a partir de la Ilustración y hasta fines del siglo XIX fueron centros de experimentación, donde, entre otros planteos, se formularon nuevos programas y se cuestionó el *statu quo* de los tratadistas desde Vitruvio en adelante; b) que el eclecticismo, lejos de suponer una degradante condición de pérdida de unidad e inspiración genuinas, constituyó la expresión más acabada de un siglo de

3. Federico Ortiz, «Arquitectura 1890-1930», en Academia Nacional de Bellas Artes, *Historia general del arte en la Argentina* (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1988). La valoración positiva de la arquitectura académica había comenzado, sin embargo, a partir de la invitación que recibiera Alejandro Bustillo en 1982 para exponer dibujos suyos en La Escuelita, convocado por una figura del campo disciplinar ligada *tout court* a la práctica moderna, aunque profundamente inquieta, como lo fue Ernesto Katzenstein. El éxito que alcanzó fue coronado por una entrevista realizada por Eduardo Sacriste y Roberto Fernández publicada en la revista *Dos Puntos* de mayo-junio de ese año. Esta apertura reivindicativa culminaría, en el caso de Bustillo, en 1988, con la exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes que despertó una gran estima hacia su obra, desconocida hasta entonces, y avidez por interpretarla.

profundos cambios e innovaciones; c) que la teoría y la praxis ligada a las academias desplegaron renovadores modos de proyectar; d) que, más allá de superficiales apariencias, la EBA (heredera de la escuela de arquitectura de la Académie Royal), con su sistema pedagógico, sus *ateliers*, los concursos y las lecciones magistrales, abrigó en su seno y a lo largo de su prolongada existencia los más dispares puntos de vista, incluidos al propio Labrousse y a Perret, a Charles y Tony Garnier, y, finalmente, e) que el sistema de proyecto expuesto por Durand en su *Précis des leçons d'architecture* fue —con sus matices— parte de esta dinámica académica y no su contracara.

Una primera reinterpretación: el Siglo de las Luces

La crisis de la modernidad arquitectónica, que emergió con claridad a fines de la década de 1960, despertó el interés de los jóvenes historiadores alrededor del amplio renglón de la clasicidad. Si los siglos XVIII y XIX eran un territorio poco frecuentado hasta mediados de esa década, se transformaron desde entonces en un ámbito de renovación desde varias vertientes. En ese contexto, en la introducción de uno de los encuentros académicos más productivos del período, Paolo Morachiello y Georges Teyssot ponían en cuestión el canon con el cual se habían construido los relatos acerca del origen de la modernidad. Se referían al equívoco de los historiadores de la arquitectura moderna de la primera mitad del siglo XX, quienes vieron a las transformaciones de la arquitectura como simples consecuencias de la Revolución industrial. Giedion, Pevsner y otros privilegiaron en sus análisis los efectos puramente visibles (el hierro y el vidrio u otros nuevos materiales) como los resultados tangibles del proceso de modernización, cuando en realidad las causas de los grandes cambios que se desarrollaron durante el siglo XIX —dicen estos autores— debían buscarse en otros lugares y mucho tiempo antes: fundamentalmente en el momento en el cual se modificaron los reglamentos, los programas, las formas de enseñanza, la organización del trabajo y de la técnica. Estas cuestiones permitieron las transformaciones materiales posteriores, ya que sin una modificación profunda en las formas de proyectar estas alteraciones no habrían sido posibles.⁴

4. Georges Teyssot y Paolo Morachiello, «Nota dei curatori», en *Le macchine imperfette. Architettura, programma e istituzioni nel XIX secolo*, coords. Georges Teyssot y Paolo Morachiello (Roma: Officina, 1980): 9–14.

Teniendo en cuenta este cambio de paradigma, ya a mediados de la década de 1970 comenzaron a aparecer diversas investigaciones ligadas a una visión del siglo XVIII como matriz del proceso de modernización. En los casos de Georges Teyssot, Paolo Morachiello, Renzo Dubbini, Bruno Fortier o François Beguin⁵ es innegable la influencia de los escritos de Michel Foucault y su mirada hacia la arquitectura como dispositivo de disciplinamiento social, manifestada en las nacientes instituciones del Estado moderno y las infraestructuras —hospitales, cárceles, mercados, colegios, etcétera—, vistos como verdaderas heterotopías que prefiguran un orden futuro. En efecto, las investigaciones de Foucault sobre la genealogía de los dispositivos institucionales de seguridad y salud habían abierto horizontes de fructífero trabajo a los historiadores de la ciudad y la arquitectura.⁶

Pero las innovaciones historiográficas no solo se produjeron con relación a esta mirada surgida de la lectura de las permanentes referencias a la arquitectura del mismo Foucault; también se contraponen en parte a la visión de Emil Kaufmann, quien entre las décadas de 1930 y 1950 había construido una convincente historia de la arquitectura del siglo XVIII en Europa occidental que resaltaba la importancia de la enseñanza de Jacques François Blondel, el concepto de *autonomía de la arquitectura* y la existencia de una austera simplificación formal «premoderna» que el historiador austríaco había encontrado en algunos de los arquitectos de la Ilustración.⁷ En sus trabajos, personajes como Boullée y Ledoux parecen prefigurar a Le Corbusier, lo que permitiría ampliar las fuentes de la modernidad hacia una etapa en la cual otros historiadores especializados en la construcción de la *saga* del Movimiento Moderno no habían encontrado nada importante que destacar.

Si bien estos aportes son fundamentales para la historiografía arquitectónica del período, la apertura forjada durante la década de 1970 supone una ampliación del estrecho panorama presentado por Kaufmann en su clasificación de carácter estilístico hacia otros arquitectos y arquitecturas del período, no solo en Francia sino en Inglaterra, Italia o Alemania. En efecto, la generación post-68, más allá del influjo foucaultiano, produjo un importante número de trabajos muy documentados: monografías, catálogos de exposiciones, ensayos sobre la teoría de la arquitectura durante el siglo XVIII, así como publicaciones de fuentes y

5. Para una interpretación foucaultiana de la historia urbana y arquitectónica véase Bruno Fortier (dir.), *La politique de l'espace parisien (a la fin de l'Ancien Régime)*, (París: Rapport de Recherche, Corda, 1975); Michel Foucault et al. (eds.), *Les machines à guérir (aux origines de l'hôpital moderne)*, (Bruselas: Pierre Mardaga, 1979); Paolo Morachiello y Georges Teyssot, *Nascita delle città di Stato: ingegneri e architetti sotto il consolato e l'impero* (Roma: Officina, 1983).

6. Valeria Farinati, «Ciudad y territorio en el siglo XIX», *Materiales* 5 (junio de 1985): 84–88.

7. Emil Kaufmann, *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu* (Barcelona: Gustavo Gili, 1980 [edición original, Philadelphia: The American Philosophical Society, 1952]). Idem, *La arquitectura de la Ilustración. Barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia* (Barcelona: Gustavo Gili, 1974 [edición original, Harvard: Harvard University Press, 1955]).

8. Sobre la revisión historiográfica de las décadas de 1970–1980 véase Georges Teyssot: *Illuminismo e architettura: saggio di storiografia*, introducción a la edición italiana de la obra de Emil Kaufmann, *Tre architetti rivoluzionari: Boullée, Ledoux, Lequeu* (Milán: Franco Angeli, 1984); también un temprano inventario historiográfico puede verse en Monique Mosser et al., «L'Architecture néo-clasique en Europe: essai de bibliographie depuis 1980», *Revue de l'Art*, n.º 83 (1989): 93–112.

9. Georges Teyssot, *Città e utopia nell'Illuminismo inglese: George Dance II Giovane* (Roma: Officina, 1974); Anthony Vidler, *Ledoux* (Madrid: Akal, 1994 [edición original, París: Hazan, 1987]); Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Étienne-Louis Boullée* (París: Flammarion, 1994); Michel Gallet, *Claude-Nicolas Ledoux. 1736–1806* (París: Picard, 1980); Werner Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand, 1760–1834: de l'imitation à la norme* (París: Picard, 1984).



FIGURA 1. CUBIERTA DEL LIBRO *LE MACCHINE IMPERFETTE. ARCHITETTURA, PROGRAMMA, ISTITUZIONI, NEL SECOLO XIX* (1980).

archivos imposibles de resumir en este artículo. Lo importante para nuestro argumento es que precisaron las trayectorias de los arquitectos más significativos del período, dando por tierra con ciertos presupuestos acerca de los alcances de las clasificaciones estilísticas y su relación con el contexto social y político.⁸

Si para Kaufmann, por ejemplo, Boullée y Ledoux eran arquitectos revolucionarios, el riguroso análisis de los archivos ponía en crisis esta afirmación y permitía probar los lazos estrechos de ambos con el Antiguo Régimen. En ese renglón de revisión rigurosa y detallada, y solo señalando algunos de los trabajos más importantes que hemos podido conocer desde aquí, pueden ubicarse el libro de Georges Teyssot sobre George Dance el joven, el de Jean Marie Pérouse de Montclos sobre Boullée, los de Anthony Vidler y Michel Gallet sobre Ledoux, o el de Werner Szambien sobre Durand.⁹ No es ajeno este ejercicio conjunto de revisión del siglo XVIII y los inicios del XIX al fenómeno propio de las décadas de 1970–1980: el surgimiento y rápido ocaso de la estación posmoderna; pero, a diferencia de la lábil y modesta teoría de los posmodernistas, o el contemporáneo interés de Aldo Rossi por la racionalidad de la Ilustración, podemos hablar en general de trabajos específicos que no apuntaban mayormente a constituirse en una crítica operativa de las tendencias en boga.

Sin embargo, aún resultaba necesario revisar el otro extremo —cronológica e ideológicamente hablando—, donde se manifesta-

ba triunfante el eclecticismo. Su condena estaba ligada a la de lo que se suponía era la fuente de la que se nutría: el sistema de la enseñanza académica que a lo largo del siglo XIX había suscrito a las doctrinas arqueológicas e historicistas, impulsados presuntamente por la filosofía relativista de Víctor Cousin y las propias academias como instituciones que sancionaban el canon *correcto*.

Antes y después de la muestra del MoMA: investigación, provocación e institucionalización del debate

La valoración de la herencia académica *beaux-arts*, incluido el eclecticismo que concomitantemente se desplegó en la segunda mitad del siglo XIX, constituyó un lento proceso que tuvo lugar entre fines de la década de 1960 y comienzos de la siguiente. Esta valoración, que se mantuvo en relativo silencio, se inició mucho tiempo antes en Estados Unidos, gracias al influjo de personalidades como el historiador del arte Donald Drew Egbert o el emigrado francés y *ex élève* de la EBA Jean Labatut, ambos activos en Princeton. En este medio, David van Zanten egresó en 1965 y en 1970 obtuvo su doctorado en Harvard con la tesis *The Architectural Polychromy of the 1830s*; entre 1971 y 1979 fue profesor del Department of History of Art de la University of Pennsylvania, que, como es sabido acogía por entonces a Louis Kahn y Robert Venturi. En este contexto —ligado a la vez a la presencia del alumno más brillante que tuviera Paul Cret y al revisionismo del canon historiográfico de la arquitectura moderna desde la semiótica, impulsado por Venturi—, Neil Levine había comenzado a analizar la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Labrouste, desmarcándola de la interpretación hasta entonces hegemónica en que la había situado Giedion desde su temprano texto *Bauen im Frankreich*. Al mismo tiempo, Richard Chafee, un discípulo de Pevsner, había comenzado a desentrañar el sistema pedagógico francés.

Los tres fueron convocados por Arthur Drexler, director del Departamento de Arquitectura y Diseño del Museo de Arte Moderno de Nueva York (originalmente el invitado había sido Reyner Banham, quien rechazó la oferta, según señala Alice Thomine¹⁰) para armar una muestra sobre el modelo *beaux-arts*. El entusiasmo

10. Alice Thomine, «Redécouvrir le XIX^e siècle au XX^e siècle: l'histoire de l'exposition The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts du MoMA (octobre 1975-janvier 1976)», en *L'architecture: la réception immédiate et la réception différée. L'œuvre jugée, l'édifice habité, le monument célébré*, dir. Gérard Monnier (Paris: Publications de la Sorbonne, 2006), 123-138.

11. John Morris Dixon, «Blessing the Beaux-Arts», editorial de *Progressive Architecture* (November 1975): 7. «The old arch-enemy of Modern Architecture, the Ecole des Beaux-Arts, is the subject of a major exhibition that opened October 27 at the Museum of Modern Art in New York. [...] Though unlikely to redirect the course of architecture, the exhibition is nevertheless a milestone: the citadel of the Modern Movement celebrating the system those Modern pioneers had to overthrow. At the least, the event marks a reconciliation, an expression of respect for the vanquished. And reconciliation is, in part, its purpose. Arthur Drexler, Department Director who organized the show, does want to give the Beaux-Arts the fair exposure it has so long been denied».

12. Véase, además del trabajo antes citado de Thomine, Barry Bergdoll, «Complexities and Contradictions of Post-Modernist Classicism: Notes on the Museum of Modern Art's Exhibition The Architecture of the École des Beaux-Arts», en Frank Salmon, ed., *The Persistence of the Classical: Essays on Architecture presented to David Watkin* (Londres: Philip Wilson Publishers: 2008), 202-217; Felicity Scott, *Arquitectura o tecnoutopía. Política después del modernismo* (Bernal: UNQUI, 2017); Jean-Philippe Garric, «L'architecture Beaux-Arts, objet d'expositions», *Les Cahiers du Mnam*, n.º 129 (automne 2014), 38-49.

de Drexler por los trabajos de estudiantes de la EBA estuvo sin duda catalizado por los ocho meses que había pasado en los archivos de la *rue Bonaparte* desenrollando originales de los proyectos distinguidos en el concurso del Grand Prix, aunque las razones que confluyeron fueron variadas. El resultado es que, luego de haber sido la cuestión *beaux-arts* un emergente y discreto campo de estudios, se manifestó apresuradamente y a toda orquesta como un espectáculo visual, provocando un suceso mediático inédito,¹¹ incluso antes de la apertura de la exposición. Titulada *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, abrió sus puertas entre el 27 de octubre de 1975 y el 4 de enero de 1976. El evento, sus motivaciones y consecuencias han sido ampliamente analizados,¹² pero nos interesa destacar que gracias a él se inició la institucionalización del tema que nos conduce hasta el presente. Debemos tener en cuenta que la muestra constituyó inicialmente, para los estudiosos franceses activos en ese momento, algo así como una veleidosa paradoja del mundo académico norteamericano, a la que inicialmente habían sido indiferentes, dadas las circunstancias derivadas del cierre de la EBA en 1968.

Aunque ya han sido ampliamente tratados, retomemos los argumentos que llevaron a que la muestra se convirtiera en un verdadero suceso cultural. Para ello hay que revisar algunos aspectos salientes del *malestar en la cultura* que se experimentaba frente al estado vigente de la praxis y la teoría de la arquitectura moderna. Por un lado, era notoria la angustia provocada por la acelerada degradación y desaparición del legado arquitectónico proyectado según los cánones *beaux-arts*.¹³ Por otro, cundía una visible decepción provocada por la profesionalización rutinaria de la arquitectura moderna, que había atenuado sus valores sociales, culturales y estéticos iniciales, devenida en pura mercancía o banal servicio técnico. En tercer lugar, se manifestaba un negativo impacto paisajístico y urbano que la praxis modernista estaba imprimiendo en el territorio, debido a su rechazo a ensamblarse con su legado histórico.¹⁴ Finalmente, al comprobar que la pedagogía arquitectónica había devenido una praxis inespecífica,¹⁵ atravesada por una difusa constelación de discursos y técnicas que, a la par que tornaban al proyecto un acto *transdisciplinario* —en un momento en que la noción de *hábitat* pasaba a ocupar un lugar central, desplazando la anterior centralidad de la arquitectura—,

todas las hasta entonces decisivas habilidades y el rol del proyectista se diluían en una condición de mero coordinador.¹⁶

En este entrópico ambiente, y pese a que las señales de rechazo a esta realidad se fueron manifestando desde temprano (lo expresan los textos de Aldo Rossi o Colin Rowe, desde posiciones ideológicamente distantes y hasta opuestas), la opulenta presencia de la herencia *beaux-arts* actuaba como paradójica acción liberadora de muchas angustias provocadas, a modo de inevitables consecuencias, por una era entusiasmada por el desarrollismo de la segunda posguerra. Desarrollismo que, dicho sea de paso, se estaba erosionando aceleradamente, en el contexto económico recesivo derivado de la crisis energética y el ascenso del neoliberalismo y el neoconservadurismo. La visión nostálgica de una escuela altamente meritocrática como la parisina servía, además, para crear la ilusión de un posible reposicionamiento de los arquitectos en el sitio de elite profesional que habían ocupado al menos hasta 1960, subrayando su capacidad artística, tantas veces cuestionada y rechazada, y, por otra parte, para exorcizar a través del lustroso y prestigioso pasado la angustia del vacío creativo, de la *tradición de lo nuevo* y de la incomunicación con el público. Estas cualidades regresivas no dejaban de preocupar al ala *liberal* norteamericana:

Can we expect any lessons directly from the Beaux-Arts? Some, undoubtedly, but we must bear in mind the vast differences in circumstances. Authoritarian methods and standardized criteria cannot readily be transferred to a pluralistic culture. However, we may long for the orderliness and confidence of the Beaux-Arts, we can never slip back into our grandfathers' world.¹⁷

Tras la epifanía que provocó la visión de los enormes y glamorosos dibujos producidos por los alumnos para los Grand Prix — inicialmente a los organizadores de la exposición, particularmente a Drexler, y luego a la gran mayoría de cuantos los vieron—, las consecuencias fueron de diverso orden: por una parte, la muestra incentivó la reconsideración y el debate público acerca de una arquitectura rechazada *in toto* hasta entonces; para el ámbito académico planteó un agitado asunto de debate,¹⁸ mientras que para los sectores más conservadores de la profesión constituyó una suerte de confirmación de búsquedas hasta entonces marginales.

13. Además del caso referido de la demolición de Penn Station en 1963, para el ámbito francés debe agregarse el caso de Les Halles, cuya demolición se inició en 1971. Véase <http://urban-networks.blogspot.com/2014/05/les-halles-de-paris-cronica-de-un.html>.

14. Como Drexler señaló: «[...] the quality of the built environment has declined, and Modern Architecture bears a substantial share of responsibility for that decline». Dixon, «Blessing the Beaux-Arts», 7.

15. «The design investigations of the Beaux-Arts are, for Drexler, only part of its relevance to our current situation. At least equally worthy of study today is the Beaux-Arts system of education. By standardizing design methods and criteria, the Beaux-Arts established dependable ways to recognize ability and to pass along accumulated knowledge. By contrast, says Drexler, present day architectural education is disorganized and unpredictable – a dire situation in his view». Dixon: «Blessing the Beaux-Arts», 7.

16. John Lobell agrega dos cuestiones relevantes: las consecuencias de la aplicación de los análisis provistos por la semiología a la arquitectura y la constatación de la herencia *Beaux-Arts* en Louis Kahn: «A series of recent circumstances has aroused a renewed interest in the Beaux-Arts tradition, among them the failure of the International Style »

> 16. (cont.) (or European modern movement) to provide a satisfactory urban environment, the analysis of meaning in architecture made possible by semiology, and the realization that Louis Kahn was as much a Beaux Arts architect as a participant in the European modern movement». John Lobell, «Editorial: The Beaux-Arts: A Reconsideration of Meaning», *Architecture AIA Journal* (noviembre de 1975): 32.

17. Dixon, «Blessing the Beaux-Arts», 7.

18. En efecto, la valoración positiva de la tradición *beaux-arts* en términos de significado no conducía directamente a auspiciar un *revival*: «In abandoning the Beaux-Arts, we abandoned a rich vocabulary of human meaning. [...] Dealing with these issues through a Beaux-Arts vocabulary would not be appropriate today, but that does not mean a new vocabulary cannot be generated. [...] Today, the concern is to reestablish meaning in new vocabularies». Lobell, «Editorial», 37.

19. En el obituario publicado en *The Telegraph* se señala: «an architectural historian who devoted his life to the promotion of the classical ideal in architecture through writing, teaching and patronage; he was a Fellow of Peterhouse, Cambridge, and a member of the 1970s New Right intellectual circle which gathered around Maurice Cowling». Disponible en <https://www.telegraph.co.uk/obituaries/2018/09/02/professor-david-watkin-architectural-historian-obituary/> (citado el 12 de febrero de 2019).

Este fue el caso de John Barrington Bayley y su grupo, que editaba *Classical America* (fundada en 1968). En 1992 el grupo creó el Institute of Classical Architecture, que en 2002 se fusionó con la editorial y tomó el nombre de Institute of Classical Architecture & Art (ICAA) y se autodeclaró «a nonprofit membership organization committed to promoting and preserving the practice, understanding, and appreciation of classical design». En Inglaterra sería el historiador del arte David Watkin quien, adhiriendo a esta corriente, incentivara la práctica pro clasicista de arquitectos en ejercicio como Quinlan Terry, con el apoyo directo del mismísimo príncipe de Gales.¹⁹ Tal vez abrumado por este empleo cuasi «rapaz» del conocimiento histórico, capaz de servir de apoyo a una instrumentalización elitista y regresiva, David van Zanten dirigió su interés luego de la exposición hacia la producción del espacio urbano parisino durante la segunda mitad del siglo XIX y más tarde hacia el concurso para Canberra.²⁰

La exposición asimismo aventó la inquebrantable confianza del ex *élève* de la EBA Jean Paul Carlhian, nacido en Francia y afincado desde 1950 en los Estados Unidos, donde se convirtió en un «campeón» de su patria adoptiva. En el editorial publicado en el número de enero de 1976 de *Architectural Record*, que lleva por título «Beaux Arts or "Bozarts"», señala:

It has been said that American architecture of the late 19th and early 20th centuries —«Bozarts»— was only a thin version of the real French thing. But in fact, it is hard to escape the conclusion that, in terms of built buildings, the architecture of the Ecole des Beaux Arts in fact was American architecture. To be sure, it was less academic, less «correct» than the French version, but the fearlessness and inventiveness that American graduates of the Ecole showed not only allowed them to tackle new and unorthodox problems, it imparted to what they built a strength and vitality that was too often lacking in the European counterparts [...] So while it was the French who invented and perfected the educational techniques of the Ecole des Beaux Arts, it was in fact the Americans who splendidly demonstrated the effectiveness of its methods, as they built a set of buildings that are still among our most valuable possessions.²¹

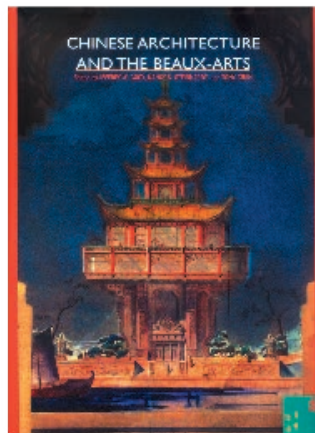


FIGURA 2. CUBIERTA DEL LIBRO
CHINESE ARCHITECTURE
AND THE BEAUX-ARTS (2011).

En 1979 Carlhian volvería sobre la cuestión de la herencia *beaux-arts*²² y no dejaría de estar interesado en el tema, ya que su entusiasmo sería coronando póstumamente con el lujoso volumen, aparecido en 2014, *Americans in Paris: Foundations of America's Architectural Gilded Age: Architecture Students at the École Des Beaux-Arts, 1846-1946*. Se trata de un trabajo al que necesariamente se le ha de achacar la falta de acceso a las fuentes francesas y su sesgada perspectiva crítica de *practitioner* y no de historiador.

Mientras esta deriva anglosajona se desarrollaba, es conocido el hecho de que en Francia la exposición y la consecuente revaloración del legado *beaux-arts* no repercutieron por entonces en ninguna circunstancia ni de modo alguno, excepto la idea oficial —anulada en 1976 tras la el relevo de Michel Guy como *secrétaire d'État à la Culture*— de publicar el material gráfico acompañado por un texto de Bruno Foucart, texto que Bergdoll considera perdido.²³

Debe tenerse en cuenta que al año siguiente del cierre de la EBA se organizaron las Unités Pédagogiques d'Architecture, a cargo de egresados de los distintos *ateliers*, como Bernard Huet, Philippe Panerai y Jean Castex. Formados los tres en el *atelier* de Gromort-Arretche, egresaron tardíamente de la EBA (1962, 1967 y 1968 respectivamente) y se lanzaron a una renovación pedagógica que abolía la vieja tradición de aprendizaje práctico en el *atelier* y evaluación a través del sistema de los *concours*.²⁴

20. David van Zanten editó los textos que dejara sin publicar su maestro Donald Drew Egbert, fallecido en 1973: Donald Drew Egbert, *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture* (Princeton: Princeton University Press, 1980). En 2011 Van Zanten recapitularía sus argumentos sobre los principios *beaux-arts* —publicados por primera vez en «Le système des Beaux-Arts», *L'Architecture d'Aujourd'hui* 182 (noviembre-diciembre de 1975): 97-106— en «Just what was Beaux-Arts Architectural Composition?», capítulo del libro *Chinese Architecture and the Beaux-Arts*, eds. Jeffrey Cody, Nancy Steinhardt y Tony Atkin (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2011).

21. «Beaux Arts or "Bozarts"», *Architectural Record*, n.º 159 (enero de 1976), 134.

22. «The Ecole des Beaux-Arts: Modes and Manners», *Journal of Architectural Education* 33, n.º 2 (noviembre de 1979): 7-17.

23. Bergdoll, «Complexities and Contradictions...», 206.

24. Michel Denès, *Le Fantôme des Beaux-Arts: l'enseignement de l'architecture depuis 1968* (Paris: Éditions de La Villette, 1999). Jean-Louis Violeau, *Les architectes et Mai 68* (Paris: Éditions Recherches, 2005). Para un estudio de las relaciones entre los *ateliers* existentes hasta 1968 y las UP véase: Christophe Samoyault-Muller, *L'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, les écoles d'architecture: Genèse et évolution de l'enseignement et des lieux d'enseignement. Mise à jour: Septembre 2015*, >

Sin embargo, poco a poco se fueron entretejiendo acciones y posturas que derivaron en una corriente interpretativa ajena a toda vocación operativa respecto a eventuales *revivals*. El Musée d'Orsay, creado en 1986, estimuló desde su inicio la inclusión de la arquitectura del siglo XIX en el contexto de la revaloración del arte académico, que admitía a pintores como Fernand Cormon, Thomas Couture o Alexandre Cabanel. En efecto, poco después de la apertura acogió las espectaculares maquetas de la Ópera Garnier realizadas por el escenógrafo Richard Peduzzi y el equipo dirigido por el maquetista Rémi Munier, que visibilizaron los méritos de un edificio habitualmente cubierto por un manto de rechazo y menosprecio. Como parte de ese impulso favorable del Musée se destacan tres exposiciones que tuvieron lugar entre 1986 y 1992, provistas de trabajos científicos en sus catálogos, las que sin duda contribuyeron a despertar el interés público hacia la pedagogía de la EBA: *La carrière de l'architecte au XIXe siècle*, a cargo de la conservadora de la biblioteca y los archivos de la EBA, Annie Jacques; la de *Victor Laloux 1850-1937. L'architecte de la gare d'Orsay*, curada por Marie-Laure Crosnier Leconte, quien trabajaba entonces en el departamento de documentación del Musée d'Orsay, y finalmente *Les Vaudoyer: Une dynastie d'architectes*, a cargo de Barry Bergdoll, profesor del Department of Art History de la Universidad de Columbia.²⁵

Los archivos de la EBA estuvieron a partir de 1972 bajo la tutela de Annie Jacques, quien, desde entonces y hasta su reciente retiro, monopolizó el acceso a las fuentes (unos 45.000 dibujos de arquitectura, entre otras piezas), lo cual le permitió convertirse en una suerte de voz autorizada en el campo de las publicaciones ligadas a la EBA. Desde esa posición, habilitó al *team* norteamericano la consulta de los trabajos ganadores del Grand Prix depositados en la antigua sede de la EBA para exponerlos luego en la muestra del MoMA, y en 1978 a Robin Middleton para que parte del material se expusiera en Londres, lo que derivó en la publicación de un número especial de *Architectural Design* y un libro colectivo, ambos editados por Middleton.²⁶ Resulta significativo que estos trabajos no se hayan expuesto en París por entonces. Sin embargo, pocos años después la EBA fue sede de una serie de exposiciones que privilegiaron los *envois* de los *pensionnaires* de la Academia Francesa en Roma, comenzando en 1981 con «Pompéi:

> (24 cont.) disponible en https://www.grandemasse.org/?c=actu&p=ENSBA-ENSA_genese_evolution_enseignement_et_lieux_enseignement

25. Annie Jacques, *La carrière de l'architecte au XIXe siècle* (París: Réunion des Musées Nationaux, 1986). Marie-Laure Crosnier Leconte, *Victor Laloux, l'architecte de la gare d'Orsay* (París: Réunion des Musées Nationaux, 1987); Barry Bergdoll, *Les Vaudoyer: Une dynastie d'architectes* (París: Réunion des Musées Nationaux, 1991).

26. *Architectural Design* 48, n.º 11-12, 1978. Robin Middleton, ed., *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture* (Londres: Thames & Hudson, 1982).



FIGURA 3. RÉMI MUNIER, ERIC DE LEUSSE, JEAN-LUC BETHMONT.
HOY BORANI: MAQUETTE DU QUARTIER DE L'OPERA. SEGÚN EL ESTADO
QUE PRESENTABA EN 1914. MUSÉE D'ORSAY (1984-1986).

Travaux et envois des architectes français au XIX^e siècle», exposición debida a la iniciativa de Pierre Pinon.

El advenimiento de la era digital está permitiendo a los investigadores acceder libremente, aunque aún no al conjunto de estas fuentes, sí a documentos que hacen posible aproximarse al campo de estudios sobre bases más firmes; tales los casos del portal *Gallica* de la Biblioteca Nacional de Francia o la página *Cat'zArts*.²⁷ En tal sentido es encomiable el caso de la Universidad de Estrasburgo, que ha dispuesto recientemente un enorme acervo documental sobre una de las escuelas regionales de arquitectura de Francia.²⁸

Pasando al ámbito de los manuales de alta divulgación académica, a pesar de estos cambios, el tratamiento del «sistema» *beaux-arts* no ocupó un lugar propio por pleno derecho hasta la aparición en 1983 del voluminoso y profusamente ilustrado *L'architecture au XIXe siècle* redactado por Claude Mignot (reconocido especialista en arte y arquitectura del siglo XVIII), quien incluyó varios trabajos de alumnos de la *École* y organizó su secuencia

27. *Cat'zArts*,
<http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/index.xsp>

28. *Numistral*, <http://docnum.unistra.fr/cdm/>. Sobre Estrasburgo véase Anne Marie Châtelet y Franck Storne, dirs., *Des Beaux-Arts à l'Université: enseigner l'architecture à Strasbourg*, 2 vol. (Paris: Éditions Recherches y ENSAS, 2013).

29. David Watkin tampoco asigna rol alguno al sistema de la EBA en el volumen que redactó en solitario, aparecido por vez primera en 1986, *A History of Western Architecture*.
30. Barry Bergdoll, *European Architecture 1750-1890* (Oxford: Oxford University Press, 2000).
31. Barry Bergdoll, *Leon Vaudoyer: Historicism in the Age of Industry* (Nueva York: The Architectural History Foundation, Cambridge y Londres: MIT Press, 1994).
32. Gérard Monnier, dir., *L'architecture moderne en France*, tomo 1, 1889-1940 (París: Picard, 1997), cap. 2.
33. Jacques Lucan, *Architecture en France (1940-2000). Histoire et théories* (París: Le Moniteur, 2001).
34. François Loyer, *Histoire de l'architecture française*, tomo III, *De la Révolution à nos jours* (París: Mengès-Éditions du Patrimoine, 2006).
35. Jacques Lucan: «Da Guadet a Kahn: Il tema della stanza», *Casabella* 520-521 (enero-febrero de 1986). Su texto más sistemático donde trata en conjunto la herencia académica y sus alternativas apareció en 2009 en francés: Jacques Lucan, *Composition, non composition: architecture et théories, XIX^e-XX^e siècles* (Lausana: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2009). >
- histórica siguiendo libremente algunas sugerencias de los temas tratados en *Le machine imperfette*, tales como el desarrollo de los programas. Sin hacerlo explícito, el autor parece contestar al libro de texto sobre el siglo XIX que, desde su aparición en 1977, domina aún en el campo editorial y es bibliografía de referencia en varias sedes europeas y del entero continente americano; nos referimos al volumen redactado por Robin Middleton y David Watkin para la colección dirigida por Pier Luigi Nervi, publicado primero en lengua italiana y traducido luego al francés, alemán, inglés y español. En este se exponía una vez más la historia de los estilos y el estudio de obras y autores individuales, concebidos de modo enciclopédico, sin dar lugar alguno a la especificidad de la EBA en cuanto ámbito privilegiado de construcción de saberes.²⁹ No es casual que uno de los discípulos de Robin Middleton, Barry Bergdoll, solo se refiera muy tangencialmente a la EBA en las más de trescientas páginas de *European Architecture 1750-1890*,³⁰ a pesar de que en su tesis, defendida en 1986, expuso y destacó la impecable carrera académica de Antoine-Laurent-Thomas Vaudoyer y la de su hijo Léon.³¹
- Aun en la historiografía francesa reciente consagrada a la arquitectura de los siglos XVIII y XIX, el rol de la EBA en la producción de saberes disciplinares a lo largo de su siglo y medio de existencia no siempre ocupa un sitio destacado. Si bien es cierto que en el primer tomo (1889-1940) de la colección *L'architecture moderne en France*, dirigida por Gérard Monnier, el capítulo dedicado a la profesión de arquitecto se detiene particularmente en el sistema de enseñanza,³² y que Jacques Lucan, en *Architecture en France (1940-2000). Histoire et théories*, dedica 13 páginas a historiar «La fin de l'École des Beaux-Arts»,³³ François Loyer, por el contrario, en las quinientas páginas de su volumen *De la Révolution à nos jours*, aparecido en 2006,³⁴ refiere aisladamente al «estilo Beaux-Arts» como la vieja e indiscutida categoría estilística que no requería comentario alguno. Esto no resulta casual si se examinan los opuestos intereses y la formación de estos autores: mientras el multifacético Lucan, diplomado arquitecto, desde mediados de la década de 1980 venía analizando la cuestión de la positiva herencia académica en figuras como Louis Kahn (tema que Kenneth Frampton había abordado ya en «Louis I. Kahn and the French Connection», aparecido en *Oppositions* en 1980),³⁵

Loyer, historiador del arte, había desplegado un fuerte entusiasmo por el *Modernisme* y los valores renovadores de las concepciones ingenieriles del siglo XIX, a tal punto que su obra consagrada al siglo XIX se titula *Le siècle de l'industrie, 1789-1914*.³⁶

Evidentemente, se trata de un terreno historiográfico resbaladizo, en el cual aún se torna muy esquivo afirmar a la EBA y a sus actores como objetos de estudio con entidad propia. Ante esta deriva se instala en positivo la línea de trabajo con la cual queremos cerrar este apartado: la recuperación rigurosamente documentada que se viene desarrollando a partir de los pioneros trabajos del nantés Jean-Pierre Epron, otro *élève* tardío de la EBA. Sus primeros trabajos versaron en torno al eclecticismo³⁷ y al eje cultura arquitectónica-enseñanza-profesión, tema este último que, iniciado en 1980, culminó en 1992 con la edición de tres volúmenes que incluyen una destacable antología.³⁸

Simultáneamente, en 1981, Crosnier Leconte comenzó a elaborar lo que se conocería como *Dictionnaire des élèves en architecture de l'École des beaux-arts de Paris*, rastreando en los Archives Nationales de Francia los legajos de más de 18.000 estudiantes (archivados como «fonds AJ»), a la par que revisaba los dibujos de aquellos alumnos que habían sido premiados, guardados principalmente en la EBA y el Musée. Con el apoyo de un comité científico y un equipo de trabajo fue construyendo un sistema de fichado que se publicó *on-line* en 2016, que en cada caso incluyó la compilación de datos emergentes del legajo del alumno, su trayectoria profesional como arquitecto, las fuentes de archivo y bibliográficas esenciales.³⁹ Entretanto, a partir de 2004 la sede de la investigación de Crosnier Leconte pasó a ser el Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), creado en 2001 como organismo federativo de investigación, con sede en la Galerie Colbert de París. Su trabajo, ligado al documentado análisis sobre las fuentes, incluye textos sobre los estudiantes suizos, rumanos y norteamericanos inscritos en la EBA, los concursos escolares y sus programas.⁴⁰

Jean-Philippe Garric, doctorado en 2002 con una tesis dirigida por Françoise Choay (publicada en 2004 como *Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture française*), viene desarrollando, entre otros temas, el estudio de las carreras de Charles Percier y Pierre Fontaine. Contando con la plataforma del *Dictionnaire*, Garric y Crosnier Leconte han explorado la herencia

> (35 cont.) En 2012 se publicó la traducción al inglés: *Composition, non-composition: Architecture and Theory in the Nineteenth and Twentieth Century* (Lausana: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes; Nueva York y Oxford: Routledge, 2012).

36. François Loyer, *Le siècle de l'industrie 1789-1914* (Ginebra: Skira, 1983).

37. Jean-Pierre Epron, *Comprendre l'éclectisme* (París: Norma, 1997). Epron había participado en un texto dirigido por Maurice Culot, *Le siècle de l'éclectisme. Lille 1830-1930* (París y Bruselas: Archives d'Architecture Moderne, 1979).

38. Jean-Pierre Epron, *Architecture, architectes, enseignement, institutions, profession; anthologie 1790-1948. Colloque Architecture-Architectes, 8-10 oct. 1981* (París: Institut Français d'Architecture, 1981). De la colección destaquemos, con relación a nuestro tema, el capítulo «Les ateliers de l'École des Beaux-Arts. Essai de chronologie: 1793-1968», en Jean Pierre Epron, *Architecture: une anthologie. Les architectes et le projet*, tomo 2 (Lieja: Éditions Mardaga, 1992). Agradecemos a Denyse Rodríguez Tome, colaboradora de Epron en la edición del tomo 2, sus valiosos y amables aportes.

39. «Los registros de matrícula nos ofrecen como mínimo la información sobre el estado civil de cada alumno, su fecha de ingreso a la École >

> (39 cont.) des Beaux-Arts, y el nombre de su profesor. Se identifica a quienes recibieron una educación, incluso embrionaria, por oposición a aquellos (cuyo número es dos o tres veces mayor) que solo asistieron a algún atelier sin haber aprobado el concurso de admisión, o simplemente presentándose a este, lo cual es casi imposible de contabilizar ante la ausencia de fuentes». Agregó más adelante: «Me beneficiaré de la asistencia material del Departamento de Inventario del Ministerio de Cultura, que me permitirá publicarlos gradualmente. Esperamos poner en línea a finales de este año los concursos de emulación de la primera clase (la clase de los estudiantes avanzados)». Marie-Laure Crosnier Leconte, «Le Dictionnaire des élèves en architecture de l'École des Beaux-Arts et les transferts culturels outre-atlantique», conferencia brindada el 12 de abril de 2019 en el marco del congreso internacional «El modelo Beaux-Arts y la arquitectura en América Latina, 1870-1930. Transferencias, intercambios y perspectivas transnacionales». La Plata, del 10 al 13 de abril de 2019. El *Dictionnaire* puede consultarse en línea en <https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/0017>.

40. «American Architecture Students in Belle Epoque Paris: Scholastic Strategies and Achievements at the Ecole des Beaux-Arts», *The Journal of the Gilded Age and Progressive Era* 12, n.º 2 (abril de 2013): 154-198 (avec Isabelle Gournay), >



FIGURA 4. CUBIERTAS DE LOS LIBROS *L'ÉCOLE DE PERCIER. IMAGINER ET BÂTIR LE XIX^e SIÈCLE* (2017) Y *L'ATELIER ET L'AMPHITHÉÂTRE. LES ÉCOLES DE L'ARCHITECTURE ENTRE THÉORIE ET PRATIQUE* (2011)

del *atelier* de Percier, que atraviesa buena parte del siglo XIX.⁴¹ Convergentes son los trabajos de Guy Lambert, Estelle Thibault y Valérie Nègre, interesados en los ejes de la pedagogía académica —incluida la contemporánea—, el *atelier*, los cursos, los tratados, la historia de los saberes técnico-científicos relativos a la construcción y la cuestión del currículo de la École Polytechnique.⁴²

A fin de hallar algunos lineamientos comunes entre todos estos trabajos para ofrecerlos aquí como síntesis del aporte que han producido, podríamos destacar que los miembros del equipo vienen desarrollando una metodología que ha logrado desmontar el *fantasma* teleológico del triunfo de la modernidad, juzgado como valor positivo o negativo. Bien conocemos que este *fantasma* ha llevado —y aún sigue llevando— a distorsivas perspectivas interpretativas, cuyas tensiones se reflejan muy claramente en las políticas y acciones de intervención, conservación o transformación sobre edificios pertenecientes al patrimonio *beaux-arts*. Salir de este dilema teleológico nos permite visitar personajes hasta ahora poco valorados por la hegemónica condena al núcleo de la producción del siglo XIX, que ya en 1899 formulara Auguste Choisy.

Durante medio siglo por lo menos, la arquitectura se entrega a estériles ensayos [...] pareciera que el arte se constriñe a vivir

de la tradición, en espera de una idea original, o de la aparición de un principio propio. Afortunadamente, esa idea, ese principio, parece desprenderse de la introducción de un nuevo material en el esqueleto de nuestros edificios: esto es el hierro.⁴³

Hacia un nuevo paradigma historiográfico para interpretar la herencia académica en América Latina

Esta transformación y profundización de los estudios sobre la cuestión *beaux-arts* en el espacio internacional se entrecruza con otros fenómenos del campo historiográfico que afectan los modos en que hoy podemos abordar el problema en AL. En efecto, la aparición de una historia global —o, más concretamente, plurinacional en nuestro caso— durante la etapa de la globalización iniciada en la década de 1990 ofreció la posibilidad de reflexionar acerca del rol de estas arquitecturas en el contexto regional. A diferencia de lo que pensaba la crítica militante de las décadas de 1960-1970, al calor de la teoría de la dependencia, sumada al fuerte rechazo que provocaba todo atisbo de «cultura académica» —cuestión que está presente en los primeros trabajos de Federico Ortiz y Ramón Gutiérrez—,⁴⁴ una historia que atendiese en este caso a un «diálogo atlántico» implicaba reflexionar de manera distinta acerca de la emisión y la recepción de los mensajes.

Estas ideas comenzaron a vislumbrarse en los trabajos pioneros de Jorge Liernur y un importante número de historiadores que emergieron profesionalmente en la Argentina en la década de 1980, y tuvieron su expresión más acabada en la Conferencia Internacional *La cultura arquitectónica hacia 1900. Revalorización crítica y preservación patrimonial*, organizada por la Universidad Di Tella y el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en 1999.⁴⁵ Desde esta nueva perspectiva era posible imaginar no una relación unívoca, producto de una forzada dependencia cultural urdida desde las metrópolis centrales, sino un intenso intercambio entre realidades diversas. En ese contexto, puede pensarse en la existencia —alrededor de 1900— de un nuevo ambiente cultural en el cual las ideas migraron y se transformaron, los saberes se ensamblaron para producir híbridos que no tienen una relación tan directa con los estándares europeos como podría suponerse.

> (40 cont.) disponible en [41. Jean-Pilippe Garric y Marie-Laure Crosnier Leconte, *L'école de Percier. Imaginer et bâtir le XIX^e siècle* \(París: Mare et Martin, 2017\).](https://www.academia.edu/5481728/Gournay_Cleonte_JGAPEBeaux-Arts;«Les élèves suisses à l'École des Beaux-Arts de Paris, 1800-1968», en Profils d'architectes, ed. Dave Lüthi (Lausana: Université de Lausanne, 2017), 15-30, disponible en https://journals.openedition.org/edl/959); «Les grands concours internationaux (1895-1914): vecteurs parallèles de diffusion de l'architecture française?», en <i>Repenser les limites: l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines</i>, conferencia internacional coorganizada por el INHA y la Society of Architectural Historians de Chicago, París, 31 de agosto al 4 de septiembre de 2005, disponible en https://journals.openedition.org/inha/454#text. Agradecemos a la autora la atenta lectura del manuscrito y sus oportunas sugerencias y correcciones.</p>
</div>
<div data-bbox=)

42. La producción académica de Jean-Philippe Garric, Guy Lambert, Estelle Thibault y Valérie Nègre está referenciada en <http://www.umrausser.cnrs.fr/jean-philippe-garric>; <https://paris-belleville.academia.edu/GuyLambert/CurriculumVitae>; <http://www.umrausser.cnrs.fr/estelle-thibault>; <http://www.umrausser.cnrs.fr/valerie-negre>.



FIGURA 5. «EDIFICIO PARA EL H. CONCEJO DELIBERANTE». REVISTA DE ARQUITECTURA, N.º 131, NOVIEMBRE DE 1931.

43. En el original la cita es parte del capítulo final, titulado «Dernières transformations de l'architecture. Éléments de l'art contemporain»: «[...] pendant un demi-siècle au moins, l'architecture est vouée à de stériles essais. [...] on dirait un art réduit à vivre sur le fonds du passé en attendant l'apparition d'une idée originale, d'un principe qui lui soit propre. Heureusement cette idée, ce principe paraît se dégager enfin de l'introduction d'une matière nouvelle dans »

Y esto no solo es aplicable a la AL, sino a tantas regiones del globo en las cuales se transculturó este modelo. Las nuevas investigaciones que comenzaron a gestarse a inicios del presente siglo permitieron constatar que los saberes arquitectónicos debieron adaptarse a entornos diferentes, a otro tipo de parcelamientos, a la ausencia de ciertos materiales que son comunes, por ejemplo, en París, pero no en Buenos Aires, donde salvo acotadas excepciones no había piedra para la construcción. Al mismo tiempo, debieron adecuarse a nuevas tecnologías, como la del hormigón armado, que se desarrolló muy rápidamente en la Argentina, o al destacable avance en el rubro de las carpinterías metálicas a partir de la existencia de industrias como Zamboni, Vasena o Talleres Metalúrgicos San Martín, que revolucionaron rápidamente el mercado.

La práctica proyectual debió adecuarse además a otras costumbres, a otros hábitos, a otras necesidades de representación,

como lo fueron un Estado nuevo que debió expresar el carácter y el poder de una nación cuya elite estaba convencida de que tenía por delante un destino de grandeza.⁴⁶ Simultáneamente encontramos otro problema: la mayor parte de los proyectos ejecutados fueron realizados por arquitectos extranjeros, o por arquitectos locales que habían cursado sus estudios en el exterior. Aun cuando la enseñanza se institucionalizó, los programas escolares, la bibliografía y los modos de proyectar reprodujeron un modelo académico consagrado, aunque este podía distorsionarse como consecuencia de las impensadas variables locales.

Por lo tanto, buena parte de las fuentes necesarias que pueden explicar esta arquitectura no están en nuestros archivos sino en los de los países europeos, ya que la *enciclopedia mental* de los arquitectos actuantes estaba construida en un ámbito diferente a aquel en que debían actuar. Sus discusiones académicas, sus referencias teóricas y formales, sus preferencias tienen que ver directamente con su universo de origen. De allí que poco podamos comprender una obra hecha en Buenos Aires o Montevideo si no registramos los términos del debate en las metrópolis centrales. Y esta acción es verdaderamente compleja porque son muchos y diversos los centros en los cuales nuestros arquitectos se formaron. Esta diversidad necesariamente obliga a una coordinación de los estudios para poder explicar cada uno de los casos, que en ciudades de un asombroso eclecticismo como las nuestras tienen fuentes bien diversas. O sea que los edificios de estos entornos urbanos muchas veces no dialogan entre sí; se refieren al debate y a los ejemplos que se encuentran en otras sedes, otras escuelas, nacionales o regionales. Por lo tanto, puede darse la paradoja de que descubramos un extenso número de fuentes, pero no podamos comprender el proyecto si no lo confrontamos con la formación inicial del arquitecto, el debate en su cultura de origen y las necesarias mutaciones que el proyecto debió realizar para materializarse.

Todos estos puntos, sumados a la revisión de la historia de la enseñanza, la conformación de un campo profesional específico, las necesidades de representación del Estado y los particulares —a veces enteras comunidades emigradas que plantean hacer sentir su voz en esta *Babel de las lenguas*— configuran una agenda compleja y diversa. Asimismo, debemos reconsiderar el rol de las sociedades de arquitectos, que comenzaron a regular

> (43 cont.) l'ossature de nos édifices, le fer». Edición original: Auguste Choisy, *Histoire de l'Architecture*, tomo II (París: Gauthier-Villars Imprimeur-Libraire, 1899), 762–763. La traducción proviene de Auguste Choisy, *Historia de la arquitectura*, tomo I (Buenos Aires: Victor Lerú, 1980), 711.

44. Ortiz y otros, *Arquitectura del liberalismo*.

45. Véase fundamentalmente Jorge Liernur, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2001), capítulos I y II. Durante la conferencia se presentaron, además del trabajo de Liernur, otros de algunos de los historiadores que compartían estas ideas: Claudia Shmidt, Ana María Rigotti, Noemí Adagio, Alejandro Crispiani, Fernando Aliata y Fabio Grementieri. Parte de las intervenciones fueron publicadas en Fabio Grementieri, Jorge Francisco Liernur y Claudia Shmidt, *Architectural Culture around 1900: Critical Reappraisal and Heritage Preservation* (Buenos Aires: Universidad Torcuato di Tella, 1999).

46. Véase Claudia Shmidt, *Palacios sin reyes. Arquitectura pública para la «capital permanente»*. Buenos Aires, 1880–1890 (Rosario: Prohistoria, 2012).

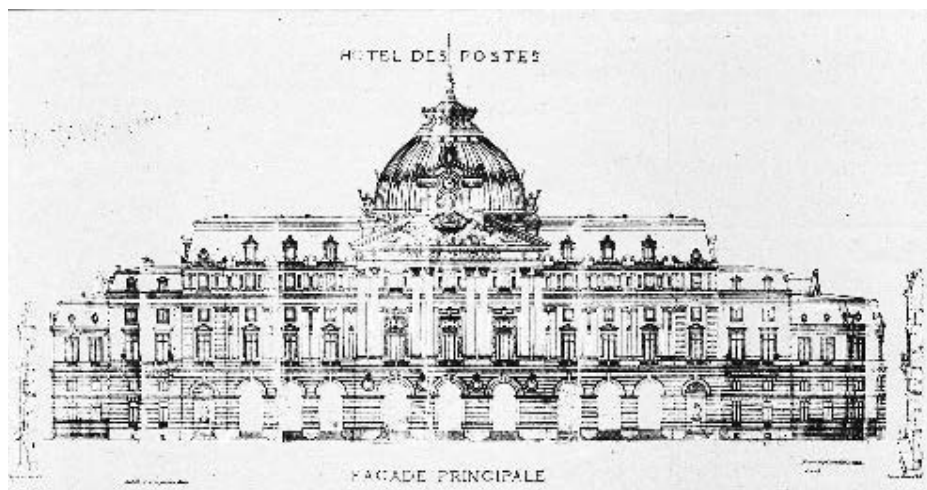


FIGURA 6. «HOTEL DES POSTES». PRIMER PROYECTO DE NORBERT MAILLART PARA EL EDIFICIO DE CORREOS Y TELÉGRAFOS EN BUENOS AIRES (1898).

47. En ese sentido no podemos olvidar los trabajos pioneros en el campo de la enseñanza de la arquitectura en la Argentina, como los de Sivia Cirvini, *Nosotros los arquitectos: campo disciplinar y profesión en la Argentina moderna* (Mendoza: Zeta, 2004); Ana Cravino, *Enseñanza de arquitectura. Una aproximación histórica. 1901-1955, la inercia del modelo Beaux Arts* (Buenos Aires: Nobuko, 2012); Claudia Schmidt, Graciela Silvestri y Mónica Rojas, voz «Enseñanza de la arquitectura», en Jorge Liernur y Fernando Aliata, dirs., *Diccionario de la arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, tomo E-H (Buenos Aires: Agea, 2004), 33-44.

el ejercicio profesional y el sistema de concursos públicos, definiendo ámbitos de inclusión y exclusión, a la par que las revistas profesionales se convertían en los medios centrales del debate disciplinar.

Mientras tanto, la formación experimentó un giro cuando se crearon las carreras y escuelas de arquitectura independientes de las ingenierías, en las cuales se registró la presencia activa de profesores venidos de las metrópolis centrales. Es preciso tener en cuenta todos estos aspectos en el nuevo curso de los estudios sobre el tema, los cuales deben asumir como desafío coordinar esta mirada compleja y polifacética, sumando esfuerzos dentro de una red más vasta que incluya centros de investigación que respondan al mundo plurinacional al que hacemos referencia.⁴⁷

Ha sido justamente este posicionamiento teórico el que nos ha llevado a realizar en abril de 2019 el congreso *El modelo Beaux-Arts y la arquitectura en América Latina, 1870-1930*, organizado por el HiTePAC (Instituto de Investigación Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad) de la FAU-UNLP (Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata), conjuntamente con el IPRAUS (Laboratoire del Institut Parisien

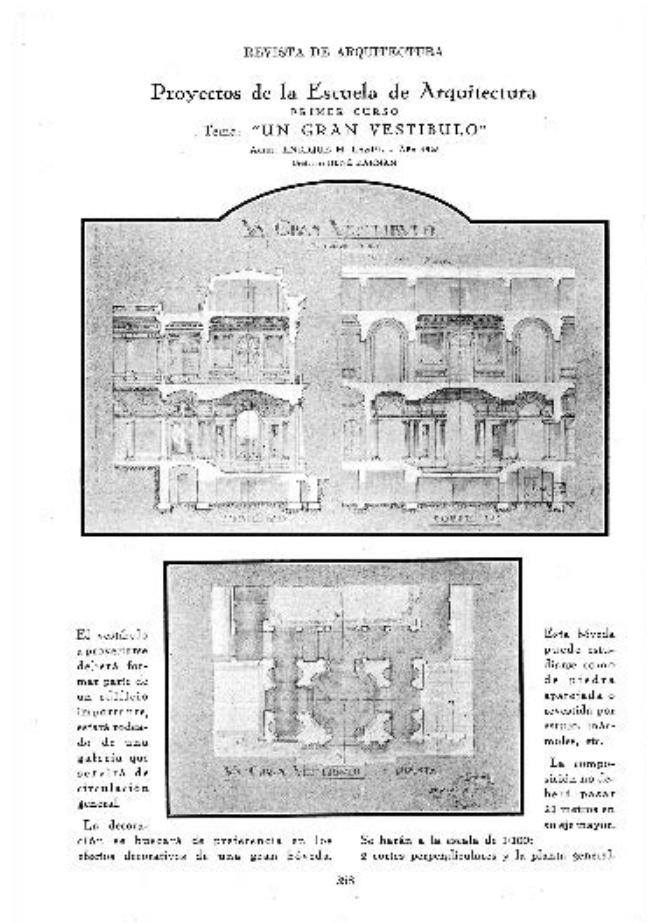


FIGURA 7. PROYECTO ESTUDIANTIL DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE BUENOS AIRES DURANTE EL CURSO 1925, A CARGO DE RENÉ KARMAN. REVISTA DE ARQUITECTURA, N.º 69, SEPTIEMBRE DE 1926.

de Recherche Architecture, Urbanistique et Société) ligado a la École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Belleville⁴⁸ y el HiCSA (Histoire Culturelle et Sociale des Arts) de la Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.⁴⁹ El intercambio que se inició a partir de la propuesta de organizar el congreso permitió afianzar esta aproximación teórica que venimos planteando como la más apropiada para los estudios sobre la arquitectura del siglo XIX y las

48. IPRAUS, <http://www.umrausser.cnrs.fr/laboratoire-ipraus-institut-parisien-de-recherche-architecture-urbanistique-et-societe>

49. HICSA, <https://hicsa.univ-paris1.fr/>

primeras décadas del siglo XX, trabajando conjuntamente sobre autores, problemas teóricos y análisis de casos, que naturalmente es necesario continuar, ampliar y desarrollar.



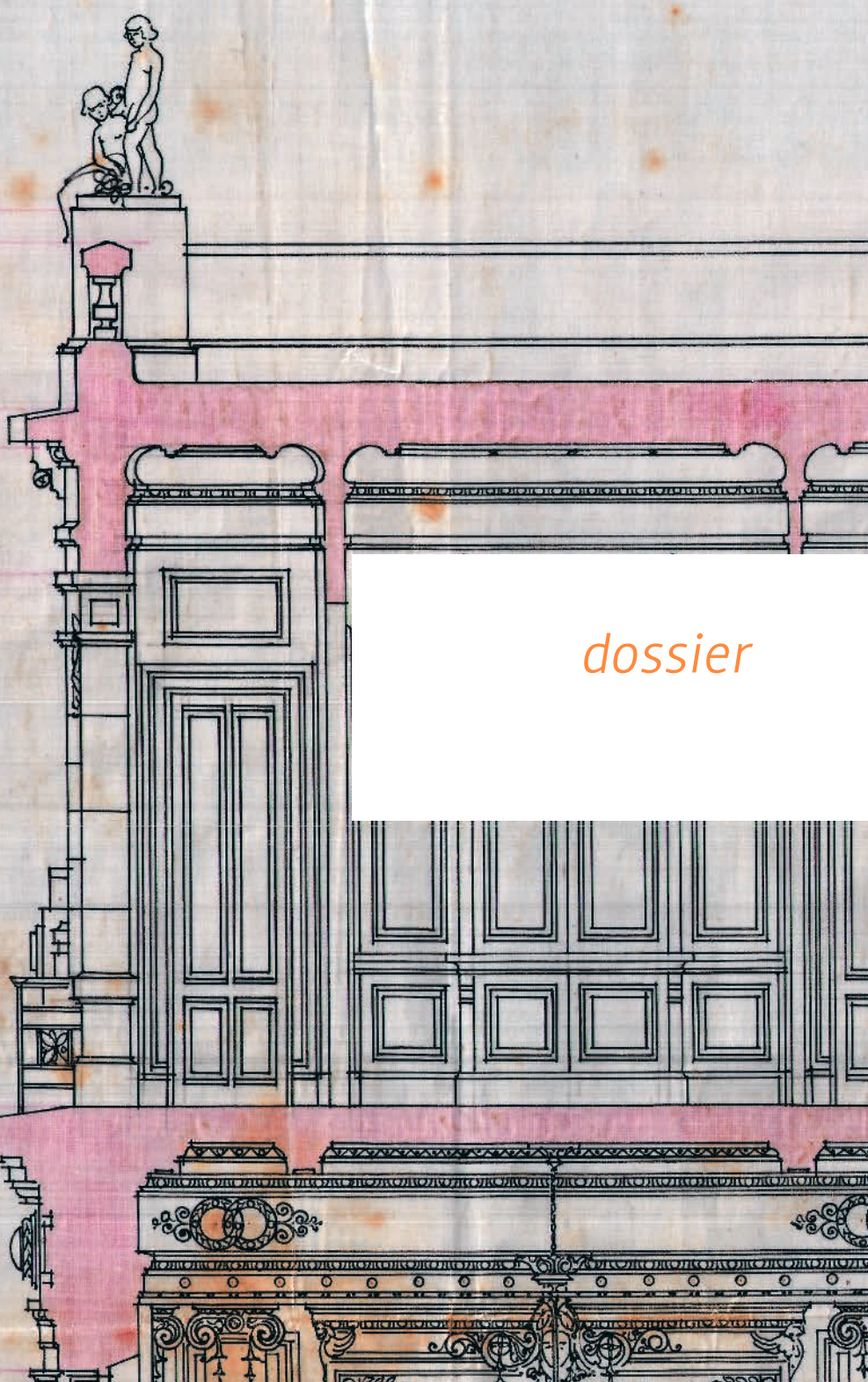
FIGURA 8. AFICHE DE DIFUSIÓN DEL CONGRESO EL MODELO BEAUX-ARTS Y LA ARQUITECTURA EN AMÉRICA LATINA, 1870-1930, (2019).

Fuente de las imágenes

- 1, 2 y 4 a 8. *Fotografías: Fernando Aliata y Eduardo Gentile.*
3. *Fotografía: Eduardo Gentile.*



1.30
0.50
1.00
1.50
4.80
3.90
0.30
1.65



dossier

Este dossier ofrece una mirada reflexiva e integral de los documentos donados recientemente al IHA que pertenecieron a la Mueblería Caviglia, presente por más de un siglo en el ámbito empresarial uruguayo.

Dado el volumen de esta colección, así como la diversidad y la amplitud de formatos y contenidos, constituye una fuente ineludible en los estudios sobre la historia del diseño en Uruguay, que, puesta en correlación con otros documentos, habilita diversas áreas de investigación en este campo.



FIGURA 1. ESCRITORIO. ACUARELA SOBRE CARTULINA



FIGURA 2. LIVING. ACUARELA Y LÁPIZ SOBRE PAPEL.





FIGURA 3. LIVING. ACUARELA
Y LÁPIZ SOBRE PAPEL.

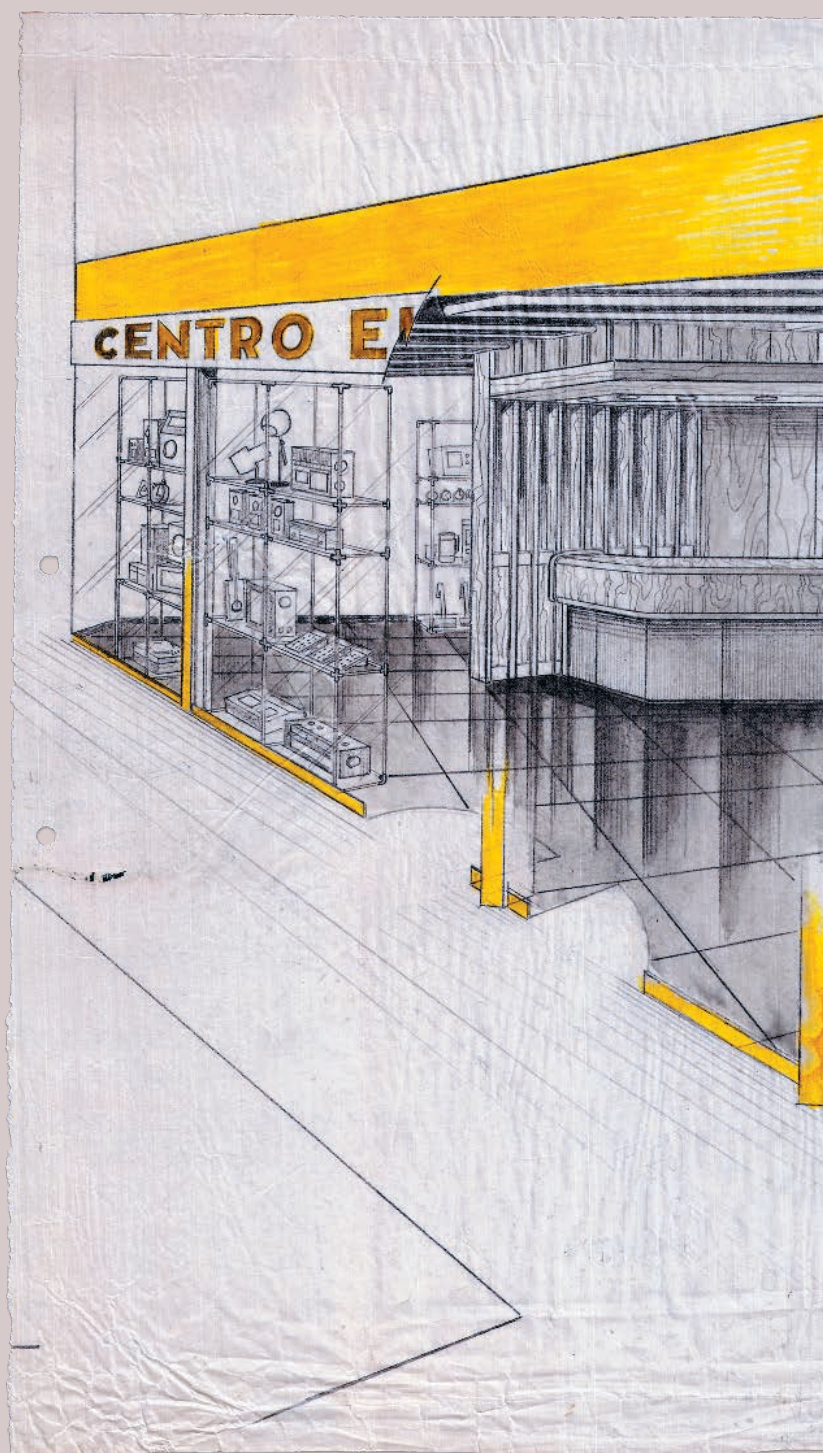
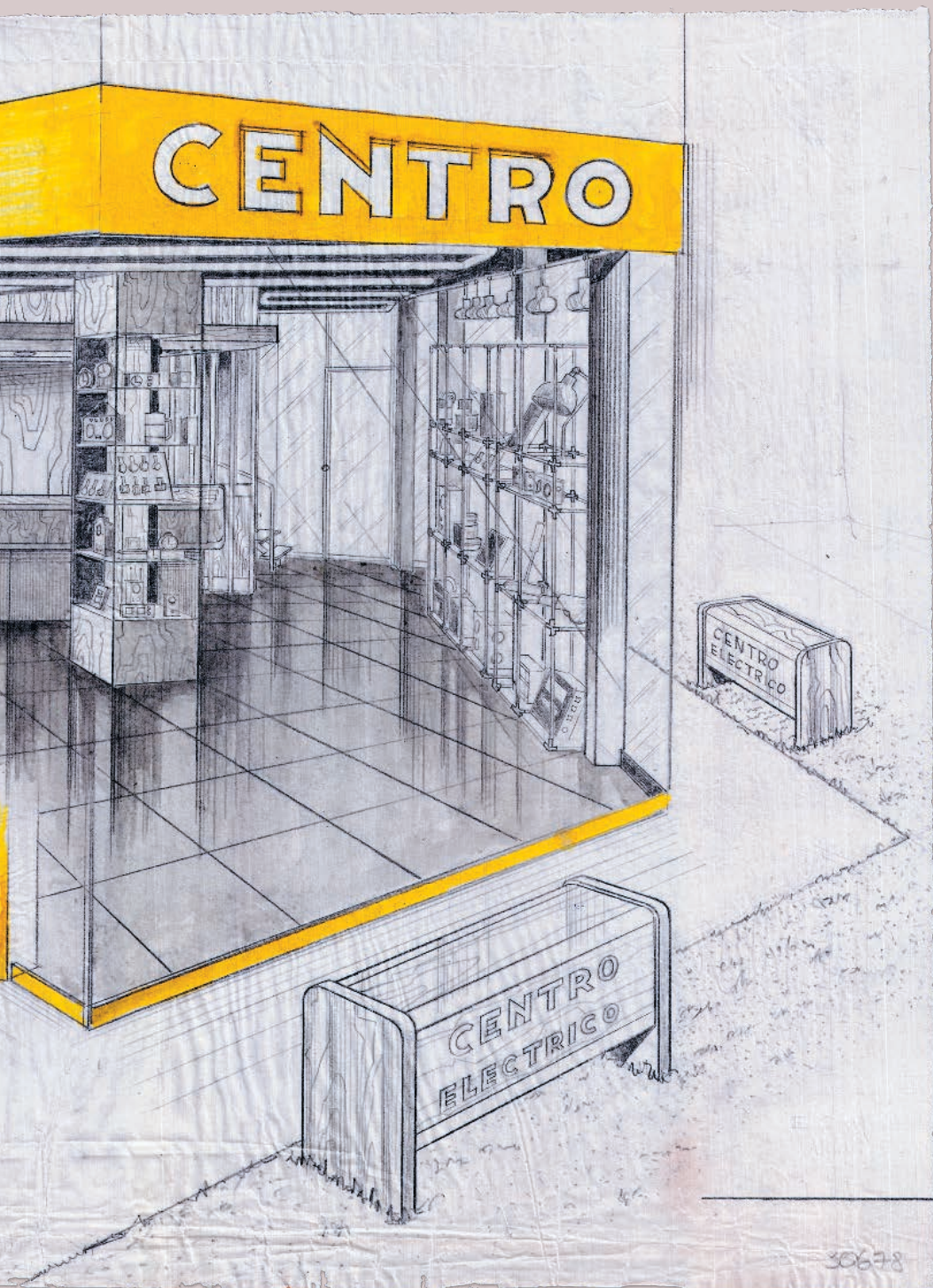
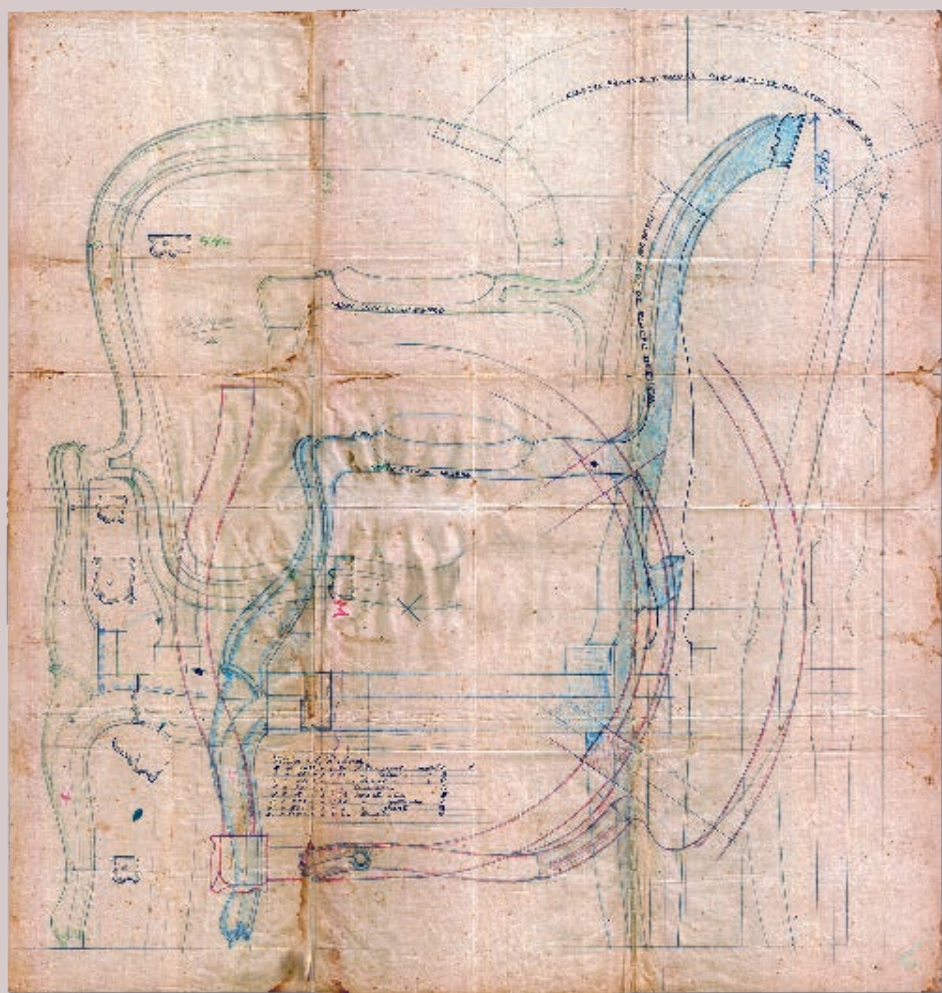


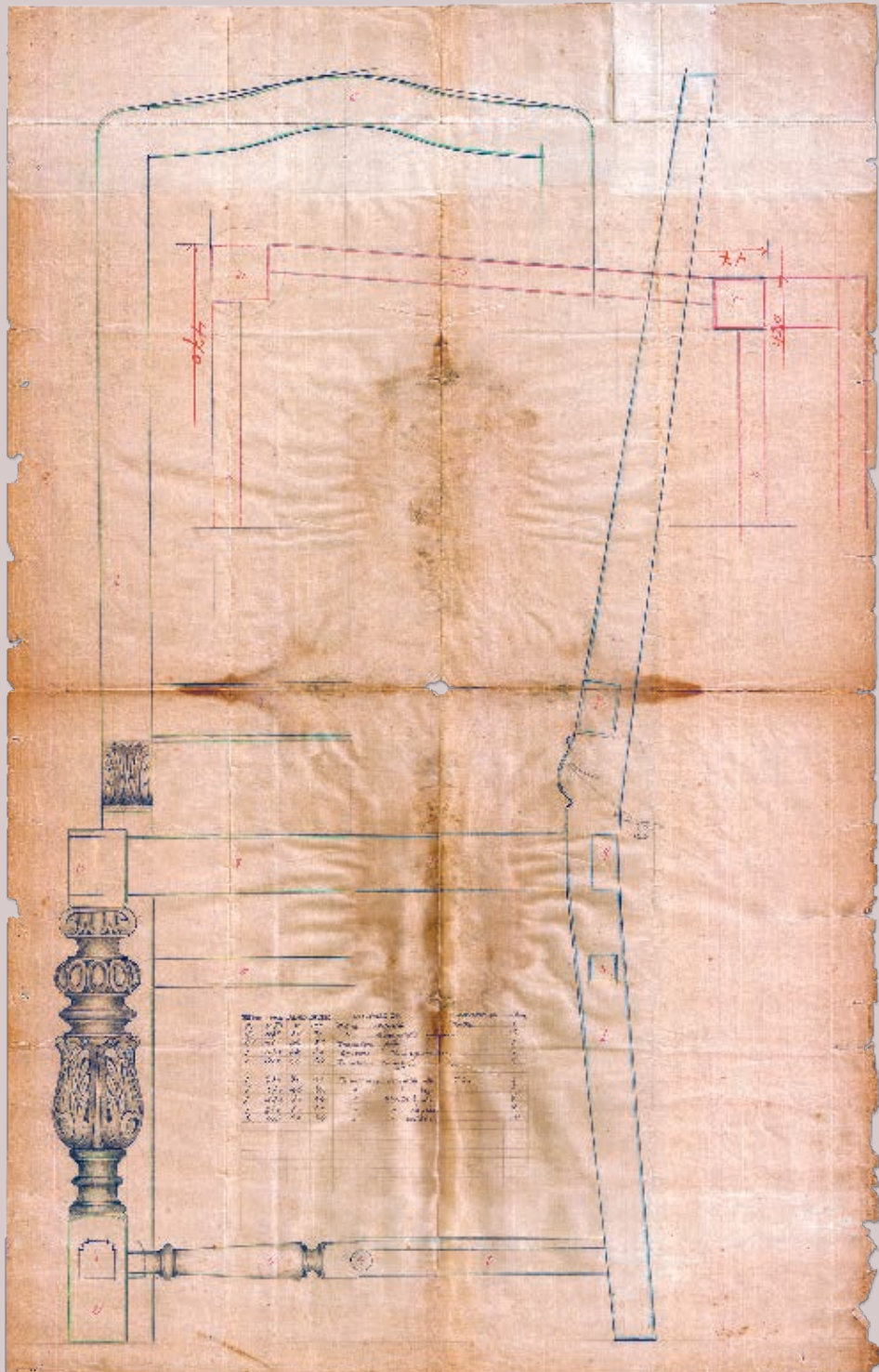
FIGURA 4. LOCAL COMERCIAL
PARA CENTRO ELÉCTRICO.
LÁPIZ Y FIBRA SOBRE SULFITO.



30678



FIGURAS 5 Y 6. PLANTILLA PARA LA FABRICACIÓN DE UNA SILLA. LÁPIZ SOBRE PAPEL.



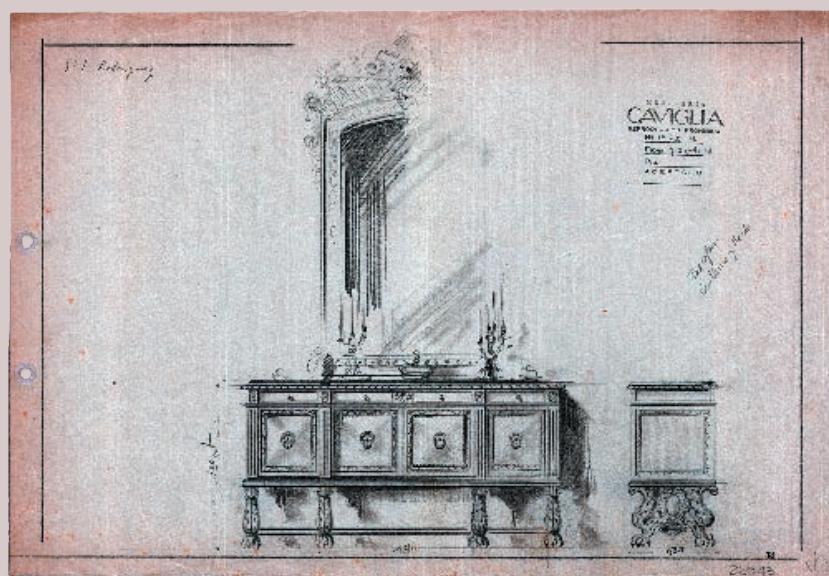


FIGURA 7. APARADOR Y ESPEJO ESTILO INGLÉS.
9 DE AGOSTO DE 1944. LÁPIZ SOBRE PAPEL.

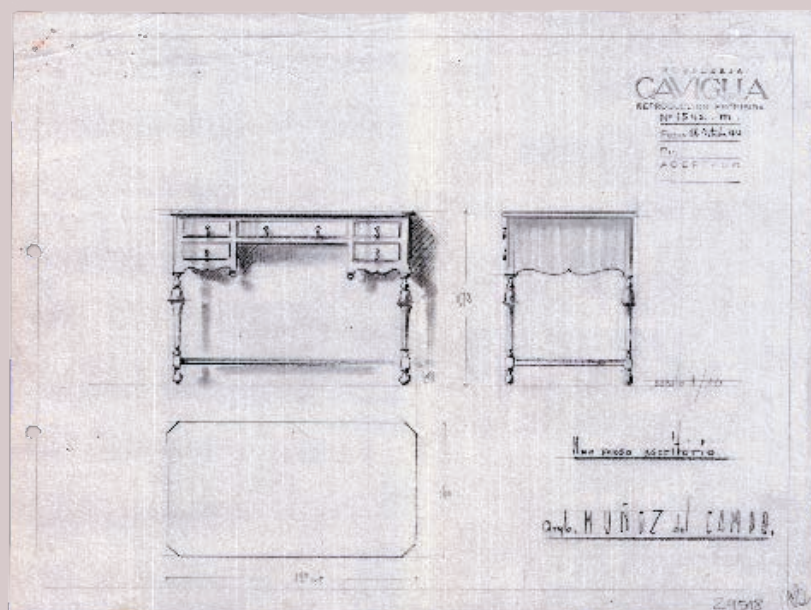


FIGURA 8. MESA DE ESCRITORIO ENCARGADA POR EL ARQUITECTO
MUÑOZ DEL CAMPO. 26 DE OCTUBRE DE 1944. LÁPIZ SOBRE PAPEL.

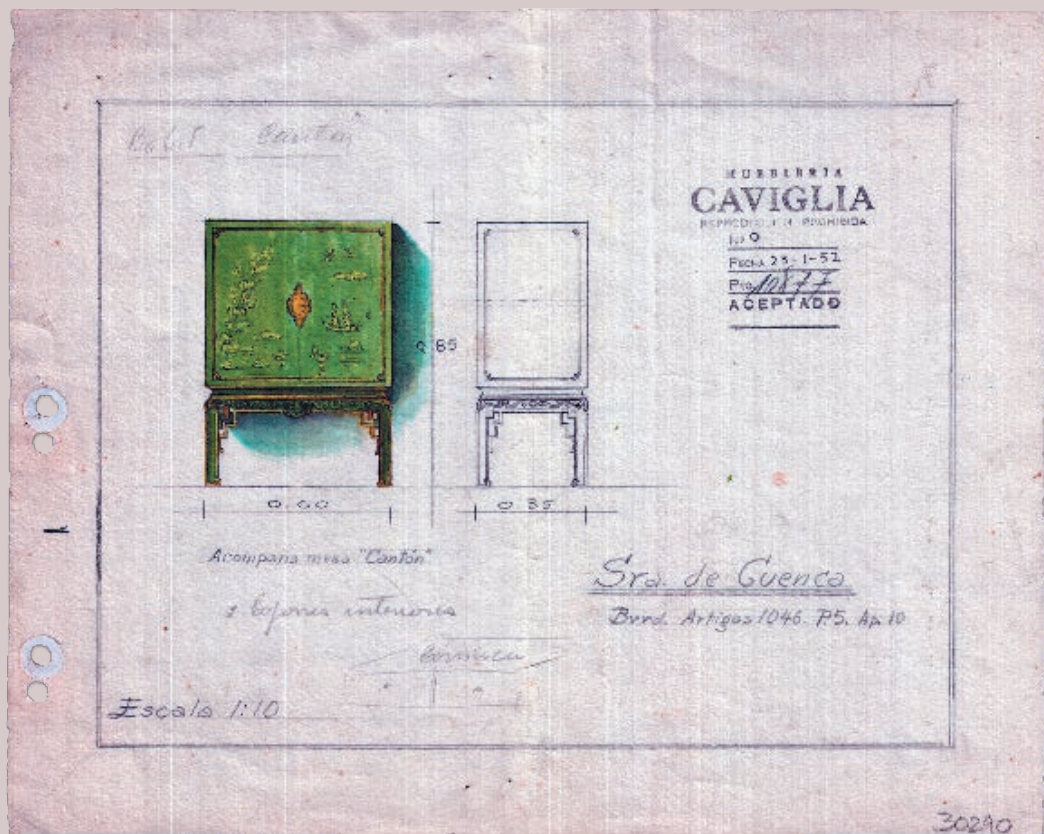
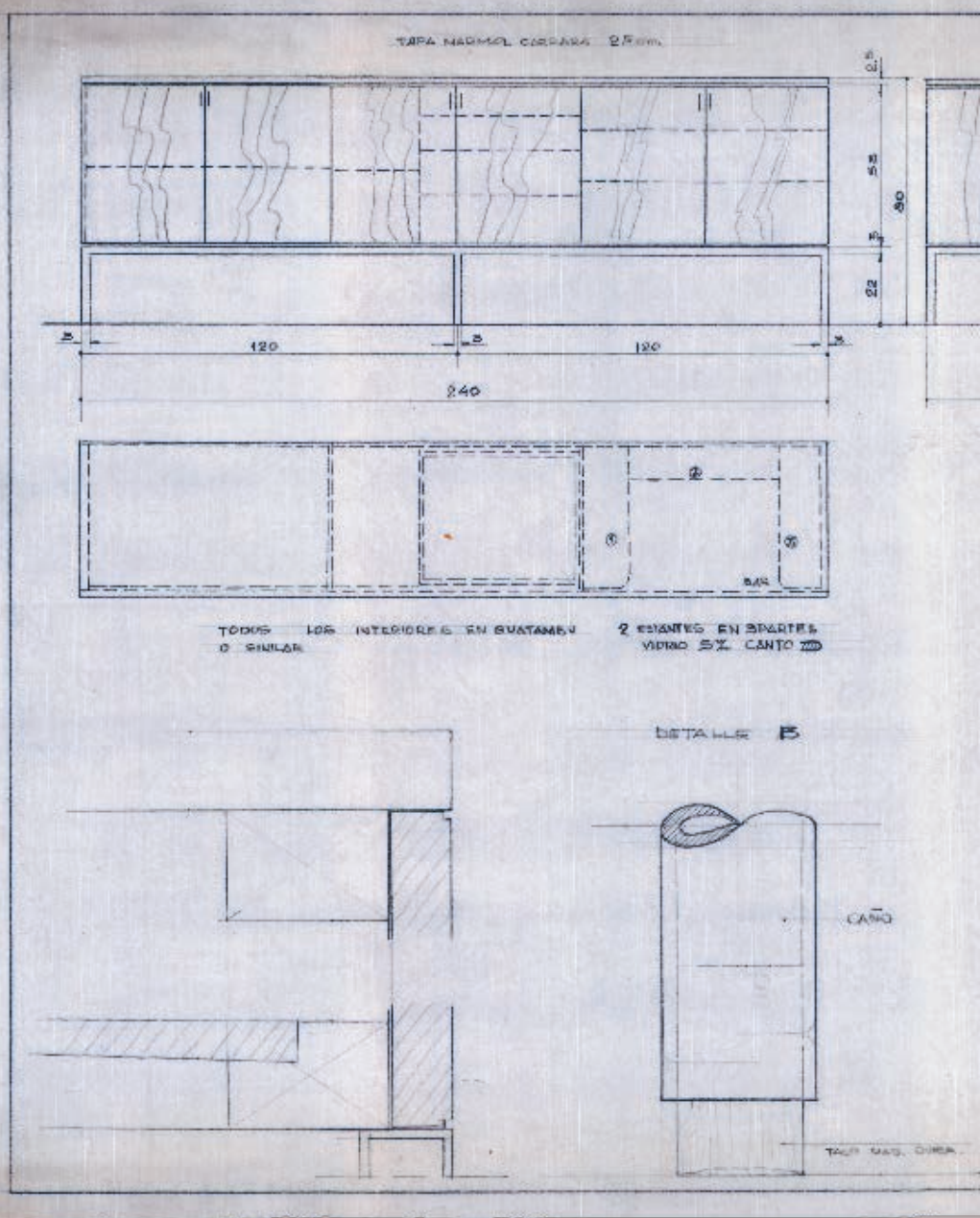


FIGURA 9. ACOMPAÑA MESA "CANTÓN". 23 DE ENERO DE 1952. LÁPIZ Y ACUARELA SOBRE PAPEL.



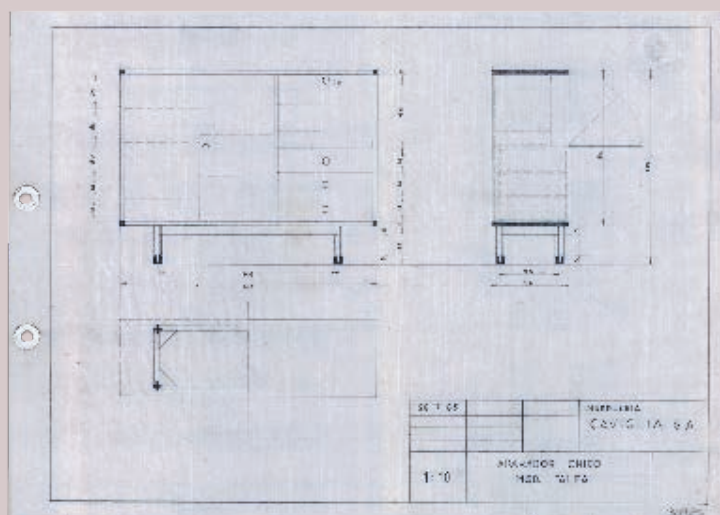


FIGURA 11. APARADOR CHICO MODELO ALFA. 26 DE JULIO DE 1963. LÁPIZ Y FIBRA SOBRE SULFITO.

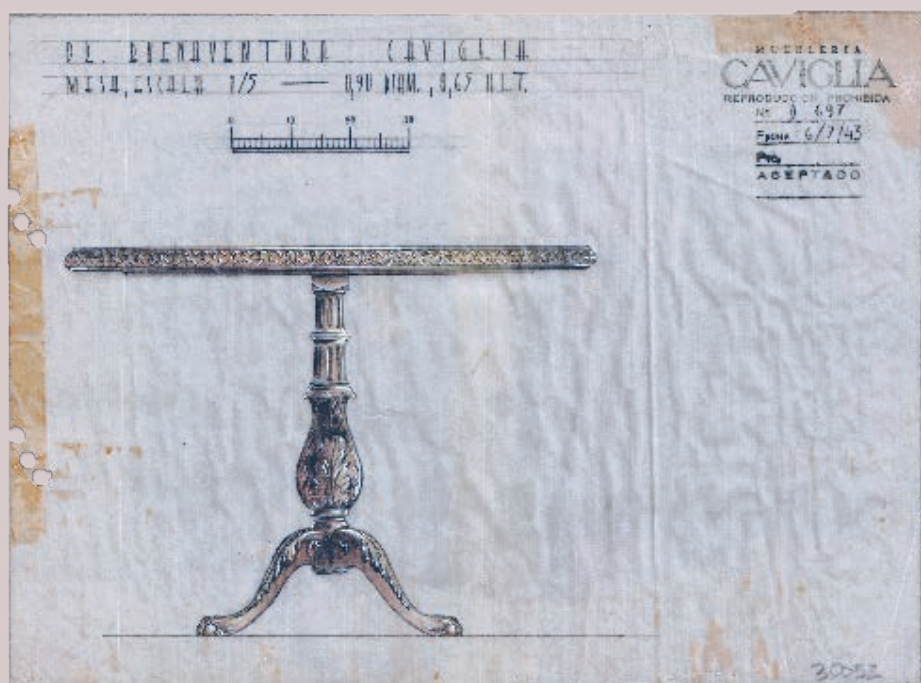


FIGURA 12. MESA. 6 DE JULIO DE 1943. LÁPIZ SOBRE PAPEL.



FIGURA 13. CONJUNTO DE MESAS. ACUARELA Y LÁPIZ SOBRE PAPEL.

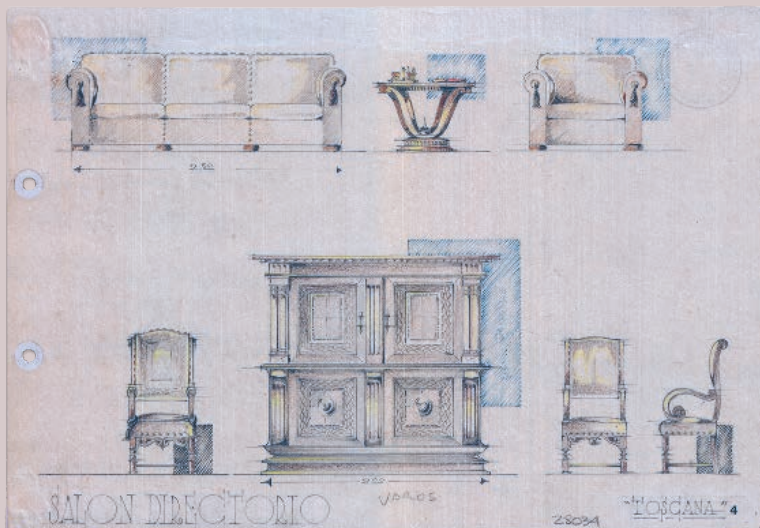


FIGURA 14. CONJUNTO PARA SALÓN DE ESCRITORIO. MODELO TOSCANA. LÁPIZ SOBRE PAPEL.

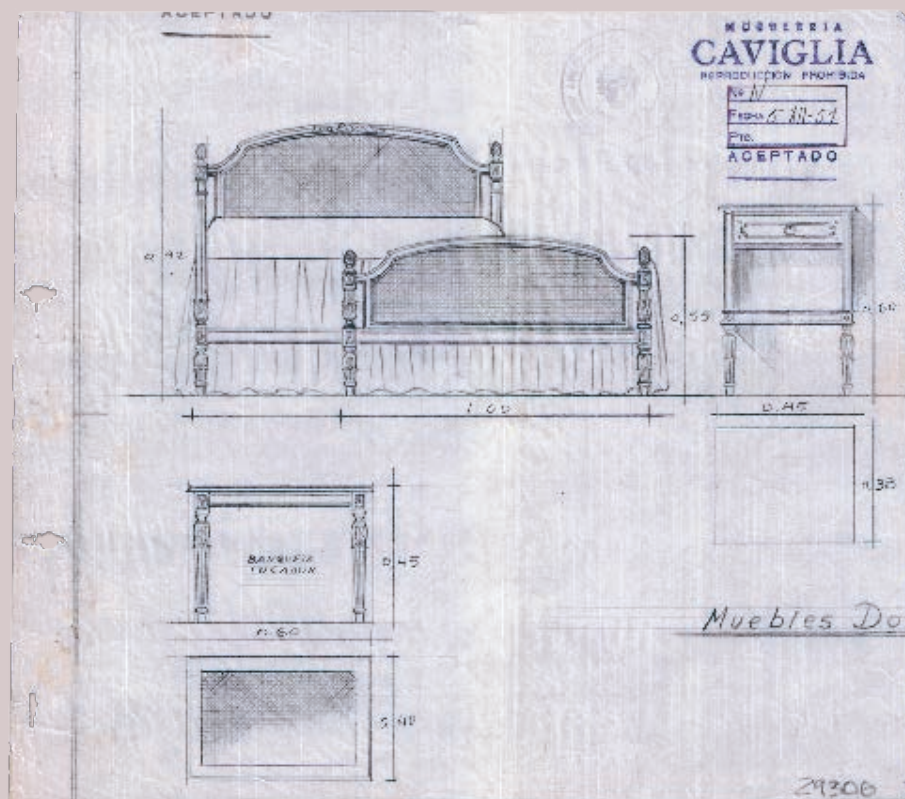


FIGURA 15. MUEBLES DORMITORIO. CAMA, MESA DE LUZ Y BANQUETA DE TOCADOR. 5 DE DICIEMBRE DE 1951. LÁPIZ SOBRE PAPEL.

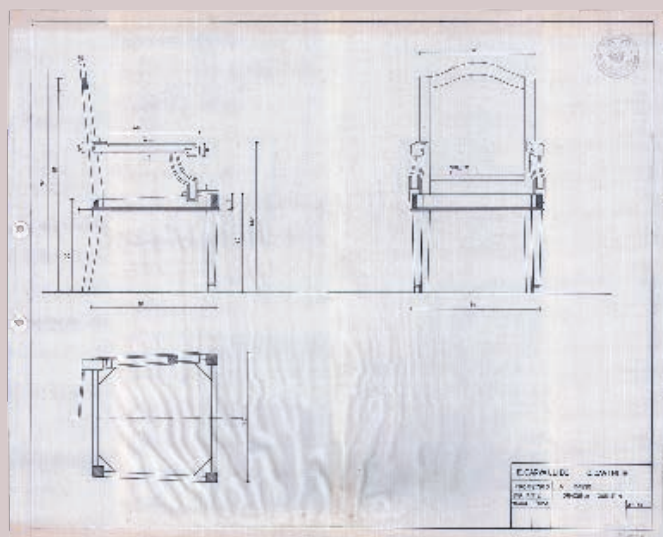


FIGURA 17. PLANO PARA LA FABRICACIÓN DE UNA SILLA. LÁPIZ Y FIBRA SOBRE SULFITO.

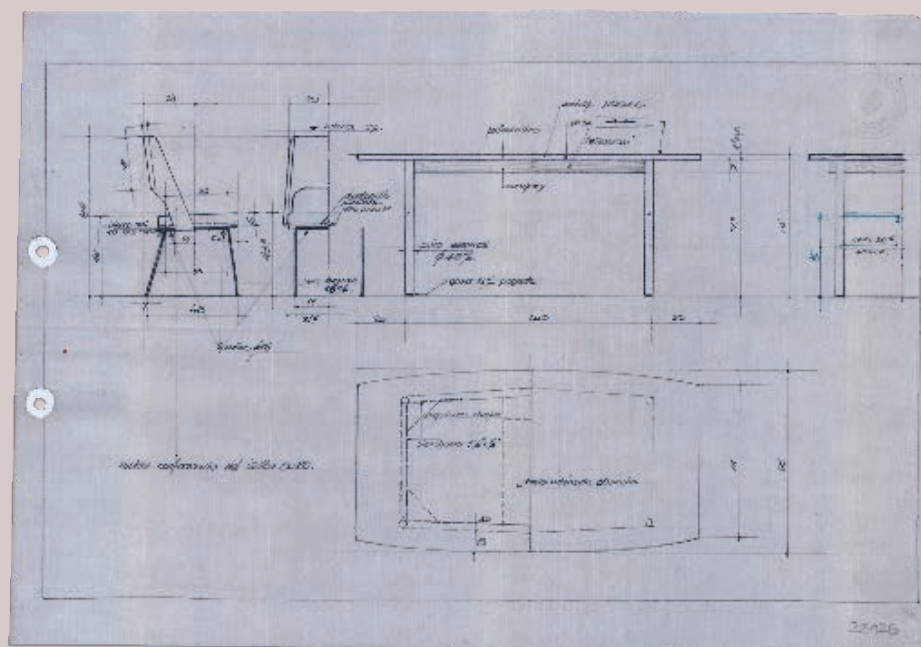


FIGURA 18. SILLA Y MESA MODELO OSLO. LÁPIZ Y FIBRA SOBRE SULFITO.

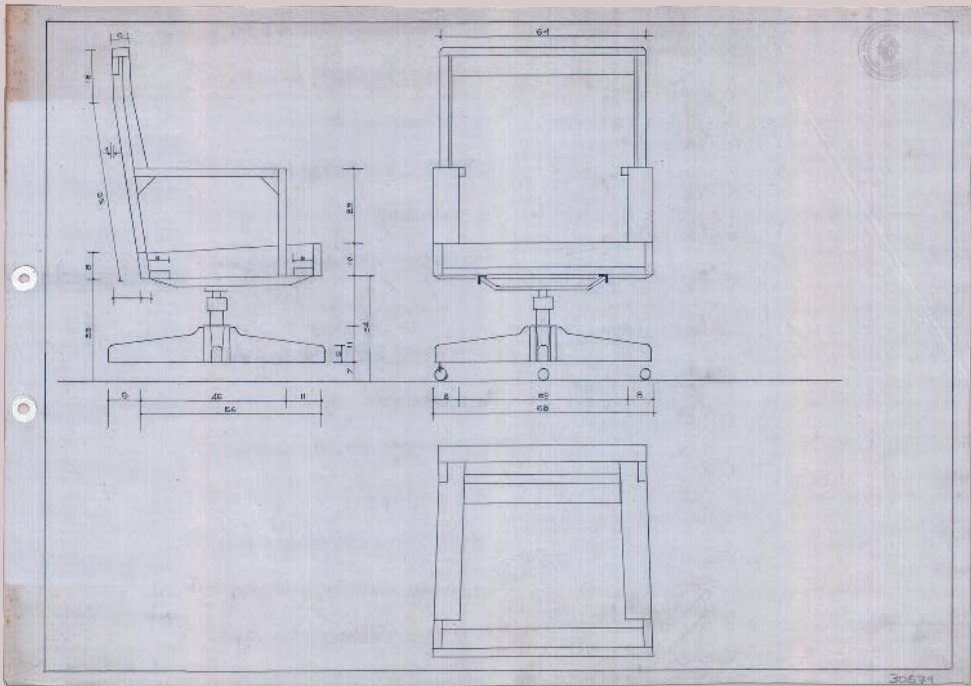


FIGURA 19. PLANO PARA LA FABRICACIÓN DE UNA SILLA GIRATORIA. LÁPIZ Y FIBRA SOBRE SULFITO.

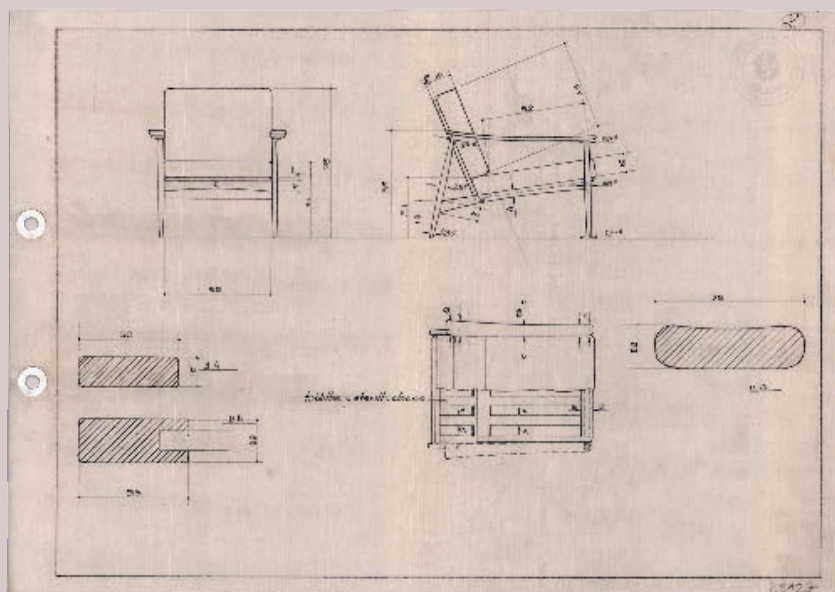


FIGURA 20. PLANO PARA LA FABRICACIÓN DE UNA SILLA. LÁPIZ Y FIBRA SOBRE SULFITO.

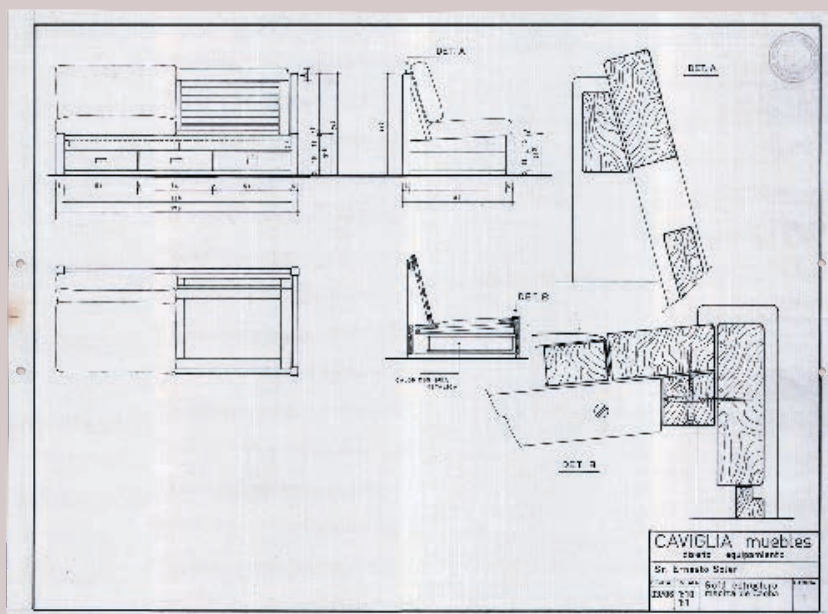


FIGURA 21. PLANO PARA LA FABRICACIÓN DE UN SILLÓN. LÁPIZ Y FIBRA SOBRE SULFITO.

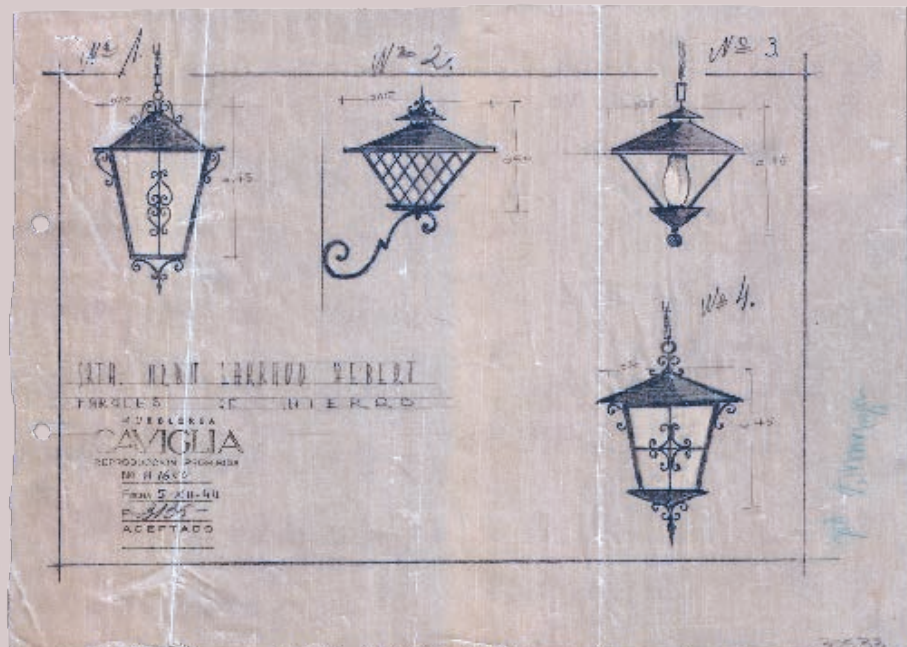


FIGURA 22. FAROLES DE HIERRO. 5 DE DICIEMBRE DE 1944. LÁPIZ SOBRE PAPEL.

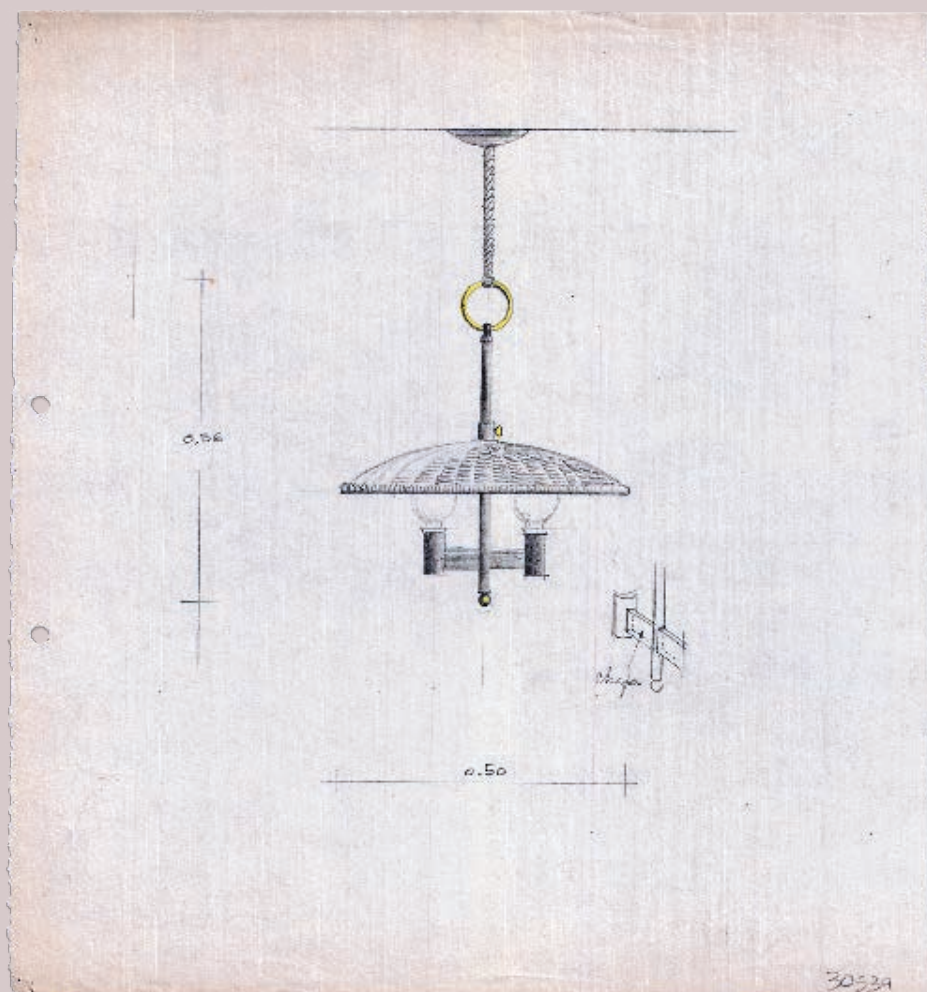


FIGURA 23. LÁMPARA DE MIMBRE. LÁPIZ SOBRE PAPEL.

PROYECTO CAVIGLIA

El rol del sector privado en la conformación de un campo del diseño en Uruguay a través de un archivo de empresa

LAURA CESIO, MÓNICA FARKAS,
MAGDALENA SPRECHMANN, MAURICIO STERLA

Los archivos privados constituyen un valioso aporte para la investigación. En general, el dinamismo y la transformación de las empresas son factores de dispersión y destrucción de documentos, por lo cual la existencia de este acervo, con un importante volumen de piezas que abarcan un arco temporal muy amplio, resulta excepcional. Puesto en correlación con otros documentos, permite reconstruir flujos de trabajo centrales para comprender el rol de esta empresa en la conformación de una cultura de diseño en Uruguay.

En 2015, Cristina Patrone¹ donó al Instituto de Historia de la Arquitectura (IHA), por intermedio de los profesores Gabriel Falkenstein y Aníbal Parodi, los archivos en su poder provenientes en su mayoría de la Mueblería Caviglia, aunque incluyen también documentación de la Carpintería Itzaingó.

La mueblería fue fundada en 1873² por tres hermanos inmigrantes italianos. Buenaventura,³ el menor de los Caviglia, continuó como único propietario y expandió la pequeña empresa familiar a otros rubros. Muy tempranamente, no solo se convirtió en importadora de artículos de decoración para el hogar y la oficina —como alfombras, lámparas, vajilla, cristalería, entre otros—, sino que trajo de Italia al Uruguay directores artísticos, ebanistas y mano de obra calificada.

Sus hijos, Luis, Buenaventura (h) y Juan Pedro Caviglia constituyeron la segunda generación al mando. Luis⁴ alternó la vida política y el derecho con la actividad empresarial y estableció un sistema de ventas a plazos sobre el cual se asentó la expansión

1. Cristina Patrone fue esposa de Carlos Caviglia Rivas, uno de los últimos descendientes directos de los fundadores de la Mueblería Caviglia que participaron en ella.

2. «80 años de Mueblería Caviglia», *Hogar y Decoración* (1953): 1004.

3. En 1868 emigró a Montevideo, donde residían sus hermanos. Su padre había sido carpintero y descendía de una familia que se había dedicado por varias generaciones a hacer clavijas para unir las partes de los barcos de madera. Entre otras actividades, Buenaventura integró la Cámara de Comercio Italiana de Montevideo, la Asociación Rural del Uruguay, contribuyó en la fundación del Banco Italiano del Uruguay, fue dirigente del Rotary Club, tuvo fuertes vínculos con el Partido Colorado e incursionó en la producción agropecuaria.

4. Geni, Luis Carlos Caviglia, <https://www.geni.com/people/Luis-Carlos-Caviglia/6000000008617989506> (consultado el 7 de mayo de 2019). El Dr. Luis Caviglia tuvo una personalidad multifacética: integró la Cámara de Comercio, el Consejo Superior de Enseñanza Industrial y asumió múltiples compromisos políticos. Como jurista y legislador impulsó la Ley de Sociedades de Responsabilidad Limitada, instrumento esencial para el desarrollo de las pequeñas y medianas empresas en el Uruguay. Con el golpe de Estado de Terra dejó la vida política para dedicarse enteramente a la mueblería.

comercial de la mueblería.⁵ Uno de sus hijos, Buenaventura Caviglia Repetto (Tito), dio otro gran impulso a la empresa familiar con proyectos como el de la revista *Hogar y Decoración*, editada regularmente entre 1938 y 1953, de la cual fue su mentor y director. Lo sucedieron sus hijos; entre ellos, Carlos Caviglia Rivas fundó la Carpintería Ituzaingó, que se transformó en la proveedora de muebles de la empresa familiar. La Mueblería Caviglia cerró hacia fines de la década de 1990.

5. Geni, Luis Carlos Caviglia.

367

Ad 9/11
C.H.
154/105

Vapor Uruguay

Part. Pasmung Gaudin 14/11/107

2 4 continentes. Un fango conchido
Luis 300 de abito conchido de
1 Alfombras 6 pueras
1 Continente tipo conchido
1 Mena 120, 120 de 4 tablas
En valor de parte 10 768

2003 07 27 1922 20

350 74

Ad 9/11
C.H.

Vapor Uruguay

Part. Pasmung Gaudin 14/11/107

1 4 Continentes de hierro para despues
1 4 12 fango felpa cubiertas algodon
1 4 1 acortado conchido

1 4 1 gromquetaria

En Valor de parte 2400 00

457 11

Ad 9/12
C.H.

Vapor Uruguay

Part. Pasmung Gaudin 14/11/107

1 4 continentes 60 gromquetaria de
Continente 20 2500 00

457 11

Ad 9/12
B.C.

Vapor Uruguay

Part. Pasmung Gaudin 14/11/107

1 4 continentes

24 Lamas cubiertas de parte 1 7-11

170 64

Ad 9/13
C.H.

Vapor Uruguay

Part. Pasmung Gaudin 14/11/107

1 4 con Continentes de hierro conchido
1 4 Continentes

1 4 gromquetaria algodon para conchido

En Valor de parte 10 768

350 74

Ad 9/13
C.H.

Vapor Uruguay

Part. Pasmung Gaudin 14/11/107

2 4 con continentes M¹⁰⁰ 1075 00
1 4 1 Lamas de gromcha " 11 70
1 4 1 resacas " 340 00
1 4 1 pueras " 25 00
1 4 1 Lamas " 251 00

M¹⁰⁰ Lamas 1075 00

1075 00

En valor de parte 10 768

2003 07 27 1922 20



FIGURA 2. DIPLOMA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE MILÁN. 1906.

Una mirada integral de la donación y su contrastación con otras fuentes permite detectar en la extensa trayectoria tres grandes etapas. La fundacional llega hasta la década de 1930, liderada por las dos primeras generaciones. A partir de la producción y venta de muebles, amplió el modelo de negocios al de tienda por departamentos que se imponía en Europa,⁶ pero dedicada solamente a artículos del hogar nacionales e importados. Un segundo momento, entre mediados de la década del treinta y fines de los sesenta, muestra un claro protagonismo de Tito Caviglia, que jerarquizó lo proyectual articulado con la producción, la comercialización y diversas actividades culturales. Finalmente, las últimas décadas del siglo XX estuvieron caracterizadas por nuevas formas de diseño, producción y comercialización.

Si bien muchos de los documentos que llegaron al IHA no tienen fecha de origen, los diplomas de premios, los inventarios y las fotografías generales de las locaciones corresponden al primer

6. Aruna D'Souza y Tom McDonough, eds., *The invisible flâneuse? Gender, public space and visual culture in nineteenth-century Paris* (Manchester: Manchester University Press, 2006). Cabe señalar que en 1908 se había inaugurado en Montevideo la tienda London-París.

período. En cambio, es profusa la documentación de las otras dos etapas. Una explicación plausible de la ausencia de documentos de la etapa fermental puede atribuirse a un devastador incendio producido en los talleres del barrio La Aguada en 1959.

La donación comprende en su mayoría documentos originales, más de 6500 planos y dibujos de proyectos y muebles diseñados y producidos por la Mueblería Caviglia y la Carpintería Ituzaingó; documentos manuscritos —como cuadernos de trabajo, apuntes de cursos tomados por el personal de la empresa, apuntes para la formación del personal—, cartas comerciales, planillas de egreso e ingreso de personal, inventarios, listas de clientes con pagos a cuenta de los encargos, fotografías, catálogos de muebles extranjeros, diplomas de premios obtenidos en ferias internacionales y un álbum de menciones y avisos de Caviglia en publicaciones nacionales e internacionales.⁷

El gran volumen de esta documentación, especialmente los gráficos y planos, permite la organización en series y subseries: proyectos integrales de espacios domésticos y comerciales, tipologías de muebles, denominación de colecciones, estilos, proyectos presentados a clientes y sistemas de marcas.

A partir del estudio de las actividades desarrolladas por la familia Caviglia, consideramos más adecuado hablar de Proyecto Caviglia, dados los objetivos de más largo alcance que se advierten tanto en los documentos de la donación como en los puestos en diálogo con aquella: la publicación sistemática de la revista *Hogar y Decoración*, con 33 números publicados, la instalación de una galería de exposiciones artísticas y la participación de algunos integrantes de la familia en ámbitos públicos.

Muebles ricos para personas pobres

La dimensión y escala de la empresa familiar Caviglia se manifiesta en la conciencia muy temprana de la relevancia otorgada a la conservación de lo que podemos llamar su *memoria de empresa*.

Un importante álbum de recortes atesora las publicidades y avisos de la mueblería en diversas publicaciones periódicas; articulado con el conjunto, hace visible un proyecto industrial de escala internacional, un emprendimiento comercial con estrate-

7. El IHA incorporó los planos a su acervo mediante la catalogación e integración a su base de datos general; el resto de los documentos fue registrado parcialmente.



FIGURA 3. PUBLICIDAD DE MUEBLERÍA CAVIGLIA
APARECIDA EN *RIQUEZA* EL 10 DE SETIEMBRE DE 1912.

gias territoriales y un programa de formación no solo de mano de obra, sino también modelador del gusto.

Si el desarrollo industrial de muchas empresas uruguayas estuvo motivado por la necesidad de satisfacer la demanda del mercado interno, Caviglia tuvo como objetivo extender las fronteras físicas de sus locaciones y los límites geográficos de Montevideo, para ofrecer a turistas y clientes lejanos ventas e información por correo. También propuso transformar las fronteras de la movilidad social y colocar a los consumidores en un juego cuyas reglas

siempre cambiantes estuvieran modeladas por expertos «hacedores del gusto». Un aviso aparecido en 1912 en la revista *Riqueza*⁸ lo sintetiza:

Uno de los nuevos edificios de seis pisos destinado al ensanche de la Mueblería Caviglia y reservado exclusivamente a la venta de muebles a precios económicos. Es decir, a la venta de muebles ricos para personas pobres.

A LOS QUE NO PUEDEN VISITAR NUESTRA MUEBLERÍA ENVIAMOS PRECIOS Y DIBUJOS.



8. *Riqueza*, 10 de setiembre de 1912, 6. Era un periódico quincenal ilustrado consagrado a divulgar los progresos del Uruguay.

FIGURA 4. PUBLICIDAD DE MUEBLERÍA CAVIGLIA APARECIDA EN CAMPOS Y ARADOS EL 8 DE AGOSTO DE 1942.

Mundo Uruguay 22-10-1942



INTERIORES ELEGANTES

El nuevo ambiente de la casa moderna se crea con la combinación de los colores, la forma y el material. La tapicería de nuestra sección especial, complemento de toda decoración, le proveerá de cortinas, cunares, tapices y el mejor detalle para toda ambientación lograda.

SECCIÓN TAPICERÍA

La tapicería de nuestra sección especial, complemento de toda decoración, le proveerá de cortinas, cunares, tapices y el mejor detalle para toda ambientación lograda.

MUEBLERÍA CAVIGLIA

10 A. RIVERA

FIGURA 5. PUBLICIDAD DE MUEBLERÍA CAVIGLIA APARECIDA EN MUNDO URUGUAYO EL 22 DE OCTUBRE DE 1942.

El álbum da cuenta de las variables y constantes reguladas por el sistema de identidad de la empresa, de la construcción de diversos enunciados según el medio en el que aparecen, con campañas de largo aliento destinadas a diferenciar su audiencia. Asimismo, ofrece una interpretación de cómo los especialistas y legos configuraron el universo de lo que se reconoce como diseñado y constituye una fuente ineludible para la investigación de la historia del diseño de comunicación visual y los estudios de género en Uruguay. Traza una narración ficcional de un conjunto heterogéneo de consumidores desde un discurso institucional polifónico con las transformaciones necesarias para perdurar.

9. *The Southern Star*, 24 de mayo de 1946. Cabe señalar que *The Southern Star* fue el primer periódico editado en Montevideo.

10. Alfred Gell, «Los recién llegados al mundo de los bienes: El consumo entre los gondos muria», en *La vida social de las cosas*, ed. Arjun Appadurai (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Grijalbo, 1991), 143–175.

11. Anna Calvera, coord., *La formació del sistema disseny Barcelona (1914–2014), un camí de modernitat: assaigs d'història local* (Barcelona: Gracmon–Universitat de Barcelona, 2014). Este subtítulo toma como referencia la perspectiva de Anna Calvera.

12. Gerardo Caetano, «Ciudadanía y nación en el Uruguay del Centenario (1910–1930). La forja de una cultura estatista», *Iberoamericana* X, n.º 39 (2010): 161–176.

13. David Raizman y Carma Gorman, *Objects, Audiences, and Literatures. Alternative Narratives in the History of Design* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009).

14. Cristina Patrone indicó que los diplomas y las fotos de la primera etapa que integran la donación estuvieron colgados en un panel hasta el cierre de la Mueblería Caviglia.

Es notable para la época la aparición del isologo Dando en el Clavo Publicidad en algunos avisos de 1942. Esta agencia aparece también como editora en varios números de *Hogar y Decoración*.

El saludo a Gran Bretaña por el *Empire Day* en el periódico irlandés *The Southern Star*,⁹ que anunciaba el deseo de retomar las importaciones interrumpidas por la segunda guerra, evidencia que el proyecto no asumía una posición neutral ni evitaba los vaivenes políticos que afectaban a escala mundial la circulación de bienes y personas.

Como señala Alfred Gell, «[...] los bienes de consumo son [...] objetos cuya deseabilidad depende del papel que desempeñan dentro de un sistema simbólico».¹⁰ La estrategia de Caviglia se enfrentó al desafío comunicacional de configurar un programa de identidad visual y corporativo para un gran abanico de interlocutores, en el que parece haber jerarquizado la calidad.

Las redes de formación, comercialización y exhibición en la configuración del sistema diseño Uruguay¹¹

Los documentos de diversa naturaleza que constituyen la donación expresan una red nacional e internacional desplegada en el marco de lo que Gerardo Caetano denominó «el cosmopolitismo de perfil eurocéntrico» que caracterizó el imaginario integrador del Uruguay.¹² Tanto la literatura gris como los documentos que circularon pública y comercialmente dan cuenta de esas relaciones. Cuatro inventarios manuscritos caligráficamente en muy buen estado muestran listados de clientes particulares e institucionales, como el Banco de la República, la Banca Commerciale Italiana, el Banco de Londres, la Unión Industrial Uruguaya. «Mercaderías en tránsito» registra las embarcaciones que transportaban insumos y juegos completos de diversos estilos. Las relaciones a distancia, expresadas también en el catálogo inglés *Book of Easy Occasional Chairs* y abundantes fotografías de muebles de fábricas españolas, funcionaban tanto para clientes efectivos y futuros como para el modo de concepción de la ideación y los proyectos.¹³

La búsqueda de excelencia alineada con parámetros internacionales aparece en los diplomas¹⁴ de la obtención de dos meda-

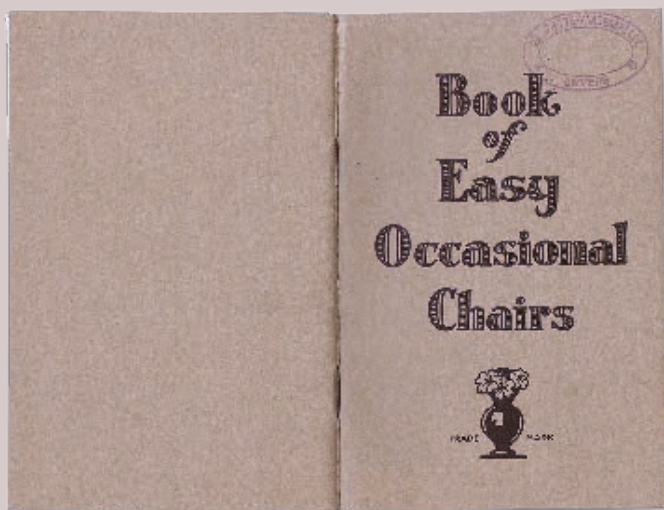


FIGURA 6. TAPA DEL LIBRO *BOOK OF EASY OCCASIONAL CHAIRS*.

llas de oro (Vittorio Lugaresi y Juan B. Anfossi) y un diploma de honor (Buonaventura Caviglia) en la Esposizione Internazionale da Milano de 1906 y la Mostra del Lavoro degli Italiani all'Estero. En la guía oficial, Uruguay es el único país de América mencionado —aunque mal escrito— a través de una asociación, la Unión Industrial Uruguaya (UIU), cuyo Consejo integraba Buonaventura Caviglia:

La brillante idea [...] de reunir en una Exposición la industria de los pueblos de América del Sur y Central, [...] tuvo el apoyo de los gobiernos de las Repúblicas de Chile, Guatemala, Perú, Santo Domingo y la *Unión Industrial Uruguaye* [sic].¹⁵

Si bien separamos con fines archivísticos y analíticos los tipos de documentos, el ciclo de producción-formación de recursos humanos para la industria atraviesa sincrónica y diacrónicamente la donación y dialoga con los debates sobre la enseñanza industrial en Uruguay: Juan B. Anfossi, premiado en 1906, aparece en 1933 como maestro de taracea en la Escuela Industrial y en los Cursos Industriales para obreros y aprendices.¹⁶

15. *Guida Ufficiale. Esposizione di Milano 1906* (Milán: Max Frank & C., 1906), 175.

16. Trabajo 42, Consejo Superior de la Enseñanza Industrial, Talleres Gráficos de la Escuela Industrial (1933): 45.

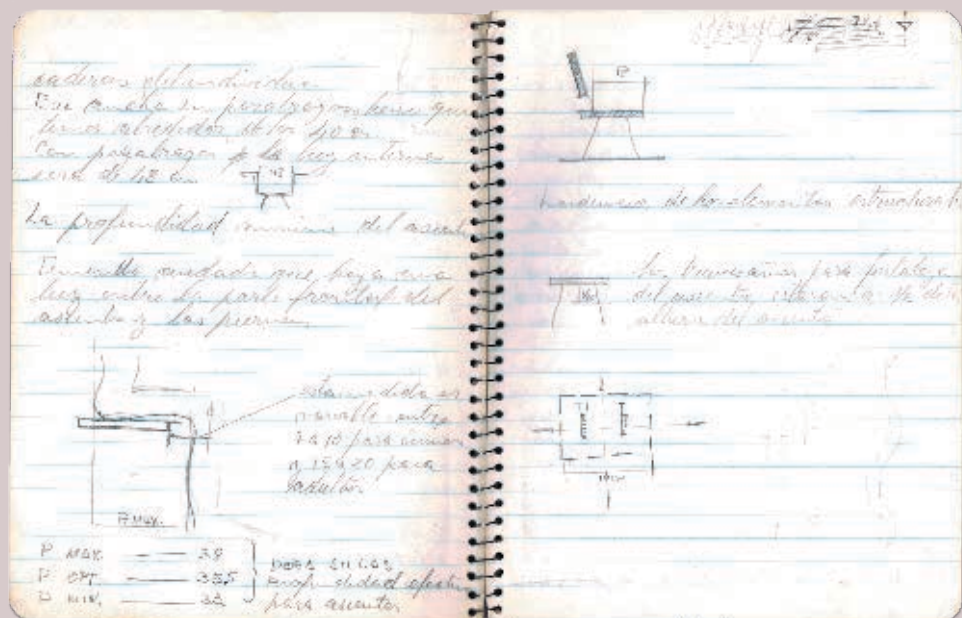


FIGURA 7. CUADERNO DE PLANTILLAS DE MUEBLERÍA CAVIGLIA

El cuaderno rotulado «Plantillas. Caviglia muebles. Diseño equipamiento» no solo usa explícitamente la palabra *diseño* en su tapa, sino que permite reconstruir flujos de trabajo y producción mediante un sistema de numeración.

En el rubro capacitación, un cuaderno establece protocolos comunes de comunicación interna: rótulos, tipografía, definición de los componentes, maderas, dimensiones ergonómicas y funcionamiento de maquinaria. Esta hipótesis está reforzada por el Curso de Elaboración y Utilización de Material Didáctico para Coordinadores de Capacitación en la Empresa, del Centro de Productividad del Uruguay y la UTU, con asesoría de la OIT, de septiembre de 1965.¹⁷

Los apuntes de la capacitación en abril de 1967 en Valencia, en la fábrica Mariano García Nicolau, registran la producción de muebles y extensas descripciones de los talleres y la fábrica.

Esta visión integral de las redes de agentes que intervienen en la producción de un cambio cultural de la escala que proponen impactó en la cultura del diseño uruguayo y regional.

El tiempo en capas. Planos y dibujos técnicos de la Mueblería Caviglia y la Carpintería Ituzaingó

Este extenso conjunto, distribuido en cuatro planeras del archivo del IHA, conforma un catálogo tipológico, estilístico y un repertorio de soluciones tecnológicas. Dadas las múltiples miradas que habilita, constituye un aporte significativo en el marco de la incorporación de nuevas carreras a la oferta de la Facultad de Arquitectura desde 2009, transformada en Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo en 2015.

Comprende gran variedad de soportes, técnicas, sistemas de representación que evidencian intenciones comunicacionales configuradas para ser interpretadas por diversos actores internos y externos a la organización. Si bien predominan los que tienen el sello «aprobado», y por lo tanto están terminados, hay casos en los que se reconoce el dibujo de ideación en los proyectos.

Las numerosas plantillas a escala real están generalmente realizadas con lápiz grafo sobre papel rústico, de grano grueso, resistente a la manipulación en el taller. Algunas presentan indica-

17. El vínculo Estado–sector privado–educación industrial–diseño sitúa en un mismo escenario de disputas, entre 1917 y 1923, a Luis Caviglia, Pedro Figari y al Círculo de Bellas Artes. Esto se abordó en L. Cesio, M. Farkas, M. Sprechmann y M. Sterla, «La enseñanza del diseño y los obreros del arte. Redes, discursos, debates y alianzas en el Uruguay de principios del siglo XX», *Caiana*, n.º 12 (primer semestre de 2018): 183–199.

ciones del diseñador con acento en los detalles. Frecuentemente, los trazados de los geométrales del sistema diédrico ortogonal se rebaten, superponen, y diferencian cromáticamente para su comprensión. Este artificio permite una interrelación intuitiva de las partes y la reconstrucción mental de la información fragmentada, que evidencia dominio de la geometría descriptiva.

El material de la donación Caviglia permite observar el surgimiento de nuevas tipologías de mobiliario y los cambios en los modos de vida. En la colección de diseños tampoco faltaron propuestas exóticas como la de Oriente.

Así, la propuesta comercial de la empresa ingresó en el siglo XX con una amplia variedad de modelos dentro del mueble «de estilo» francés, inglés, español, italiano desde el Renacimiento al neoclasicismo. Pero también se hace referencia a estilos regionales, vernáculos y populares, como el *provenzal* o el *rústico*, entre otros. Orientados a la demanda originada por una gran expansión de las residencias de veraneo, se identifica una línea *autóctona* o *nativa*.

En un artículo aparecido en la revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura (CEDA) de 1956, Jorge Ardanz clasificaba en dos grandes corrientes el equipamiento de la vivienda: romántico-burgués y racionalista. La mayoría de las piezas consultadas son de muebles que podrían agruparse en la primera corriente, que para el autor se asocian al concepto de «objetos lindos», desinteresándose de los procedimientos industriales modernos e ignorando las bases esenciales de la funcionalidad, produciendo un objeto caro, individualista e incómodo, predestinadamente burgués».¹⁸

Aunque pocos planos tienen fecha, es claramente identificable el punto de inflexión donde comienza el protagonismo del diseño moderno del siglo XX, en concordancia con los cambios en los sistemas de representación.

Esta coexistencia de estilos tradicionales en la oferta comercial de Mueblería Caviglia y las propuestas alineadas con el movimiento moderno devenido en estilo internacional no escapa a los intensos debates del momento, que atravesaron el diseño, la arquitectura y la cultura en general.

18. Jorge Ardanz, «El problema del equipamiento de la vivienda en nuestro país», CEDA (febrero-setiembre de 1956), 47.

Diseñadores y marcas

En la primera época, identificamos dibujos repetitivos que podrían aludir a piezas de autor. Algunas acuarelas con perspectivas de locales interiores con muebles tienen la firma AR y el nombre Álvaro Rosas. También aparece, especialmente en planos de estilo, la firma St. R. y el nombre Saint Romain. Los dibujos con sistemas de representación y maquetación propios de arquitectos están identificados como de Carlos Caviglia Vivas diseñador y E. Caravallido arquitecto.

Tanto en relación con este aspecto como con la secuencia temporal que organiza la diversidad de identificadores marcarios hallados en los documentos, nos encontramos en proceso de investigación y de contrastación con otras fuentes internas y externas a la donación.

Joyas de Arte de Mueblería Caviglia

Poseemos una magnífica colección de obras de arte pictóricas, formada por originales y reproducciones de los más famosos artistas nacionales y extranjeros, que exhibimos en permanente muestra, renovándose constantemente con nuevas e interesantes piezas.

Satisfacemos así la acogida que goza el arte en el alhajamiento de los hogares modernos, donde la decoración exige el complemento de los buenos cuadros.

Desarrollamos además una importante misión artística, con la organización anual de exposiciones individuales, para lo que invitamos a los señores artistas a hacer uso de nuestro salón.

La cita precedente, tomada de una publicidad de la Mueblería Caviglia de 1943, expresa, por un lado, la promoción del «buen» arte y, por otro, una estrategia empresarial que concibe las obras artísticas como un producto más que completaba la oferta de Caviglia para los hogares «modernos».

Dentro de una serie de noticias sobre actividades culturales desarrolladas en el Salón Caviglia, tituladas «Joyas de Arte de Mueblería Caviglia», la más temprana, fechada en julio de 1942, anuncia una exposición de Carmelo de Arzadun con una charla

19. Sáez, *un mirar habitado*, disponible en <https://cultura.mec.gub.uy/innovaportal/file/66229/1/saez2014.pdf> (citado el 10 de mayo de 2019). Una comisión presidida por Juan Zorrilla de San Martín y constituida por Domingo Laporte, Pedro Blanes Viale, Juan Capurro y Milo Beretta organizó la exposición de 111 obras pertenecientes en su mayoría a la madre del pintor. El Estado adquirió allí nueve óleos y nueve dibujos destinados al Museo Nacional de Artes Visuales.

20. Colección particular de José Cuneo Perinetti, disponible en <http://www.agn.gub.uy/fondos/jcuneo.html> (citada el 10 de mayo de 2019).

21. Joaquín Torres García, *Catalogue Raisonné*, disponible en <http://www.torresgarcia.com/chronology/?name=Montevideo> (citado el 10 de mayo de 2019).

22. *Removedor. Revista del taller Torres García*, n.º 6, julio-agosto de 1945, disponible en *Anáforas*, <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/4492/1/3b6873184b009bb27f1b0215d3a6d0b7.pdf> (consultada el 10 de mayo de 2019).

23. Exposición *Pedro Figari. Centenario de su nacimiento 1861–1961*, 25, http://figuras.liccom.edu.uy/_media/figari:catalogos:exposicion_pedro_figari.pdf (consultado el 10 de mayo de 2019).

24. Catálogo de la exposición, https://articulo.mercadolibre.com.uy/MLU-445385656-arte-1954-expo-pintura-holandesa-galeria-caviglia-montevideo-_JM (consultado el 10 de mayo de 2019).

alusiva de la Dra. Clotilde Luisi de Podestá. Le sigue, en agosto, otra exposición del pintor Alberto Dura.

Estas actividades no eran excepcionales y venían desarrollándose por lo menos desde 1917, año de la exposición homenaje a Carlos Federico Sáez.¹⁹ Se han constatado múltiples exposiciones, ciclos de charlas y conferencias a cargo de conocidas personalidades del mundo artístico e intelectual de Uruguay, fundamentalmente entre 1942 y 1946. Los más destacados artistas plásticos uruguayos pasaron por el salón de 25 de Mayo 569: en 1943 José Cuneo,²⁰ en octubre de 1944 Joaquín Torres García,²¹ en 1945 Zoma Baitler²² y en junio de 1946 Pedro Figari.²³

Las redes internacionales desplegadas para el desarrollo comercial tuvieron correlato en la exposición de artistas holandeses organizada en 1954. En el prólogo del catálogo, el enviado de los Países Bajos destacaba que, por iniciativa privada, «una excelente colección de obras de artistas holandeses vivientes, ha encontrado su camino en Montevideo».²⁴ La comisión asesora para esta exposición la conformaron José Luis Zorrilla de San Martín, Norberto Berdía y Octavio de los Campos, expresión de lo más destacado de la escultura, la pintura y la arquitectura en el ámbito nacional del momento.

Pero el Proyecto Caviglia intervino también en otros campos de la cultura, como la música, el teatro y el cine, y usó para difundirlos los medios de comunicación disponibles. En julio de 1942 apareció, bajo el eslogan «Joyas de Arte de Mueblería Caviglia», publicidad de *Sinfonías en la noche*, audición artística ofrecida a todo el país. Emitida por Radio Oriental, presentaba conciertos de Fabro, Ayestarán y Balzo, Fanny Ingold, Guido Santórsola, Emma Siecola y Abel Carlevaro, entre otros.

La radio transmitió también obras de teatro: «Paulina Singsman directamente desde el Teatro Solís» o Margarita Xirgu desde el Sodre pudieron ser escuchadas por el pueblo uruguayo en todo el país por iniciativa de una empresa privada que, además, suministraba mobiliario para las escenografías, como consta en el programa de la obra teatral *El ladrón de niños*.

Entre las décadas de 1930 y 1950 el gran auge del cine en Uruguay alcanzó registros históricos de espectadores en 1953. Caviglia lanzó la campaña publicitaria «Interiores cinematográficos», que se extendió por lo menos entre 1942 y 1953, con foto-



FIGURA 8. PUBLICIDAD DE MUEBLERÍA CAVIGLIA APARECIDA EN LOS DIARIOS EL PLATA Y LA RAZÓN EL 10 DE JUNIO DE 1943.

grafías de distintos *sets* de filmación de películas, acompañadas de comentarios relativos al equipamiento.

¿No le gustaría a Ud. tomar el desayuno en una habitación tan magníficamente amueblada como ésta? Obsérvese esas sillas, ese piso, esas cortinas, ese conjunto de decoración en el que la belleza de sus sencillas líneas calza sin embargo con su indudable practicidad. Tal muestra de buen gusto y sentido se encuentra en uno de los muchos escenarios del film «The Finest People in Town», próximo a exhibirse.

Un recurso propagandístico innovador que conjugaba la promoción del *séptimo arte* con el equipamiento que Caviglia vendía y un discurso modelador del gusto, presente en otras estrategias



FIGURA 9. INTERIOR DEL CINE METRO, MONTEVIDEO.

de venta, que aludía simbólicamente a escenarios deseados en el imaginario de la época. Esta asociación con un producto cultural contemporáneo de moda, e importado de los centros hegemónicos, destacaba también los atributos de la oferta disponible para la venta en sus locales.

Algunas fotografías de Caviglia pertenecientes al IHA muestran que equipó salas de Montevideo que se construían en el marco de ese apogeo, como el Cine Metro. Como señalan Arana, Mazzini, Ponte y Schelotto,²⁵ ese edificio, inaugurado en 1937, fue concebido en Estados Unidos con importantes adelantos técnicos y una cuidadosa resolución de la decoración y el equipamiento interior. El gerente de la Metro en Montevideo expresaba en la inauguración:

[...] el público montevidiano tendrá un salón que, por su confort, por su acústica y por mil y un detalles, más podría ubicarse en cualquier lugar de Estados Unidos donde existen, en efecto, los locales más suntuosos y cómodos.²⁶

25. M. Arana, A. Mazzini, C. Ponte y S. Schelotto, *Arquitectura y diseño art déco en el Uruguay*. (Montevideo: Dos Puntos, Facultad de Arquitectura, 1999).

26. Arana, Mazzini, Ponte y Schelotto, *Arquitectura y diseño art déco en el Uruguay*, 107.



FIGURA 10. MUEBLERÍA CAVIGLIA, SALÓN DE EXPOSICIÓN DE MUEBLES.

El conjunto de estas acciones de carácter cultural contribuyó sin duda a la venta de los productos. Se movieron entre el mundo de los negocios, el de la cultura y el de la política, asociándose y configurando redes, en un circuito que generó beneficios económicos y culturales.

El laboratorio de *Hogar y Decoración*

Hogar y Decoración, dirigida y administrada por Buenaventura Tito Caviglia Repetto, llegó a tener tiradas de 6000 ejemplares y se distribuyó en Uruguay, Argentina, Colombia y Estados Unidos, datos que manifiestan la envergadura del proyecto editorial.

Las revistas no estaban en el material donado, pero hay algunos volúmenes encuadernados en el acervo del IHA. Sin embargo, fue imprescindible analizar la colección entera existente en la Biblioteca Nacional. El conjunto expresa cabalmente la segunda etapa de la empresa y permite comprender el material recibido,

así como múltiples aspectos del despliegue empresarial de los Caviglia antes y después del período de existencia de la revista.

Las instalaciones que construyó e incorporó para venta, exposición, depósito y fabricación²⁷ aparecen publicadas y referidas tanto en notas como en publicidades, e indican una estructura física de gran escala. Los talleres llegaron a tener alrededor de 12.000 metros cuadrados, área equivalente a la de los salones y ambientes destinados a exposición y depósitos.²⁸

Con variaciones, la publicación mantuvo una estructura general con publicidad agrupada al principio y al final, y un sumario de notas con secciones de decoración, mobiliario, arquitectura y arte. Igualmente, las disciplinas dialogaban entre sí, evidenciando un contexto con fronteras lábiles entre arquitectura y diseño, aunque no se usaran esos términos.

La coincidencia entre el mobiliario que aparece en la revista y las plantillas y planos de distintos modelos de muebles que se encontraron en los gráficos donados contribuye a datarlos, conocer el público al que se dirigían a través del análisis de los avisos que los contenían y los consumidores finales.

Las categorizaciones de las publicidades de Caviglia en relación con el departamento de muebles (finos, económicos, de estilo, rústicos, metálicos, oficina, niños) tiene correlato directo con las piezas gráficas donadas. Explicaban a los lectores esas categorías y qué estilos de muebles las integraban. Abarcaban un amplio espectro de «gustos», dirigían el consumo hacia esa enorme oferta disponible en la tienda y encontraban atributos para productos con características que *a priori* podrían considerarse contrapuestas. Promovían el mueble metálico argumentando que «la idea animadora de esta clase de muebles, muy en consonancia con la aspiración de síntesis contemporánea, debería seguir seduciéndonos».²⁹ El mueble de caña era el aliado para el jardín y la playa, «porque permite confeccionar muebles manuablemos, resistentes, y a la par que da calidad».³⁰ La pintura tuvo siempre un espacio destacado, única sección en color fuera de los avisos publicitarios. Generalmente eran notas sobre pintores uruguayos, excepcionalmente escultores como Edmundo Prati y Antonio Pena, coincidentes con quienes realizaban muestras en el salón. Se articulaba así lo que se exponía, lo que se publicaba y lo que se vendía.

27. El primer local estuvo en Buenos Aires entre Bartolomé Mitre y Juan Carlos Gómez. En 1883 se trasladó a 25 de Mayo, con talleres anexos en Cerrito. En 1938, el primer número de *Hogar y Decoración* consigna las siguientes instalaciones: tienda comercial en 25 de Mayo 569, oficinas en Ituzaingó 1474, fábrica y talleres en Pampas 2132-38, Colombia 1327-29, Ituzaingó 1472-76, barraca en Pampas 2116.

28. *Arte y Diseño* (1.º de enero de 1992), 8.

29. *Hogar y Decoración* (enero de 1938), 14.

30. *Hogar y Decoración* (enero de 1938), 32.

La fotografía fue otro tema recurrente, a cargo del Foto Club Uruguayo. Integraban la visión artística que expresaba Augusto Turenne con la fotografía como mediadora en la percepción de la arquitectura y el equipamiento, con intención de modelar la subjetividad estética, sin olvidar su función como «un elemento de decoración moderno».³¹ Se ofrecía el laboratorio de *Hogar y Decoración* a los profesionales: «Solicitando los servicios de nuestro fotógrafo cooperará al progreso de esta sección, cosa que redundará en su propio beneficio».³²

Respecto a la arquitectura, priorizaban los artículos de obras nacionales de reciente construcción sobre los extranjeros. Aportaban a una cultura arquitectónica uruguaya en formación, una táctica que buscaba validar los productos que vendían en la mueblería a través de su selección por destacados profesionales uruguayos. En esta estrategia de dos en uno, aparecen obras de arquitectos como Scasso, Etchebarne, Ciurich y Bomio, Clerc y Guerra, Pintos Risso, Vilamajó, De los Campos, Puente y Tournier, Arbeleche y Canale, entre muchos otros.

El vínculo de los arquitectos con esta empresa fue diverso. Antes de que se editara la revista, Mueblería Caviglia ya era un referente. Importantes edificios como el Hotel Alhambra y el Jockey Club (proyectado por el maestro Carré) figuran entre las fotografías y los documentos de la empresa existentes en el IHA. Sin embargo, no hallamos muebles diseñados por arquitectos entre los producidos por Caviglia, como sucede en el caso de la carpintería Senjanovich y Aparicio.³³ En un gráfico de un escritorio está el nombre del arquitecto Muñoz del Campo, pero no podemos afirmar que represente un mueble diseñado por él.

Hogar y Decoración dio voz a arquitectos y artistas uruguayos al publicar sus escritos e incorporarlos al equipo editorial: el joven arquitecto Walter Pintos Risso como director artístico, el pintor Vicente Martín como secretario general, el escultor José Luis Zorrilla de San Martín y los arquitectos Carlos Surraco y Guillermo Jones Odriozola como asiduos colaboradores. Difundió sus obras, trayectorias y pensamientos en un aporte innegable. Títulos como «el arte en la vida diaria», «la fotografía en el adorno de la casa» o «un apartamento moderno decorado con muebles rústicos» expresan cómo la pintura, la fotografía y la arquitectura podían ser excelentes vehículos de promoción de

31. *Hogar y Decoración* (noviembre-diciembre de 1938), 60.

32. *Hogar y Decoración*, n.º 8 en adelante.

33. Archivo gráfico donado al IHA.

sus productos, enunciando la idea de un laboratorio de diseño integrado.

Un proyecto cultural

Lo que hemos llamado Proyecto Caviglia da cuenta, desde la perspectiva del diseño, del rol que ha desempeñado la inmigración en la formación de elites innovadoras en Uruguay. Buonaventura Caviglia fue un actor multifacético que participó simultáneamente como directivo tanto de la Cámara de Comercio Italiana de Montevideo como en la formación del Banco Italiano del Uruguay. En ese marco de densificación del tejido social, como lo ha llamado Alcides Beretta Curi,³⁴ que articuló la política, la agricultura, la industria, la arquitectura, el arte, la publicidad y el diseño, dirigió junto a sus hermanos la Mueblería Caviglia. Esta puede ser considerada un emprendimiento cultural con intenciones explícitas de modelar la subjetividad estética, en el sentido en que lo ha planteado Juan Acha,³⁵ al combinar una producción estandarizada que se vendía en su mueblería con objetos diseñados y una publicación, *Hogar y Decoración*, que actuó como órgano condensador y articulador de las diversas dimensiones y escalas en las que interactuó con otros agentes.

Fuentes de las imágenes

Dossier

1. Archivo IHA. Donación Caviglia. Plano 27629.
2. Archivo IHA. Donación Caviglia. Plano 25700.
3. Archivo IHA. Donación Caviglia. Plano 25692.
4. Archivo IHA. Donación Caviglia. Plano 30678.
5. Archivo IHA. Donación Caviglia. Plano 25354.
6. Archivo IHA. Donación Caviglia. Plano 27916.
7. Archivo IHA. Donación Caviglia. Plano 28043.
8. Archivo IHA. Donación Caviglia. Plano 29518.
9. Archivo IHA. Donación Caviglia. Plano 30290.
10. Archivo IHA. Donación Caviglia. Plano 28117.
11. Archivo IHA. Donación Caviglia. Plano 30725.

34. Alcides Beretta Curi, *La Camera di Commercio Italiana di Montevideo 1883-1933*, tomo I (Montevideo: Cámara de Comercio Italiana del Uruguay, Universidad de la República, 2002).

35. Juan Acha, *Introducción a la teoría de los diseños* (México D.F.: Trillas, 2009).

12. Archivo IHA. Donación Caviglia. Plano 30052.
13. Archivo IHA. Donación Caviglia. Plano 25498.
14. Archivo IHA. Donación Caviglia. Plano 28034.
15. Archivo IHA. Donación Caviglia. Plano 29306.
16. Archivo IHA. Donación Caviglia. Plano 30440.
17. Archivo IHA. Donación Caviglia. Plano 27051.
18. Archivo IHA. Donación Caviglia. Plano 28125.
19. Archivo IHA. Donación Caviglia. Plano 30579.
20. Archivo IHA. Donación Caviglia. Plano 28127.
21. Archivo IHA. Donación Caviglia. Plano 26953.
22. Archivo IHA. Donación Caviglia. Plano 30533.
23. Archivo IHA. Donación Caviglia. Plano 30539.

Artículo

- 1 y 3 a 11. Archivo IHA. Donación Caviglia.
2. Revista Riqueza, 10 de setiembre de 1912.

JUAN JOSÉ LAHUERTA EN CONVERSACIÓN

MARISA GARCÍA VERGARA

En ocasión de la inminente publicación italiana de algunos capítulos de *Humaredas. Arquitectura, ornamentación, medios impresos* (Lampreave, 2011), conversamos con su autor, Juan José Lahuerta, sobre su trabajo. Como todos los suyos, este es un libro atípico e incatalogable dentro de la literatura académica —incluso fuera de ella—, que plantea de una manera inteligente y a la vez desafiante los problemas, revisa las polémicas y, sobre todo, interpela las consecuencias de la arquitectura moderna así como sus implicaciones en la cultura contemporánea. Es un libro que propone una lectura descentrada respecto de la actual historiografía del arte y la arquitectura moderna. Lahuerta reúne nueve ensayos que abordan algunas de las figuras y las obras de arte y arquitectura claves sobre las cuales se ha construido el canon de la modernidad, reflexiona sobre los usos y abusos de la fotografía y cuestiona la relación entre texto, imagen y obra, o discurre sobre la construcción política de la ciudad moderna. Munido de documentos muy dispares, desde iconografía popular, postales, folletos y efímeros diversos hasta textos de procedencia culta o marginal, sin distinción de géneros ni estatuto, Lahuerta desmonta tópicos, desentraña filiaciones, mientras cuestiona y pone en evidencia las mitificaciones de la historiografía moderna. Nueve ensayos, de los que ahora la editorial Electa publica el dedicado a *Ornamento y delito*, de Adolf Loos, algunos de los cuales cuentan ya con versión inglesa, publicados por Tenov Books.

Por estos motivos resulta del mayor interés conversar con su autor para que nos explique cómo plantea su trabajo, cuáles

son sus puntos de vista sobre la tarea del historiador o sobre lo que implica una labor de escritura como la que él propone, que desconfía de todo método o sistema para abordar los problemas desde una posición crítica muy personal, que no se enmarca en ninguna corriente metodológica al uso.

MGV. Muchos de los temas que tratas en los ensayos reunidos en *Humaredas* han sido estudiados por ti en otras ocasiones. Gaudí, Loos, Mies, Le Corbusier... ¿Cuál dirías que ha sido el motivo para proponer una revisión de esas figuras centrales a las que has dedicado ya otras páginas? ¿Cuáles serían las nuevas preguntas y sobre todo las conclusiones que aportas en estos textos?

JJL. La verdad es que de estos autores hay dos a los que sí me he dedicado anteriormente, que son Gaudí y Le Corbusier, pero no a Loos ni a Mies, o al menos no con esta intención y extensión. En *Humaredas* había dos textos inéditos, uno sobre Loos y otro sobre Mies, que se publicaban allí por primera vez. El de Mies tenía inicio en otro lugar, pero sobre Loos solo había publicado una cosa muy breve, que es el núcleo del capítulo de *Humaredas*. Y sobre Mies había publicado alguna versión corta de lo que al final sale en el libro, y también había dado conferencias aquí y allá, y básicamente una conferencia en Columbia.

MGV. Pero de joven sí habías publicado cosas sobre Loos, alguna en *Carrer de la Ciutat* e incluso en aquella serie de gran formato que publicaba el Colegio de Arquitectos de Madrid (*Viena. Sueño y realidad*, 1987).

JJL. De muy joven había publicado algunas cosas breves, sí... Pero aquí son cuatro arquitectos que, en cierta manera, son contemporáneos entre ellos, aunque algunos de ellos lo son más que

otros. Se trata de cuatro arquitectos consecutivos que además se pueden organizar por pares, porque Gaudí y Loos —aunque Loos es más joven— son contemporáneos. Pero cuando Loos está dando sus primeros pasos con *Ornamento y delito*, en 1907 o 1908 —y esto es algo en lo que no se suele pensar—, Gaudí está construyendo el Park Güell, acaba de terminar la Casa Batlló y está comenzando a construir la Casa Milà. Ambas cosas son absolutamente contemporáneas. Por otro lado, Le Corbusier y Mies son dos arquitectos también contemporáneos, pero que plantean una visión diferente de la arquitectura moderna, muy distinta. Una, la de Le Corbusier, comprometida o al menos explicada exteriormente como una arquitectura de cambio radical, de vida, etcétera (luego otra cosa es si eso es verdad o no, pero digamos que su propaganda se basa en eso); una arquitectura ligada además al personaje, que es alguien que nunca está en un lugar, siempre está viajando, mientras que la arquitectura de Mies está en un lugar: ese lugar que es su propia cabeza, algo que no se mueve de sitio. Yo creo que el hecho de que su padre fuese cantero —como el de Loos, por cierto— es muy determinante. Y que naciese en Aquisgrán también... Carlomagno, la Capilla Palatina... Un lugar donde la piedra se asienta, y luego su arquitectura es una arquitectura ligada, en cierta manera, al lugar donde él está.

Hay otra consecución entre estos cuatro personajes: Gaudí es el arquitecto de la hiperornamentación, Loos el de la desornamentación; Le Corbusier utiliza las ideas de Loos, las publica en francés y las manipula, y usa solo el título, *Ornamento y delito*, para proponer y legitimar una desposesión que ya es un plan general de lo que tiene que ocurrir con la sociedad. Y Mies es un arquitecto que regresa a la ornamentación, paradójicamente, a través del uso de materiales ricos, de sus magníficos mármoles.

O sea que me parecía que tenían sentido los cuatro personajes. Es verdad que sobre Gaudí había escrito mucho, pero algunas de las cosas que había escrito las reviso aquí. El libro sigue un camino relacionado —y a mí esto me parece muy importante— con las responsabilidades que la arquitectura tiene en los horrores del siglo XX. Por eso el capítulo central es el del Loos, porque la interpretación que hago de *Ornamento y delito* es a través de la idea de la responsabilidad que la teoría de la

arquitectura moderna tiene en la desposesión y el desarraigo que domina el siglo XX, y cómo el lenguaje utilizado por los arquitectos, con el que justifican una nueva posición en las jerarquías del siglo XX, en la lucha de clases, como directores o conductores de la sociedad de las masas, es responsable, como tantas otras cosas, de los horrores que llevan al nazismo y más allá.

En este conjunto el núcleo es *Ornamento y delito*, que viene a ser físicamente también el centro del libro, que se presenta como el campo de batalla de la ornamentación/desornamentación, más allá de un problema de gusto, como lo planteaba figurativamente Loos desde una posición tremendamente elitista, o de estética, o, como decía Le Corbusier, de «lirica contemporánea» o de «arte decorativo de hoy» y otras cosas de ese tipo. Es un tema profundamente político, y ahí la arquitectura juega un papel terrible y lo hace muy conscientemente: acostumbrar a la sociedad a la desposesión, a la pobreza. Por eso, las partes en las que hablo de Gaudí más bien están referidas a su relación inversa con una ciudad violenta como era Barcelona, la ciudad de las bombas, la Rosa de Fuego. Entonces hablo de hiperornamentación —una hiperornamentación que no se puede separar de la iconoclastia de los revolucionarios—. Luego, cerrando el ciclo del que hablo, acabo con Mies, poniéndolo en relación justo con lo contrario de lo que en general se ha puesto, es decir, con la visión popular del mundo, a través de revistas de entretenimiento, comerciales, etcétera. De manera que lo que Mies plantea desde la más alta y selecta cultura de la renuncia elitista, que significa quedarse solamente con los elementos de la mayor riqueza —los grandes mármoles, por ejemplo—, acaba teniendo una versión popular que lleva a la idea de que eso es, en cierta manera, lo necesario en una sociedad que camina al desastre.

MGV. En definitiva, quieres decir que tiene mucho sentido que estos ensayos estén todos juntos en el libro.

JJL. Sí, unos más que otros, pero sí. Hay un par que me parece importante: uno muy breve, sobre el estudio de Ozenfant de Le Corbusier, el artista que presenta el estudio como lugar precisamente de la desposesión total, donde no hay nada, solamente algunos signos de la producción mecánica, industrial, y luego el



FIGURA 1. JUAN JOSÉ LAHUERTA. ON LOOS, ORNAMENT AND CRIME. COLUMNS OF SMOKE VOL. II. TENOV. BARCELONA. CUBIERTA.

que dedico a la idea de cómo fotografiar la arquitectura de Loos, Le Corbusier y la Bauhaus, seguido de *El aspa y la rueda*, que es una parte que pone en relación la fotografía de la industria, la nueva objetividad y, de nuevo, la imagen de la desposesión, del sacrificio. El sacrificio exigido por el nuevo Leviatán, que es primero el sacrificio de las cosas y luego el de las vidas.

MGV. Tu interpelación del sustrato ideológico del programa de las vanguardias y del arte moderno en general, de la liberación prometida por los discursos utópicos de la modernidad entendida como progreso y como toma de conciencia, es una constante que atraviesa todos tus escritos. En la situación contemporánea, en que la utopía parece haberse refugiado en los estrechos márgenes de lo posible y la idea misma de una vanguardia liberadora ha caído por su propio peso, ¿es posible aún escribir sobre arte y arquitectura de la misma manera?

JJL. Esto sucede con la historia, en general. Sería un poco reiterativo decir quién escribe la historia.

MGV. Hablemos pues de la historia.

JJL. Yo estoy en contra de la historia, porque la historia es una categoría perfectamente establecida, que tiene sus reglas y que se basa —de momento y desde la más remota antigüedad— en una idea de progreso. Lo mires como lo mires, la historia siempre se explica como una cronología que lleva a alguna parte. Pocas veces esa parte a la que lleva es el gran desastre; siempre hay —como en las películas— un último momento en el que la historia salva los trastos de aquellos para quienes está escrita, que son, digámoslo claramente, las clases dominantes. Por tanto, cómo se puede escribir otra historia, que no sea, primero, de la arquitectura, que ya es en sí misma una gran categoría historiográfica, que en otras culturas no tendría por qué ser considerada así, pero que en la cultura occidental constituye, como decía Bataille, el rostro del poder. La arquitectura es la gran metáfora del poder, pues arquitectura quiere decir estructura, orden, sistema, jerarquía. La arquitectura basada en la tectónica y en la gravedad expresa perfectamente todas esas cosas. Y luego, quienes la construyen son los personajes que han trabajado para esas clases dominantes ¿Para quién trabajaba Gaudí?, ¿para quién lo hacía Le Corbusier?

Se puede explicar no la historia, sino las circunstancias de la humanidad de otra manera. Por ejemplo, en los capítulos dedicados a Gaudí intento explicarla no a través de quienes construyen sino a través de quienes destruyen, cómo fueron los revolucionarios que quemaron iglesias en 1909 en Barcelona, entre otras cosas. Tal vez la destrucción es un gran acto creativo, pero eso no lo considera la historia. Las obras de Gaudí son ahora «patrimonio de la humanidad»; la destrucción de los revolucionarios, no. Gaudí construía contra los revolucionarios: le salió bien. Le Corbusier acaba *Vers une architecture* obligando a escoger entre arquitectura y revolución: «Se puede evitar la revolución», nos dice. En fin...

MGV. El fuego como algo absolutamente creador a través del tiempo. ¿De ahí el título del libro?

JJL. El título viene de la visión de una fotografía que está dentro del libro, tomada desde Montjuic un día de julio de 1909, donde se ven las columnas de humo de las iglesias ardiendo en Barcelona.



FIGURA 2. JUAN JOSÉ LAHUERTA. ANTONI GAUDÍ. FUEGO Y CENIZAS. HUMAREDDAS I. TENOV. BARCELONA.

MGV. En todo caso, no hay manera de hacer otra clase de historia. Porque durante todo el siglo XX, podríamos decir que desde que surge la Escuela de los Annales, con Lucien Febvre queriendo combatir por la historia, se ha tratado de hacer otro tipo de historia.

JJL. Sí, claro, pero en el campo específico de la historia de la arquitectura no creo que haya otra clase de historia.

MGV. Hay la que intentó hacer Manfredo Tafuri, ¿no?

JJL. Sí, esa sí era una historia de la arquitectura. Yo me considero alumno de Tafuri, aunque él era muy ordenado y yo soy un poco paranoico, como dijo un amigo, pero la cuestión está en que es muy difícil. Porque digamos que el cambio de Tafuri es que él hace una historia de la arquitectura basada en la crítica al papel intelectual que los arquitectos juegan en las relaciones de producción, pero no es una historia sin nombres propios, como en cambio pretendían hacer los Annales, porque eso es imposible..., porque estás, literalmente, en el campo de la producción intelectual. Yo no pretendo hacer una historia de la arquitectura. Una,

evidentemente, no, e *historia de la arquitectura* tampoco, porque hablo de otras cosas. Aunque todo se soporta en unos nombres de arquitectos, hablo de otras cosas que no son arquitectura, o que, si lo son, lo son por defecto.

MGV. Pero el punto de vista histórico sigue estando ahí, porque nunca hablas de la arquitectura que se está haciendo ahora. Entiendo que no tienes un «proyecto histórico», pero impugnar la historia convencional (a estas alturas creo que todos creen o pretenden impugnarla) ¿no es también un modo de hacerla?

JJL. Lo que quiero decir es que no me interesa la historia con mayúscula, la gran categoría con la que el mundo se explica. Por ejemplo, en mi libro doy importancia, o a los que destruyen, o a los que deforman —a través, por ejemplo, de la popularización de cosas que pertenecen al mundo elevado—, o a los que se resisten en las cosas que la cultura dominante convierte en anacrónicas —por ejemplo, resisten en el ornamento—. Digamos que todo esto es un juicio hecho absolutamente en el presente. No pretendo contar una historia, sino saber de dónde venimos para saber quiénes somos. Esto parece un tópico de la historiografía, precisamente, pero no se trata de eso, sino todo lo contrario. Vayamos al fondo, adonde no puede existir ningún consuelo. Como decía Calderón en *La vida es sueño*: «Porque sabiendo quién es, ¿qué consuelo habrá que tenga?». No hay consuelo, no puede haberlo, y la historia se escribe justamente para que lo haya. O sea que no me gustan los cuentos que me han explicado. Hay un poema de León Felipe que dice que la cuna del hombre la mecen con cuentos. Pues yo, más que escribir historia, intento acabar con estos cuentos, dentro de mis posibilidades. No es cuestión de taparse los oídos, no: hay que escucharlos y luego, simplemente, se trata de no creerlos.

MGV. ¿Por qué y en qué tu método de aproximación al arte o la arquitectura no sería, según tu punto de vista, histórico? ¿Cuáles son los problemas que debe afrontar el historiador actual al revisar o cuestionar la idea de una historia «crítica» de la arquitectura moderna y contemporánea?

JJL. No soy un historiador. Yo estudié arquitectura y no he tenido ningún tipo de formación profesional como historiador. Me he dedicado a ello..., pero mis amigos y mis enemigos cuando hablan de mí, algunos elogiosamente y otros en contra, vienen a decir lo mismo: que no es propiamente historia lo que yo hago, porque no entra dentro de las formas de la disciplina y más bien es como una especie de crítica ensayística, llena además de caprichos, sin orden. Una vez que un estudiante me preguntó cuál era mi método, le dije que mi método era encontrar un hilo suelto en un ovillo y tirar del hilo; entonces las cosas se van enredando unas con otras. Ese es mi método. Eso no es hacer historia. Entonces, para aquellos a los que no les gusta lo que hago, que son algunos, este es un defecto que me descalifica —aunque les inquieta mucho, tengo que decir—, y para aquellos a los que les gusta esta es una gran ventaja, porque justamente me separo de los estándares con los que disciplinariamente la historia se escribe.

MGV. ¿Eso no crea ciertos problemas de recepción de tu trabajo? Si bien tus libros se publican y se traducen a varios idiomas, obtienes premios y distinciones, eres invitado a impartir conferencias en todas partes. Podríamos decir que eres de los pocos historiadores del arte que tienen un amplio reconocimiento en el exterior, y sin embargo tu posición es excéntrica, tanto aquí como en el panorama internacional. Ya sea en el ámbito anglosajón, francés o italiano, la tuya es una posición solitaria, sin que sea posible identificarte con ninguna corriente o escuela.

JJL. No lo niego. Digamos que en lo que tú llamas *ámbito anglosajón* me ha ido bastante bien —aunque específicamente en el ámbito norteamericano y, aún más estrictamente, neoyorquino—, porque me han invitado a dar conferencias, charlas y he estado dando clases allá. Pero quienes me llaman son justamente gente a la que leer mis cosas le parece una corriente de aire fresco en comparación con lo que es la academia americana.

MGV. Y eso a pesar de que la academia americana, en el campo de la historia del arte y de la arquitectura, se presenta como muy aperturista: la promotora de los cambios que han removido el



FIGURA 3. JUAN JOSÉ LAHUERTA. 'PHOTOGRAPHY OR LIFE' & 'POPULAR MIES'. COLUMNS OF SMOKE VOL. I. TENOV. BARCELONA.

panorama académico con la renovación de las historiografías canónicas que se han producido en las últimas décadas, el surgimiento de los *cultural studies*, las teorías de orientación más o menos sociológica, las psicoanalíticas, las posiciones críticas. Tú te mantienes ajeno a las polémicas disciplinares. ¿Cómo describirías tu posición en ese panorama?

JJL. La academia americana es la academia en el sentido más estricto, con A mayúscula, de nuestros tiempos, ¿no?

MGV. ¿Te refieres a que no hay debate?

JJL. No hay mucho debate, no lo creo. Además, es de una estandarización que aburre y da miedo; por otra parte, de una presunción y de un poder insoportable. Son gente que solo lee en su lengua y no se acerca a otros mundos como no sea para tratarnos de primitivos. Y han construido un sistema de autorreferencia que es la forma de conservar un poder conseguido en los últimos tiempos, por encima de otras academias, como podía ser la francesa hasta hace muy poco, que era infinitamente más rica. Cuando he publicado en Estados Unidos, el primer problema que he tenido

siempre es el de recibir un mensaje de los habituales correctores de estilo, que prácticamente no entendían lo que yo había escrito. Esto por regla general. Pero, por otro lado, pretendían reducirlo a los estándares de la academia americana, que están perfectamente establecidos. Al final, cuando lees artículos de académicos americanos te parece que todos están escritos por la misma persona, porque todos están escritos por un corrector, por una escuela de correctores. Yo siempre me he negado a corregir nada y al final me lo han publicado igualmente, pero he tenido que decir que no iba a hacerlo, y es un paso que parece ser que hay que atravesar. Georges Didi-Huberman me contaba que en una de las primeras traducciones que hicieron de sus libros en Estados Unidos, él empezaba diciendo «La pintura habla», y el traductor-corrector insistía en que la pintura no habla; en todo caso sería el pintor el que habla. Y Georges me decía que no había manera de convencerlo de que no, de que era la pintura la que hablaba. Pues esto, esta obsesión por el estilo, que al fin y al cabo lo que hace es crear toda una serie de instrumentos de lenguaje dominante con el que todo el mundo está seguro —en la metrópoli todo el mundo está seguro con ese lenguaje—, para mí descalifica mucho a la academia americana, a pesar de todo su poder. Bueno, *a pesar* no; una cosa va con la otra. Con todo su poder y con toda su capacidad para crear lo que llamaríamos *tendencias*, es decir, lo que este año se lleva en historia. Sí, la academia americana es *trendy*.

MGV. También es un sistema en el que desde el principio se pone más dinero que aquí.

JJL. Eso es el poder, y entonces todos acaban allá; los franceses, los italianos, los alemanes, todos. Pero entonces ya han caído en la trampa.

MGV. Tu trabajo parte siempre de un detalle, a menudo un pequeño accidente poco perceptible a partir del cual sueles desarrollar un discurso a contrapelo de las interpretaciones corrientes de la historiografía convencional. Antes mencionabas a Juan Antonio Ramírez, quien te señaló como uno de los dos únicos integrantes de una selecta escuela histórica paranoico-crítica, junto con Ángel González, precisamente por este apego al detalle y la suspica-

cia que ambos ponéis en práctica. *Maestros de la sospecha* ya no se puede aplicar, porque ahí están Nietzsche y otros célebres filósofos modernos, pero creo que también os iría bien a ambos... Este apego al detalle concreto, a la fisicidad de las cosas, y la sospecha constante como una especie de antimétodo.

JJL. Tengo que reconocer que a mí, y a Ángel también, nos hizo mucha gracia esto que hizo Juan Antonio de separarnos de las escuelas del arte para decir que había una escuela del arte que éramos solo nosotros dos. Antes te decía que mi método no es un método, es estirar un hilo y ver qué sale. Esto necesita visiones muy cercanas. Yo tiendo a detenerme en los detalles, mucho, y curiosamente me parece que es a través de los detalles, que por regla general son cosas olvidadas, que surgen las cosas. Es decir, hay dos posibles visiones de las cosas: una es la vista de pájaro, que es la que se asocia con Dios y con el poder de la omnisciencia, y la otra es la visión de lo que tienes allí mismo, más cerca, y que normalmente la cultura occidental no ha considerado, no ha tenido en gran estima. Es la visión de los tontos. Hay un proverbio que aquí se utiliza mucho que dice que cuando un dedo señala a la luna el tonto mira el dedo. Yo soy de los que miran el dedo. Primero, porque sospecho mucho de que alguien me señale la luna, o sea, antes que mirar como él la luna prefiero saber por qué me está señalando la luna, y a partir del dedo y de su uña, de sus huellas dactilares, sus pecas, sus pelitos, y todas esas cosas, voy llegando a descubrir que hay alguien que, en efecto, tenía interés en que yo no mirase el dedo y mirase la luna. Mirar el dedo es la mirada crítica, y mirar la luna, esa es la de los tontos [risas].

MGV. Pero de una manera diferente a como otros se han fijado; algunos que hablan del detalle, de lo mínimo, de lo ínfimo.

JJL. Bueno, pero lo ínfimo, lo mínimo, eso es otra cosa. Yo hablo de un pelo. Un pelo no tiene nada de mínimo; si acaso, lo tiene de máximo.

MGV. Susan Sontag, hablando de un escritor que había sido muy determinante para ella, Thomas Mann, cuenta que cuando lo visitó en su casa salió muy decepcionada de la persona que cono-

ció, lo que la llevó a escribir una larga reflexión sobre la imprescindible separación de la obra y el autor. También los filósofos franceses hablaron reiteradamente, después de Barthes, sobre la muerte del autor. En tus escritos sobre Loos, pero también sobre Gaudí o Le Corbusier, planteas una separación importante entre los escritos que ellos publican y las obras que construyen. En el caso de Loos, incluso separas la arquitectura de sus textos, y afirmas que en sus escritos más célebres Loos no habla de arquitectura. ¿Es esto importante para juzgar las obras arquitectónicas? ¿En qué medida se pueden o se deben relacionar ambas facetas?

JJL Yo sinceramente creo que no hay que separar la persona y la obra. En este artículo de Loos, en concreto, hago un análisis de *Ornamento y delito* en el que demuestro que en ese texto no se habla de arquitectura. Creo que lo demuestro palmariamente. Y en cambio se crea una vía para justificar la arquitectura moderna a través de la ideología de la degeneración y de la desposesión, que es la ideología con la que se construyen los horrores y el dominio en el siglo XX. Y luego digo: ¿tiene esto algo que ver con su arquitectura? Y digo que no, y hago un análisis de la casa de la Michaelerplatz en términos de su relación con la tradición de la arquitectura clásica, básicamente con el Panteón. Pero no lo hago porque a mí me parezca que cuando Loos escribe *Ornamento y delito* es un personaje que contribuye a la construcción de la justificación del horror, y en cambio cuando hace arquitectura es alguien con quien nos podemos sentir identificados, sino porque la historiografía —y también la propaganda que se ha hecho sobre Loos— siempre se ha sentido incómoda entre un Loos escritor —del que no ha pasado más allá del título, *Ornamento y delito*— y un Loos arquitecto en el que no acaban de ver la falta de ornamento. A mí lo que me interesa son las paradojas y los problemas irresolubles con los que la arquitectura pretende justificarse a sí misma y justificar sus orígenes, su propia historia, pero creo que dejo ir un par de referencias a un Loos que no era buena persona.

Hace poco ha salido por fin un libro extraordinario de Christopher Long que se llama *Adolf Loos on trial*, donde explica con pelos y señales el juicio que se siguió contra Loos por abusar de niñas. Y evidentemente lo que surge de allí no es solo que

Loos era culpable, sino que sus amigos y toda la cultura moderna vienesa tomó posición en favor de Loos cuando era clarísimo que Loos había abusado de niñas a las que había llevado a su estudio con la excusa de que posaran para él como modelos, etcétera. Y otra cosa que surge —y en la que Long no ha insistido suficientemente— es el profundo desprecio clasista con el que Loos, sus defensas y sus amigos tratan a esas niñas, procedentes de las clases populares, que parece que ya por eso estaban naturalmente destinadas a ser víctimas, y que ilumina con luz todavía más negra *Ornamento y delito*. En la versión italiana he puesto una nota referida a esto, porque se hablaba siempre del juicio a Loos, pero no había nada sobre eso porque nadie lo había estudiado. Ahora hay un libro que lo estudia muy bien, a pesar de que los documentos del juicio no existen, todos desaparecieron de los archivos de los juzgados de Viena. Pero Long, que ha estudiado otras cosas de Loos y que siempre me parece muy interesante, ha reconstruido todo el proceso a través de la prensa y de otros documentos laterales. De hecho Loos fue condenado, pero a una condena ínfima en comparación con los delitos de los que claramente se demuestra que era culpable. Otro caso es el de Gaudí, por ejemplo, que era un personaje ultrarreaccionario, un católico ultramontano, enemigo de la ciudad revolucionaria que era Barcelona, evidentemente, y era el arquitecto de la más alta burguesía, etcétera.

MGV. En todas las fotografías que tenemos de Gaudí, este aparece siempre rodeado de altos cargos eclesiásticos, de militares, de los representantes de la alta burguesía. El arquitecto está siempre rodeando el poder y rodeado por él, por los poderosos.

JJL. Pero es que la figura del artista, del arquitecto bohemio, es uno de los apoyos ideológicos esenciales de la alta burguesía europea de esos años de los que yo hablo en este libro. O sea, yo no creo que haya que separar; eso que se dice siempre, que era una mala persona pero era un gran artista, a mí no me acaba de convencer. Tampoco digo que ser buena persona signifique ser buen artista. Como personas o como artistas, la cuestión es preguntarse: ¿para quién trabajan?, ¿a quién se deben?



FIGURA 4. JUAN JOSÉ LAHUERTA. 'PHOTOGRAPHY OR LIFE' & 'POPULAR MIES'. COLUMNS OF SMOKE VOL. I. TENOV. BARCELONA.

MGV. Ahora, cada poco tiempo se montan escándalos mediáticos que se producen por los que se atreven a hablar de los lazos de Le Corbusier con el fascismo y otros similares. Como si fuera un anatema decir lo evidente.

JJL Yo eso lo he escrito también, en una minimonografía sobre Le Corbusier que publiqué en Electa y en otros lugares. De alguna forma se ha escrito la historia de la arquitectura moderna, a partir de los años treinta, en unas circunstancias muy específicas, que son las de unos exiliados alemanes primero en Inglaterra y luego en Estados Unidos. Estos son los que escribieron las bases de la historia del arte y la arquitectura moderna. Y luego, a través de las grandes exposiciones del MoMA y otros museos influenciados por el MoMA, es decir, por el Departamento de Estado... O sea que la forma en que se ha escrito esta historia —y por mucho que luego se haya matizado o se hayan podido precisar algunas cosas que no estaban tan claras—, la construcción mítica hecha con un gran poder en su momento, a través de los vencedores de la segunda guerra mundial, que tenían entre sus principios colocar la arquitectura y el arte moderno como uno de

los elementos esenciales de la construcción ideológica —la representación simbólica del mundo de los vencedores—, eso es muy difícil de destruir. Entonces, por un lado hay una multitud de personajes muy dudosos, como el propio Le Corbusier, que es un colaborador de Vichy, de los que se ha ocultado una parte de su historia, y por otro lado aquellos como William Morris, por ejemplo, que eran socialistas, militantes que dedicaron una gran parte de sus vidas no a diseñar papeles pintados sino al movimiento obrero. Eso también ha sido borrado, porque hay que crear una historia de la arquitectura moderna, una historia de las vanguardias y una historia del arte moderno que coincide con la idea de la democracia parlamentaria y la idea de libertad individual, liberal, que Estados Unidos propaga por el mundo a partir de la segunda guerra mundial. En gran parte, toda esta historia ha sido construida por exiliados alemanes, igual que las bombas atómicas.

MGV. Hoy se publica más que nunca sobre arte y arquitectura (sobre historia y crítica quizá algo menos), pero tal inflación de libros, monografías, revistas, catálogos y medios impresos en general, producto de un perverso sistema académico que obliga a la continua publicación de *papers* y artículos en masa, sin criterio ni sentido alguno, ha convertido la producción escrita en una meta en sí misma. Esta avalancha no parece haber generado trabajos de envergadura ni de ambiciones similares a las grandes tradiciones historiográficas sólidamente establecidas. Nunca se ha escrito tanto para decir tan poco. ¿Rescatas algo, algún sentido o trabajo de todo este fárrago?

JJL. No. Miro y selecciono algunas cosas, pero tiendo más bien a leer cosas antiguas y no tantas nuevas. No me interesa mucho leer sobre arquitectura, suelo leer cosas que tienen más que ver con el arte. Y no tanto por ignorancia, sino por defensa propia. La situación en la que está la universidad en Europa, y también en los Estados Unidos —pero hablo particularmente de Europa porque esto hace unos años no ocurría—, obliga a publicar. Y no se publica porque haya algo que decir, sino porque hay que obtener una serie de recursos para las carreras académicas. Esto entra dentro de un tipo de negocio, pero no me interesa nada,

sinceramente. Todo está perfectamente estructurado: se publica de tal manera y en tal lugar; salirse de los caminos establecidos por la academia significa que es un trabajo vano desde el punto de vista de tu carrera. Esto describe perfectamente lo que es el poder y cómo se encauza aquello que se quiere. De la universidad, por muy en decadencia que esté, surge la interpretación del mundo. Y esa interpretación, naturalmente, está dirigida, no solamente porque los caminos por los que se produce están perfectamente establecidos, sino sobre todo porque ahora esa interpretación está producida por una masa de esclavos que, por tanto, producen lo que se quiere de ellos. Igual ha ocurrido en muchos otros campos. En Europa —y hablo de toda Europa porque, tal como se estructura la universidad, ya no es un caso particular de cada país—, para que no se repitiesen cosas que habían ocurrido en los años sesenta y setenta, desde los ochenta uno de los planes era que la universidad tenía que someterse, y ahora está absolutamente sometida. La universidad de los años sesenta y los setenta era un lugar de resistencia. No hablo de heroísmos, pero era un lugar de pensamiento y de resistencia activa, y ahora no lo es. No digo que no haya estudiantes que lo sean, pues lo único que continúan siendo lo mismo son los estudiantes, en cada momento en sus circunstancias, pero es evidente que los dirigentes y los gestores, y en el sentido más extenso de la palabra los profesores de la universidad —eso que se llama eufemísticamente *cuerpo docente*, cuando el cuerpo no se ve por ninguna parte—, están sometidos.

MGV. Tú te posicionas como escritor o ensayista, más que como historiador, pero siempre como profesor de historia del arte y de la arquitectura.

JJL. Hacer historia... No hay remedio, todos estamos sometidos a eso; alguien siempre puede tomar nota de nuestros actos, no hay remedio. Pero hacer historia quiere decir buscar poder. Yo no sé si tengo mucho, poco o nada de poder, pero no lo he buscado. Y escribir la historia es otra cosa. Por ejemplo, antes hablamos de Tafuri. Él escribió una historia distinta, poniendo en primer plano el problema del trabajo intelectual, porque él quería ocupar un espacio —y se entiende perfectamente, en una época además

en que el Partido Comunista Italiano quería ocupar y ocupaba un espacio de poder—. Yo no he estado organizado con nadie y, por tanto, no he buscado crear poder con lo que he escrito.

MGV. Pero también has trabajado en las instituciones del Estado... Háblanos de tu experiencia en los museos públicos como el Reina Sofía, el Picasso y el MNAC y de cómo tu trabajo de historiador, que insiste en mantener una distancia esencial con la operatividad instrumental del discurso y es contrario a cualquier uso propositivo ajeno al texto, se plantea ante esta disyuntiva.

JJL. Sí, pero en general he durado poco en esas instituciones. No renuncio a ellas, no. He entrado y he hecho lo que he querido, y en el momento en que no he podido continuar con mi proyecto me he ido. Y sí, ahí he podido tener poder, pero no me parece mal cuando alguna cosa parece que se pueda cambiar. Uno puede tener la impresión a veces —más que una impresión puede ser una alucinación— de que cambiar algo significa intervenir en la realidad. Y, por ejemplo, en los tres años que he estado en el MNAC, una de las cosas que hice fue cambiar la presentación de la colección permanente de arte moderno y puse en crisis absolutamente —creo que no exagero: mucha gente lo reconoció— la historia oficial del arte moderno en Cataluña. Desde ahí sí que realmente se puede intervenir de esa manera. El modo como escribo y como me planteo mi trabajo es absolutamente radical, es- pero, y no pretendo hacer concesiones. A mí lo que me maravilla es que me llamen de ciertos sitios, y en muchos de ellos acabo teniendo conflictos. Pero, de momento, no digo que no a entrar en nuevas barricadas.

Tengo una actuación pública, no soy solo un profesor conocido en los medios académicos. Con mi trabajo en los museos o como director de la Cátedra Gaudí se me conoce más allá del campo estrictamente académico. Pero no he creado un grupo, una escuela, no he pretendido hacerlo, no me he querido rodear de «alumnos». En la universidad soy un profesor de historia del arte y es, sinceramente, lo que más me satisface. Lo que realmente es un placer es estar dos horas en la tarima con estudiantes con los que puedes conversar. Si eso es influencia, qué remedio, lo es en el mejor sentido de la palabra. Pero en la uni-

versidad yo continúo siendo un *outsider*, a pesar de todo. Tengo un conflicto irresoluble con los equipos directivos. Pero voy a resistir, no me voy a ir, porque una cosa que no puedo soportar es el poder que esos gestores —ya no hablo de profesores— creen que tienen. Un poder basado en la presuntuosidad servil y la ignorancia, sin ninguna autoridad.

Mayo de 2019

Fuente de las imágenes

1 a 4. *Editorial Tenov*.

JUAN JOSÉ LAHUERTA

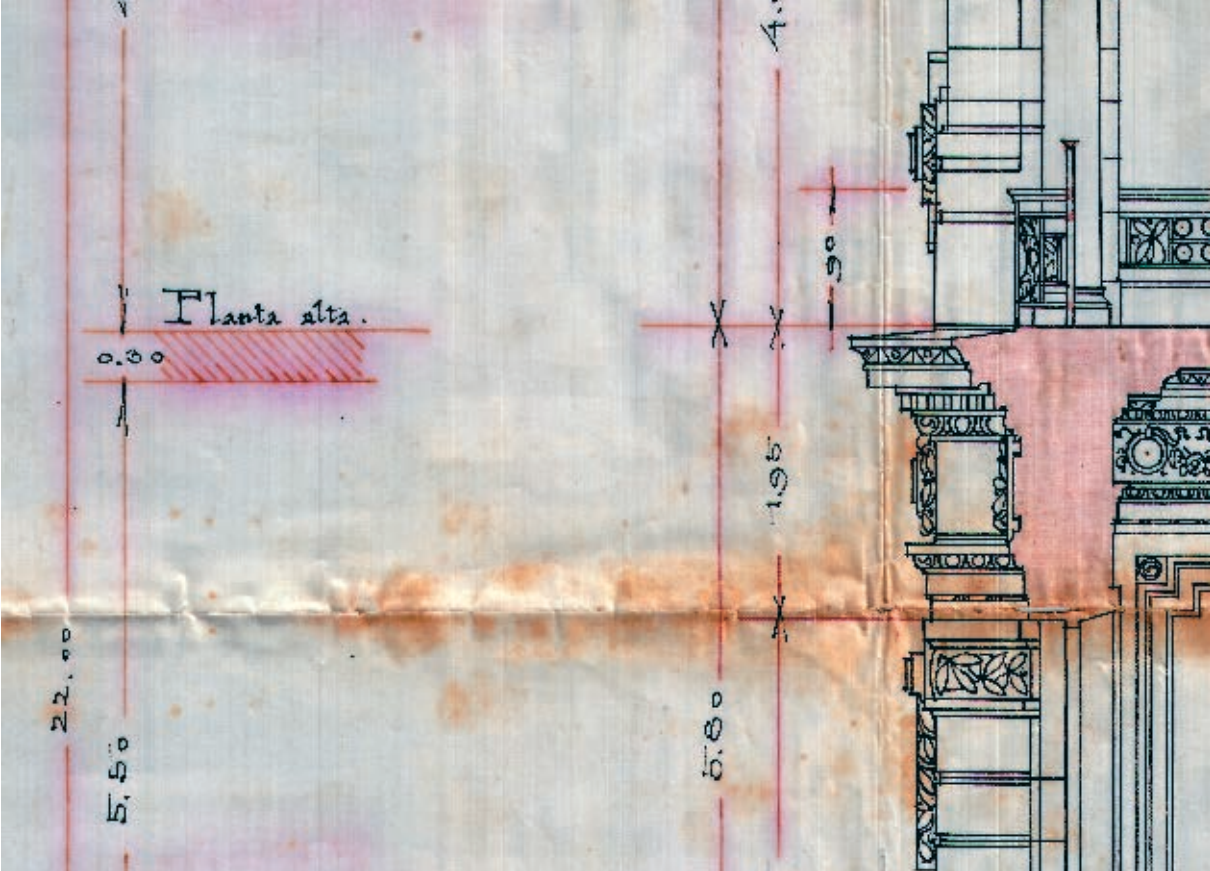
Doctor arquitecto, director de la Cátedra Gaudí de la Universitat Politècnica de Catalunya y profesor de Historia del Arte y la Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Ha sido miembro del Collegio Docenti della Scuola Dottorati del Istituto Universitario di Architettura IUAV de Venecia y titular de la King Juan Carlos I Chair of Spanish Culture and Civilization en New York University. También ha ejercido la docencia en universidades de Milán, Venecia, Roma, Nápoles y Zúrich, entre otras.

Ha sido asesor del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (2004–2005), *senior curator* del Museo Picasso de Barcelona (2010–2011) y director de colecciones del Museo Nacional de Arte de Cataluña (2013–2016).

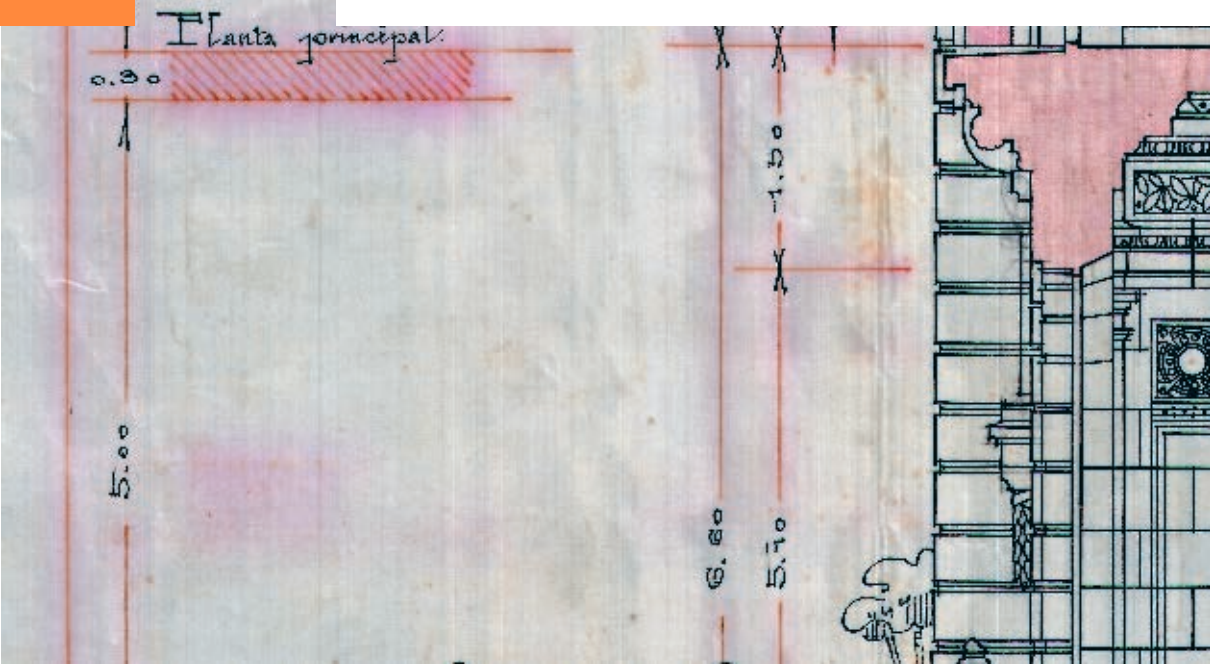
Ha publicado libros sobre temas de historia del arte y la arquitectura de los siglos XIX y XX, entre los cuales destacan *1927. La abstracción necesaria* (Barcelona, 1989); *Antoni Gaudí, 1852–1926. Architettura, ideologia e politica* (Milán, 1992), con sucesivas ediciones en castellano, francés e inglés; *Decir anti es decir pro. Escenas de la vanguardia en España* (Teruel, 1999), que recibió el Primer Premio de Publicaciones en la III Bialberoamericana de Arquitectura e Ingeniería Civil, celebrada en Santiago de Chile en 2002; *Casa Batlló* (Barcelona, 2001); *Le Corbusier. Espagne. Carnets* (París–Milán–Shopfheim, 2001); *Gaudí.*

Antología contemporánea (Madrid, 2002); *El fenómeno del éxtasis. Dalí ca. 1933* (Madrid, 2004); *Japonecedades* (Barcelona, 2005); *Destrucción de Barcelona* (Barcelona, 2005); *Le Corbusier e la Spagna* (Milán, 2005); *Estudios antiguos* (Madrid, 2010), que recibió el Premio Internacional de Ensayo del Círculo de Bellas Artes de Madrid; *Humaredas. Arquitectura, ornamentación, medios impresos* (Madrid, 2011); *Le Corbusier* (Milán, 2011); *Religious Painting: Picasso and Max Von Moos* (2015), entre otros. También ha publicado antologías de escritos de/sobre Gaudí, Giorgio De Chirico y Le Corbusier, y ha sido el editor del volumen de ensayos de las *Obras completas* de Salvador Dalí.

Fue fundador y director, junto con Antonio Pízzia, de CRC Galería de Arquitectura (Barcelona, 1985–1987) y ha comisariado exposiciones como *Dalí. Arquitectura* (Barcelona, 1996), *Arte moderno y revistas españolas* (Madrid–Bilbao, 1996), *Margaret Michaelis. Fotografía, vanguardia y política en la Barcelona de la República* (Valencia–Barcelona, 1998), *Universo Gaudí* (Barcelona–Madrid, 2002), *Salvador Dalí, Federico García Lorca y la Residencia de Estudiantes* (Madrid, 2010) y *Picasso románico* (2016). Es miembro del consejo de redacción de *Casabella* y fundador y director de la editorial Mudito&Co (Barcelona), que recibió una medalla FAD por su labor editorial en 2007.



autores





FERNANDO ALIATA

Arquitecto (UNLP) y Doctor en Historia (UBA). Realizó estudios de posgrado en el IUAV, Italia, entre 1983 y 1986. Profesor Titular del Taller de Historia de la Arquitectura n.º 1 en La Plata. Es investigador independiente del CONICET y subdirector del HITEPAC. Ha sido presidente de la Asociación Argentina de Investigadores en Historia y director del Doctorado de la FAU-UNLP. Entre sus trabajos se destacan la dirección (junto con Jorge Liernur) del *Diccionario histórico de arquitectura en la Argentina* (2004) y los libros *El paisaje como cifra de armonía* (con Graciela Silvestri, 2001), *La ciudad regular* (2006), *Carlo Zucchi. Arquitectura, decoraciones urbanas y monumentos* (2009), *Estrategias proyectuales. Los géneros del proyecto moderno* (2013) y *Mario Palanti* (con Virginia Bonicatto, 2014).



CARLOS BALDOIRA

Arquitecto (FARQ-UdelaR, 2003). Magister en Ordenamiento Territorial y Desarrollo Urbano (FARQ-UdelaR, 2014). Doctorando en Arquitectura (FAPyD-UNR, Rosario, Argentina). Profesor adjunto del Instituto de Historia de la Arquitectura (FADU-UdelaR). Docente del Curso Transversal de Obra (FADU-UdelaR). Autor de «Arquitectura, arte y fisiología» (en *Arte torresgarciano en el Hospital Saint Bois*, 2017) y *La arquitectura corriente en Montevideo en el año 1907 a través del Archivo de Permisos de Construcción en Custodia en el IHA* (FARQ-UdelaR, 2015). Coautor de *De los Campos, Puente, Tournier. Obras y proyectos* (FADU-UdelaR, 2019); *El edificio de apartamentos en altura. Su producción en las décadas del 50 y 60* (FARQ-UdelaR, 2009); *Proyecto Santa Clara. Una experiencia de desarrollo local en el Uruguay profundo* (IDTT-OPP, 2008) y del *Libro blanco del Área Metropolitana de Montevideo* (Agenda Metropolitana, 2007).



LAURA CESIO

Arquitecta (FARQ-UdelaR, 1995). Cursa Maestría en Historia del Arte y el Patrimonio (Facultad de Humanidades, UM). Profesora Adjunta del Instituto de Historia de la Arquitectura y de la Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual, Teoría e Historia de la Comunicación Visual (FADU, UdelaR). Asistente académica del decano Gustavo Scheps (FADU, UdelaR, 2011-2015). Consejera por el orden docente (FADU, UdelaR, 2018-2022). Investigadora en historia de la arquitectura uruguaya, patrimonio urbano y arquitectónico y diseño de comunicación visual. Autora de diversos artículos, capítulos en publicaciones y libros. Integra el estudio Cesio-Oliveira Arquitectos desde 1995.



MONICA FARKAS

Licenciada en Artes (FFyL-UBA). Profesora e Investigadora en la carrera de Diseño Gráfico de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo y en las carreras de Artes y de Edición de la Facultad de Filosofía y Letras, ambas en la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Coordinadora del Área Sociocultural de la Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UdelaR). Responsable del Grupo de Investigación (CSIC) «Cultura del diseño y comunicación visual: perspectivas histórico-críticas para la formación de un campo del diseño en Uruguay».



MARISA GARCÍA VERGARA

Arquitecta (FARQ-UdelaR, 1994) y Doctora en Teoría e Historia de la Arquitectura (UPC, Barcelona, 2006). Es profesora de Composición Arquitectónica y de Historia del Arte y la Arquitectura en la Universidad de Girona. Ha impartido docencia de máster y doctorado en la ETSAB-UPC, en UNSAM (Buenos Aires) y en UdelaR. Es autora de *Arte y arquitectura futurista* (con A. Pizza, 1999), *Antoni Gaudí* (Aldeasa, 2002), *El Park Güell* (Edilupa, 2003), *Joaquín Torres García* (La Central, 2009), *Georges Bataille y la parte del arte* (Memoria Artium, 2013), entre otros ensayos sobre estética, arte y arquitectura del siglo XX.



EDUARDO GENTILE

Arquitecto (UNLP, 1987). Profesor Titular de los talleres de Teoría y Profesor Adjunto de los de Historia y Arquitectura. Investigador en el Instituto de Investigaciones en Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad. Fue consejero editorial de la revista *Block* y director de la revista *Estudios del Hábitat* de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UNLP. Es profesor regular de carreras de posgrado en las maestrías en Economía Urbana y en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad en la Universidad Torcuato di Tella; en Conservación y Restauración del Patrimonio Arquitectónico y Urbano en la Facultad de Arquitectura de la UNLP, y en Historia y Crítica de la Arquitectura y la Ciudad en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. *Visiting professor* en el Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura - Sapienza Università di Roma (2018). Trabaja en temas de historia urbana, transformaciones de obras y sitios de valor patrimonial, sobre lo que ha publicado numerosos trabajos. Es asesor y proyectista en conservación y restauración de edificios.



MARY MÉNDEZ

Arquitecta (FARQ-UdelaR, 1997). Magister en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad (Universidad Torcuato Di Tella, 2013). Profesora Agregada (DT) responsable de investigación en el Instituto de Historia de la Arquitectura. Es miembro del grupo «Arquitectura y Producción. Estudios sobre Arquitectura Moderna en Uruguay» y docente en los cursos de Iniciación a la Arquitectura, Historia de la Arquitectura de los Siglos XX y XXI, Historia de la Arquitectura en Uruguay, y Pensamiento y Proyecto en Uruguay. Publicó *Divinas piedras. Arquitectura y catolicismo en Uruguay* (UdelaR, 2016); *Mario Payssé o el arte de construir* (FADU y Museo Juan Manuel Blanes, 2017), con Emilio Nisivoccia; *La Aldea Feliz. Episodios de la modernización en Uruguay* (FARQ, 2014), con Jorge Nu-delman, Emilio Nisivoccia y Santiago Medero, y *Polémicas de arquitectura en el Uruguay del siglo XX* (CSIC-UdelaR, 2011), con Elena Mazzini, además de diversos ensayos en revistas locales y extranjeras.



JORGE NUDELMAN

Es arquitecto por la ETSAB-UPC (1986) y Doctor por la ETSAM-UPM (2013). Profesor Titular (DT) en el Instituto de Historia de la Arquitectura y Profesor Adjunto en el Taller Danza. Investigador nivel 1 del Sistema Nacional de Investigadores. Ha publicado en libros (individuales y colectivos), así como en revistas nacionales y extranjeras. En 2015 recibió el 2.º Premio Nacional de Literatura, en la categoría Ensayos sobre Historia, Memorias, Testimonios y Biografías, por *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier* (UdelaR, 2016).



TATIANA RIMBAUD

Arquitecta (FARQ-UdelaR, 2013). Diplomada en Intervención en el Patrimonio Arquitectónico (FARQ-UdelaR, 2015). Cursa Maestría en Arquitectura, perfil Historia, Teoría y Crítica (FADU-UdelaR). Ayudante del Instituto de Historia de la Arquitectura, en el Curso Transversal de Patrimonio y del Servicio de Investigación y Extensión (FADU-UdelaR). Integra el grupo CSIC I+D «Estudio en artes aplicadas a la arquitectura con valor patrimonial». Ha colaborado en diversos trabajos de investigación y publicaciones del IHA como los de Serralta-Clèmot, De los Campos, Puente y Tournier, y Nómada, entre otros.



MAGDALENA SPRECHMANN

Arquitecta (FARQ-UdelaR, 2016), Licenciada en Comunicación Social (UCU, 2007) y Magíster en Arquitectura Hospitalaria (UCAM, Murcia, 2019 [título en trámite]). Ayudante de Historia y Teoría en Diseño de Comunicación Visual (FADU-UdelaR) y de Proyecto en el Taller Berio (FADU-UdelaR). Fue Ayudante de Historia de la Comunicación (UCU, 2009-2011).

**MAURICIO STERLA**

Arquitecto (FARQ-UdelaR). Asistente de la Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual en la FADU-UdelaR. Profesor Titular de Historia de la Prensa Escrita (Diseño Gráfico), Diseño Gráfico en el Uruguay e Historia del Diseño y la Técnica (Diseño Industrial), e Historia del Arte (Diseño de Interiores) en la Facultad de Diseño y Comunicación-UDE. Integra el proyecto CSIC I+D «Cultura del diseño y comunicación visual: perspectivas histórico-críticas para la formación de un campo del diseño en Uruguay».



Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo
UDELAR



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

Participan en este número:

**FERNANDO ALIATA, CARLOS BALDOIRA,
LAURA CESIO, MÓNICA FARKAS,
MARISA GARCÍA VERGARA,
EDUARDO GENTILE, JUAN JOSÉ LAHUERTA
MARY MÉNDEZ, JORGE NUDELMAN,
TATIANA RIMBAUD, MAGDALENA SPRECHMANN,
MAURICIO STERLA**

