

SÍMBOLOS CÓSMICOS

Arquitectura en el proceso de modernización del Uruguay

MARY MÉNDEZ

1

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

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

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

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

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

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

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

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

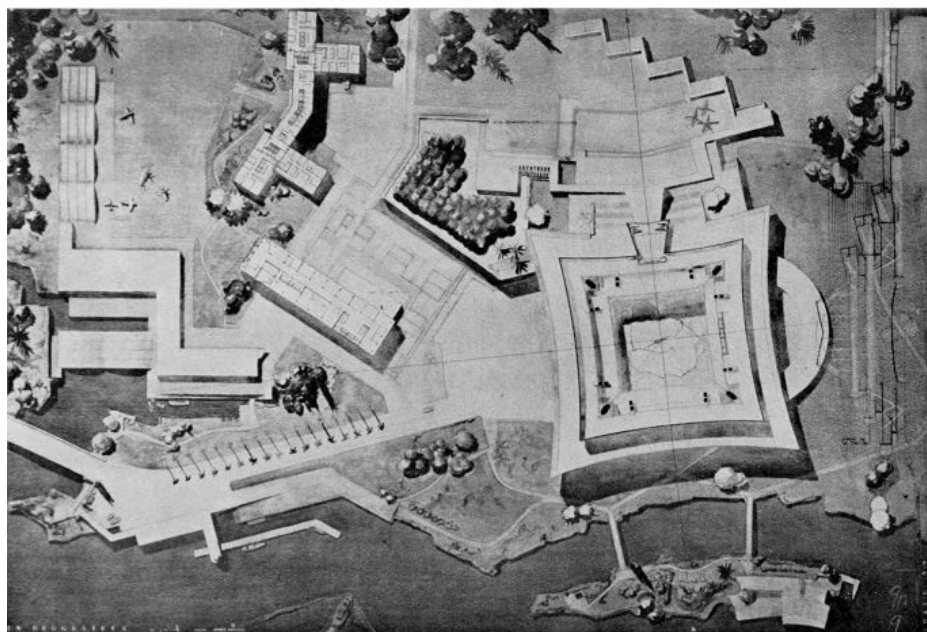
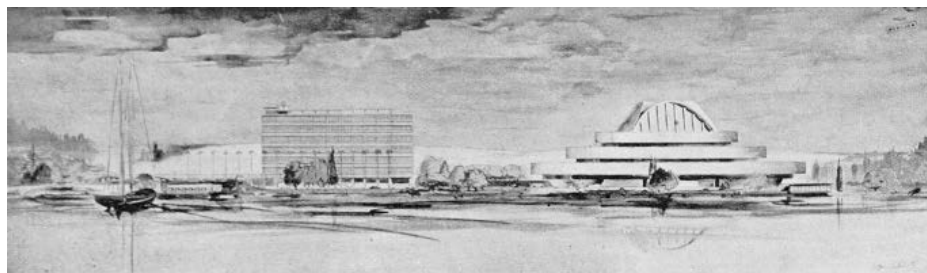


FIGURA 1. CARLOS GÓMEZ GAVAZZO: PERSPECTIVA DEL PLAN PARA PUNTA DEL ESTE.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3

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

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

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

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

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

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



FIGURA 3. ASISTENTES AL CONGRESO DE LA DIVINA PROPORCIÓN.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fuente de las imágenes

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