UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA URUGUAY

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
UDELAR

Una pieza teórica

El Urnario Municipal n° 2 relacionado con gráficos y textos de Nelson Bayardo

Pablo Federico Inzaurralde Mezquita

Maestría en Arquitectura
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Universidad de la República

Montevideo – Uruguay
Setiembre de 2023

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA URUGUAY

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo UDELAR

Una pieza teórica

El Urnario Municipal n° 2 relacionado con gráficos y textos de Nelson Bayardo

Pablo Federico Inzaurralde Mezquita

Tesis de Maestría presentada al Programa de Posgrado Maestría en Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República, como parte de los requisitos necesarios para la obtención del título de Magíster en Arquitectura.

Director:

Dr. Arq. Prof. Alejandro Ferraz-Leite Ludzik

Director académico del encuadre Proyecto y Representación:

Dr. Arq. Prof. Bernardo Martín

Montevideo – Uruguay

Setiembre de 2023

Inzaurralde Mezquita, Pablo Federico

Una pieza teórica : El Urnario Municipal n° 2 relacionado con gráficos y textos de Nelson Bayardo – Montevideo : UdelaR : FADU, 2024

xvii, 376 p.

Tesis (magister) Universidad de la República. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, 2024.

Bibliografía: p. 282-294

ISBN:

1. Arquitectura – Teoría; 2. Arquitectura – Análisis crítico; 3. Arquitectura – Proyecto; 4. Arquitectura funeraria

Referencia bibliográfica:

Inzaurralde Mezquita, P. F. (2024). Una pieza teórica: el Urnario Municipal n°2 relacionado con gráficos y textos de Nelson Bayardo. Tesis de postgrado. Montevideo: Udelar. FADU. [Normas APA]

INTEGRANTES DEL TRIBUNAL DE DEFENSA DE TESIS

Dr. Arq. Prof. Martín Fernández

Mag. Arq. Prof. Mary Méndez

Mag. Arq. Prof. Soledad Patiño

Montevideo – Uruguay

Febrero de 2024

A Vanessa, Cristina y Roberto.

Agradecimientos

Al tutor de esta tesis Alejandro Ferraz Leite Ludzik por su guía y comentarios, que me permitieron terminar el trabajo.

A Mary Méndez por haberme introducido en el tema, compartir generosamente la documentación disponible, y por facilitar el trabajo con el acervo del IH.

A la familia Bayardo por ceder el material que disponían del archivo de Nelson Bayardo a la FADU UDELAR.

A los entrevistados. A Susana Bayardo, Daniel Bayardo, y Christian Holl. A Mariano Arana, y Hugo Gilmet.

A Santiago Medero por las conversaciones, disposición y el material recomendado.

A Jorge Nudelman por los datos brindados sobre el tema.

Al equipo del *Urnario Municipal, Cementerio del Norte. Plan de Manejo*, por el trabajo realizado, el intercambio y las reflexiones compartidas sobre el caso.

Al equipo docente de Teoría de la Arquitectura y al equipo docente del Taller Schelotto, colectivos dentro de los que me formé, donde participé de intercambios humanos y académicos.

A los docentes de la Maestría en Arquitectura con los que intercambiamos acerca del caso, y formaron parte de proceso de producción de la tesis.

A Roberto Inzaurralde, por las conversaciones a la distancia.

A Cristina Mezquita, por sus traducciones, y lecturas.

A Vanessa Da Silva por su apoyo incondicional, la edición de imágenes, sus lecturas, y críticas de los borradores del trabajo.

La crítica conceptúa el hecho de que su pretensión de validez sólo puede hacerse efectiva en el proceso exitoso de ilustración, y esto significa: en el discurso práctico de los afectados.

(Habermas, Teoría y praxis. Estudios de Filosofía Social, 1995, p. 14)

RESUMEN

Esta tesis estudia las relaciones entre la teoría de la arquitectura y el proceso de proyecto, en el Urnario n° 2 del Cementerio del Norte en Montevideo, del arquitecto Nelson Bayardo. Para lo cual, se buscan evidencias que permitan comprender la elaboración intelectual y producción del proyecto.

Los *objetivos* son explicar el proyecto del urnario en su contexto de producción intelectual, e indagar en un proceso de construcción de una teoría de la arquitectura durante el proyecto. El *objeto de estudio* es el fundamento del proyecto del urnario, entendido a partir del conjunto puesto en relación, de la obra construida, los planos, los viajes del autor, sus escritos y lecturas. Las *hipótesis* son la siguientes. Es posible exponer una construcción teórica por medio de una estructura argumental en el proceso de proyecto del urnario. Existe una sistematización de fundamentos y un ordenamiento de conceptos de la arquitectura realizada durante la producción del proyecto. La arquitectura propuesta puede leerse como una estructura de la teoría aplicada en el proyecto. La forma de la arquitectura jerarquiza y ordena sus componentes, y de un modo similar, estructura y ordena los conceptos aplicados. Los fundamentos puestos por escrito o transmitidos por medio del lenguaje, constituyen argumentos teóricos emergentes en una práctica. El urnario puede considerarse un manifiesto construido respecto a la resolución de los fundamentos aplicados y a la arquitectura propuesta, que es utilizado y revisado para la continuación de la construcción teórica en Bayardo. La *metodología* aplicada en esta tesis se basa en el conocimiento del caso a partir del proyecto de arquitectura. Este proceso de conocer puede expresarse en tres etapas, el estudio del proyecto, sus fundamentos, y la aproximación al caso por medio de entrevistas. Lo cual puede describirse de la siguiente manera. Estudio del proyecto del urnario, por medio de redibujo de los planos, y el estudio complementario del proyecto a partir de los planos originales, los planos redibujados, el conocimiento directo de la obra del urnario, publicaciones de la obra, y fotografías. Estudio de una selección de documentos, textos y lecturas de Nelson Bayardo como posible parte del fundamento del proceso de proyecto del urnario. Finalmente, estos estudios se complementan con entrevistas realizadas a la familia Bayardo, a profesores y arquitectos cercanos a Bayardo, de las cuales podemos destacar en este trabajo las conversaciones con Mariano Arana y Hugo Gilmet.

Esta tesis plantea los siguientes aportes principales. Un estudio del caso del urnario desde las relaciones entre el proyecto de arquitectura, los viajes, los textos, y las lecturas previas del autor. Se expone una manera de resolver el tema de proyecto, donde la teoría de la arquitectura no constituye un insumo previamente acabado y unidireccional, sino donde, la reflexión teórica y el

ordenamiento de los conceptos pueden ser parte de un proceso de acción que sucede conjuntamente con la resolución del proyecto. A partir de lo cual, se muestran relaciones documentadas con la teoría que Bayardo comienza a dejar por escrito.

Palabras claves. Arquitectura. Teoría. Crítica. Proyecto.

ABSTRACT

This thesis studies the relationships between the architecture's theory and the project's process, in the *Urnario n° 2* placed in *Cementerio del Norte*, Montevideo, by the architect Nelson Bayardo. The finded evidence allows us to understand the project's intellectual development and production.

The broad *aim* is to explain the project in its context of intellectual production, and to investigate an architectural theory's construction process during the project. The *object of study* is the fundamental of the architecture's project, understood from the whole put together, the constructed building, the plans, the author's travels, his writings, and readings. The *hypotheses* are the following. It is possible to expose a theoretical construction through an argument structured in the project. There is a systematization of foundations and an ordering of architectural concepts carried out during the project. The proposed architecture can be read as a structure of the theory applied in the project. The form of architecture hierarchizes and orders its components, and in a similar way, structures and orders the applied concepts. The written foundations, or communicated by pronounced words, constitute emerging theoretical arguments in a practice. The building can be considered a constructed manifesto regarding the resolution of the applied foundations and the proposed architecture, which is used and reviewed for the continuation of the theoretical work in Bayardo. The applied *methodology* is based on knowing the case from the architectural project. This process of knowing can be expressed in three stages, the study of the project, its fundamentals, and the approach to the case through interviews. Which can be described in the following way. The complementary study of the project based on the original plans, redrawn the plans, the direct knowledge of the work, its publications, and photographs. Study of a selection of documents, texts and readings by Nelson Bayardo, as a possible part of the project's fundamentals. Finally, these studies are complemented with interviews with the Bayardo family, professors and architects close to him, of which we can highlight in this work the conversations with Mariano Arana and Hugo Gilmet.

This work pursuits the following main contributions. A study of the *urnario* from the relationships between the architectural project, travel, texts, and the author's previous readings. A way to resolve the project issue is presented, where the architectural theory does not constitute a previously finished and unidirectional input, but where theoretical reflection and the ordering of concepts can be part of an action process that occurs jointly with its resolution. From which, documented relationships are shown with the theory that begins to be written down by Bayardo.

Keywords. Architecture. Theory. Critic. Project.

Lista de siglas

CDM	Concejo Departamental de Montevideo
FADU	Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo
IM	Intendencia de Montevideo
CEDA	Centro de Estudiantes de Arquitectura

Tabla de contenidos

Lista de siglas XV

1. Introducción 1
2. El proyecto del urnario y la construcción argumental 23
3. Viajes y arquitectura funeraria. La arquitectura que Bayardo visita y critica, como parte del proceso de proyecto del urnario 72
4. Estética e intención. El urnario y la lectura que realiza Bayardo de Le Corbusier 146
5. Estructura formal. El urnario y las lecturas que realiza Bayardo de los aportes de Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, y Kurt Koffka 211
6. Corolario. Revisión y construcción teórica posterior. La lucha entre el fundamento económico y estético de la arquitectura..... 271
7. Epílogo. El urnario como un manifiesto construido, complementario y divergente 280

Referencias bibliográficas 283

Anexos..... 296

1. Introducción

El Urnario n° 2 del Cementerio del Norte en Montevideo[1] del arquitecto Nelson Bayardo es un edificio relevante en la producción arquitectónica del siglo XX en Uruguay.[2]

El tema de esta tesis es el estudio de las relaciones entre la teoría de la arquitectura y el proceso de proyecto, en un caso concreto. Para lo cual, se buscan evidencias que permitan comprender parte del pensamiento de Bayardo, durante la elaboración intelectual y producción del proyecto del urnario. Al respecto, se estudian los aportes brindados desde su formación, las obras que visita y destaca en sus informes de viaje, sus lecturas, las sobrescrituras en los libros de su biblioteca, los textos y documentos que permitan considerar sus reflexiones e intereses asociados a la arquitectura, en el marco de su actividad profesional y ejercicio docente, en miras de la construcción de un fundamento teórico para la enseñanza de la arquitectura en los talleres de proyecto.

[1] En adelante nos referimos a esta obra como urnario.

[2] Desde que finaliza su construcción, la obra se publica en medios de prensa, libros y revistas, locales e internacionales. Al respecto, en el texto "El Urnario en la historiografía. Narrativas, argumentos y representaciones" de Mary Méndez (2023), podemos encontrar una selección de las publicaciones del caso. El edificio se presenta en el seminario *Docomomo Brasil: conexiones brutalistas* (Méndez, Umbral concreto. Sobre el Urnario de Montevideo, 2013), y en la propuesta uruguaya *La Aldea Feliz. Episodios de la modernización en Uruguay* (2014), para la Bienal de Arquitectura de Venecia. En ese mismo año, el urnario se declara Monumento Histórico Nacional (Dirección Nacional de Impresiones y Publicaciones Oficiales [IMPO], 2014). Por último, cabe mencionar que el urnario se expone en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, integrando la muestra Latin America in Construction: Architecture 1955-1980 (Méndez, 2023, pp. 169-171).

El objeto de estudio es el fundamento del proyecto del urnario, entendido a partir del conjunto puesto en relación, de la obra construida, los planos, los viajes del autor, sus escritos y lecturas.

Este trabajo indaga en la posible existencia de una teoría en construcción en el proyecto, la cual no necesariamente posea una estructura similar a la plasmada por escrito en los textos precedentes de teoría de la arquitectura que podemos encontrar en la historia,[3] y busca las formas en que tal estructura podría expresarse, a partir de un conjunto de evidencias, textos, dibujos, o sintetizados en la misma arquitectura.[4]

Las hipótesis son la siguientes.

- Es posible exponer una construcción teórica por medio de una estructura argumental en el proceso de proyecto del urnario.
- Existe una sistematización de fundamentos y un ordenamiento de conceptos de la arquitectura realizada durante la producción del proyecto.
- La arquitectura propuesta puede leerse como una estructura de la teoría aplicada en el proyecto. La forma de la arquitectura jerarquiza y ordena sus componentes, y de un modo similar, estructura y ordena los conceptos aplicados.
- Los fundamentos puestos por escrito o transmitidos por medio del lenguaje, constituyen argumentos teóricos emergentes en una práctica.
- El urnario puede considerarse un manifiesto construido respecto a la resolución de los fundamentos aplicados y a la arquitectura propuesta, que es utilizado y revisado para la continuación de la construcción teórica en Bayardo.

[3] Incluso si se trata de adhesiones a teorías normativas, podemos considerar excepciones y variantes.

[4] Si revisamos la estructura de la teoría de la arquitectura puesta por escrito, podemos encontrar algunos instrumentos de ordenación, en la organización de su contenido en un discurso, por ejemplo, en distintas formas de estructura argumental, por medio de categorías, jerarquización de ideas, conceptos, en la aplicación práctica, o ejemplificación. Lo cual en algunas ocasiones puede leerse en un índice, en los títulos de sus partes, capítulos, secciones, y apartados. Esta organización corresponde al arte de escribir, y también al pensamiento, la podemos rastrear en textos fundantes de la teoría de la arquitectura, por ejemplo, *Los diez libros de Arquitectura* de Marco Vitruvio Polión (2016) escrito en el siglo I a.C., *De Re Aedificatoria* de Leon Battista Alberti del siglo XV, ambos ordenados en diez capítulos.

En la práctica del proyecto, se utilizan aportes teóricos, de modo consciente, intuitivo, e incluso mediados por distintas fuentes. Así, nos abocamos a rastrear la estructura del pensamiento aplicado al proceso de proyecto, que integra y relaciona estos aportes, en un posible cuerpo teórico distinto al de la sumatoria o yuxtaposición de insumos seleccionados de distintas fuentes. Este cuerpo teórico construido en el proceso de proyecto es contingente, pero puede sistematizarse para su aplicación en futuros proyectos, y para la enseñanza de la arquitectura. En este sentido, podemos explorar una producción del conocimiento desde el proyecto, a partir de categorías estéticas de la teoría de la arquitectura (Kruft, 1990, p. 16).

El autor del urnario comienza a escribir una sistematización de sus fundamentos teóricos para la arquitectura, en el marco de su carrera docente. Desarrolla un cuerpo teórico y metodológico, que va adquiriendo consistencia progresiva en el tiempo, para la enseñanza de la arquitectura en los talleres de proyecto.

En el año 1966, Bayardo es contratado junto con otros docentes uruguayos como docente en la Facultad de Arquitectura de la Universidad del Zulia en Maracaibo, Venezuela.[5] Esta experiencia le permite escribir su pensamiento sistematizado por primera vez, en su libro *Reflexiones* (1966), impulsado por sus estudiantes y colegas. Al regresar a Montevideo, en octubre del mismo año es entrevistado por el Centro de Estudiantes de Arquitectura (CEDA).

El mismo Bayardo nos invita a indagar en su obra, para comprender su fundamento teórico y metodología de la enseñanza. Luego de explicar su teoría y metodología dice lo siguiente, en la entrevista mencionada.

[5] Bayardo forma parte de un conjunto de docentes uruguayos que viajan como docentes contratados a Maracaibo, entre los que se encuentran, Danilo López, Pietro Chiancone, José Luis Parodi, Luis Basil, José Espósito.

> La arquitectura se concibe como bien de consumo, la Economía como principio de moral social, la función como elemento generador de la forma, la belleza como necesidad espiritual imprescindible. No deseo extenderme; si alguien entiende de interés lo que dije puede consultar mi obra. Sólo se requiere ánimo para hacerlo. (Bayardo N. , 1966, p. 62)

Además de proponer estudiar su obra para entender su discurso teórico, podemos leer que Bayardo sugiere utilizar la obra como insumo para construir la teoría.[6]

En los inicios de su ejercicio docente, como fundamento para acceder a su primer cargo en el Taller Altamirano, escribe en 1953, "todo arquitecto, ya como profesional frente a sus obras, ya como profesor frente a sus alumnos, debe tener un concepto definido y único de la arquitectura que realiza o enseña" (CDI-IH, 2019, C. 3227/4).

Este cuerpo teórico y metodológico se expone en su libro *Reflexiones*, publicado en Maracaibo en 1966, luego en su libro *Las Seis Coordenadas de la Arquitectura y un nuevo enfoque de su enseñanza*, publicado en Asunción en 1970, y por último en *Hacia una autodidáctica dirigida. Ideas sobre un modo posible de encarar la enseñanza en un Taller de Arquitectura*, publicado en Montevideo en 1990. En el cual, propone para entender la arquitectura, y realizar proyectos, seis categorías conceptuales, llamadas "las seis coordenadas de la arquitectura". Dos "subsistemas" organizan estas categorías, uno denominado "universal", que agrupa los fundamentos de la arquitectura en las coordenadas, "función", "plástica", y "economía"; y otro llamado "local", que agrupa las coordenadas contingentes, "hombre", "sitio", y "técnica" (Bayardo N. , Reflexiones, 1966, p. 11 y 19).

Posteriormente para sus cursos de formación docentes dictados en 1988, en la primera hoja de sus apuntes escribe "este curso es el resumen de todos los esfuerzos realizados por mí en el campo de la docencia para dar

[6] Esto lo podemos considerar un giro respecto al sentido de búsqueda planteado por Francisco Javier Sáenz de Oíza, del discurso a la obra, retomado por Alejandro Ferraz-Leite Ludzik en su tesis doctoral (2014, p. 10).

coherencia al pensamiento social y político de la juventud latinoamericana de la década del 70', con el quehacer arquitectónico" (CDI-IH, 2019, C. 3223/4).

A partir de estos hechos, este trabajo indaga en la experiencia profesional de proyecto y la obra construida, desde su revisión y crítica comprometida en su lugar y momento histórico, como aportes a la construcción teórica en Bayardo. Así, podemos considerar su fundamento de proyecto operativo a dos caminos que se relacionan: la elaboración de un método de proyecto para su práctica, que apoya su ejercicio profesional en la IM, sus trabajos particulares y concursos de arquitectura; y la construcción de una teoría de la arquitectura vinculada a un método de enseñanza en los talleres de proyecto, que se inscribe en el marco de su carrera docente.

Previo al proyecto del urnario, podemos encontrar reflexiones teóricas del autor, escritas de modo fragmentado, dispersas en documentos, correspondencias, sobrescrituras de sus libros de estudio y en sus apuntes.

Esta tesis aborda críticamente las relaciones entre el fundamento del proyecto del urnario y la posterior sistematización teórica y metodológica, puesta por escrito en los textos de Bayardo. El urnario se estudia desde la expresión de una postura que permita complementar las categorías conceptuales de su teoría y metodología de la enseñanza. Asimismo, se indaga si este caso constituye un punto de inflexión en el conjunto de la obra construida de Bayardo, y en su reflexión teórica, respecto a la planificación de la infraestructura pública.

De este modo, en el caso estudiado, la teoría de la arquitectura no se aborda desde una elaboración genial intelectual, sino desde el esfuerzo de realizar una sistematización de los fundamentos, conceptos y argumentos, que se nutren de prácticas colectivas, en el marco de una transformación productiva y social. En este proceso de elaboración teórica la construcción del urnario puede ser una pieza fundamental.[7]

[7] Podemos pensar esta tesis como experimental y teórica según Eco (2011, 32). Experimental en tanto se vale de documentos originales y obras de arquitectura como fuentes primarias, para comprender el proyecto de arquitectura. Teórico en tanto analiza estructuras conceptuales que podrían aplicarse en otros casos.

1.1. Objetivos

- Explicar el proyecto del urnario en su contexto de producción intelectual.
- Indagar en el proceso de construcción de una teoría de la arquitectura durante el proyecto del urnario.

1.2. Fundamentos teóricos

1.2.1. El aporte teórico y metodológico extraído de Jürgen Habermas

El fundamento conceptual y metodológico de esta tesis se encuentra en el texto *Teoría y praxis. Estudios de Filosofía Social* del filósofo y sociólogo alemán Jürgen Habermas (1995), publicado en 1963.

Se entienden adecuadas para este caso de estudio, las siguientes relaciones entre teoría y praxis expuestas por Habermas (1995), en el sentido de la generación de conocimiento y crítica a partir del estudio de teorías; específicamente aquellas que tienen la aspiración de subvertir una estructura existente por medio de la acción.

> Así pues, la teoría incluye una doble relación entre teoría y praxis: investiga, por una parte, el contexto histórico de constitución de una situación de intereses a la que aún pertenece la teoría, por así decirlo, a través del acto de conocimiento; y, por otra parte, investiga el contexto histórico de acción sobre el que la teoría puede ejercer una influencia que orienta la acción. Habermas (1995, pp. 13 y14)

En este sentido, esa doble relación entre teoría y práctica se puede abordar en el caso de estudio, considerando los intereses dominantes de representación de la arquitectura funeraria, y la influencia orientadora de una acción de proyecto en el urnario. Así, por un lado, podemos pensar el fundamento para la práctica de un proyecto de arquitectura concreto con miras a construir un edificio público en un contexto histórico-político, donde su autor aúna esfuerzos por una racionalidad proyectual y constructiva de modo de resolver

ciertas contradicciones detectadas —generando de este modo un acto de conocimiento en el proyecto de arquitectura—. Y, por otro lado, podemos considerar una intención subyacente durante la construcción de una teoría de la arquitectura, desarrollada para guiar conceptual y metodológicamente la práctica de proyecto y su ejercicio de la enseñanza —orientando la acción de una práctica y a la formación de nuevos profesionales—.

Habermas (1995, p.14) explica en su “Introducción a la nueva edición” de su libro *Teoría y praxis. Estudios de Filosofía Social*, que la teoría reflexiva que se configura por primera vez en Marx posee una doble perspectiva: “en un caso se trata de la praxis social que en tanto que síntesis social hace posible el conocimiento; en el otro, de una praxis política que conscientemente aspira a subvertir el sistema de instituciones existente”.

De este modo, la teoría desarrollada por Bayardo se entiende como una “teoría reflexiva” —tomando la terminología de Habermas (1995, p.14)—, que en este caso de estudio aborda una práctica de doble condición, por un lado, el proceso productivo del proyecto del edificio mismo resulta una práctica cuya “síntesis social hace posible el conocimiento”, por otro lado, resulta “una praxis política que conscientemente aspira a subvertir el sistema de instituciones existente”. En esta tesis esa doble condición es estudiada para aportar al conocimiento del caso, poniendo por escrito las relaciones entre el edificio construido, su proyecto y el testimonio de un pensamiento y un fundamento conceptual sustentado en un estudio histórico planteado con una crítica expresa.

> Partiendo de la la peculiar posición del sujeto de conocimiento respecto de un ámbito objetual que se ha construido a partir de las realizaciones generativas de un sujeto capaz de lenguaje y de acción y que ha alcanzado, por así decirlo, poder objetivo también sobre este mismo sujeto, a partir de aquí, surgen delimitaciones frente a cuatro enfoques concurrentes. (Habermas, 1995, p. 21)

El aporte metodológico de Habermas (1995, pp. 21-24) que se aplica en este trabajo, es el estudio de la relación entre teoría crítica y práctica, en tanto este tipo de teorías “reflejan su mismo contexto (estructural) de surgimiento y su

contexto (potencial) de utilización", y modifican la relación entre teoría y práctica. Así se entiende apropiada para el estudio del caso, la siguiente posición, la cual permitiría realizar aportes complementarios. Y en este sentido, advertir los siguientes cuatro problemas metodológicos, como "enfoques concurrentes". La "participación del sujeto que comprende con respecto de otro que está enfrente de él". Advertir y evitar una "reducción de los contextos de sentido materializados en los sistemas sociales a los contenidos de la tradición cultural". Entender, "la comunicación cotidiana que también tome en consideración la relación de intersubjetividad y la relación entre la identidad del Yo y la identidad del grupo". Y, por último, evitar el uso excesivo "de los conceptos filosófico-reflexivos".[8]

1.2.2. Sobre el proceso de proyecto y el proyecto de arquitectura

A continuación, exponemos algunas definiciones utilizadas como soporte conceptual en este trabajo, respecto al proyecto de arquitectura.

Consideramos para esta tesis el proyecto de arquitectura entendido a partir de la reflexión realizada por Eugenio Battisti en el siglo XX sobre el pensamiento de Leon Battista Alberti.[9]

> el proyecto es un procedimiento extremadamente amplio y concreto que va desde la afirmación de las condiciones prácticas e ideológicas sobre las que el edificio debe basarse hasta la previsión de las dificultades organizativas de la obra y las correlativas necesidades económicas y logísticas. Además, […] se elabora y madura de modo extremadamente minucioso y dúctil, tiende a aproximarse lo más posible, por grados, a

[8] En Habermas (1995, pp. 21-24), cada problema metodológico se plantea correlativamente como oposición entre el planteo de su "sociología crítica", enfrentado "al objetivismo de las ciencias estrictas de la conducta", "al idealismo de la hermenéutica de las ciencias del espíritu", "al universalismo de una teoría de sistemas", y "frente a la herencia dogmática de la filosofía de la historia".

[9] Podemos considerar el aporte teórico de Leon Battista Alberti (1991) en su libro *De Re Aedificatoria* del siglo XV fundante para una crítica de la teoría de la arquitectura, en una contraposición con el texto de Marco Vitruvio Polión (2016) del silgo I a.C. La *necessitas*, *commoditas* y *voluptas*, integrados en la práctica, desde el proyecto, *lineamenta*, pero en el marco de una construcción teórica de la arquitectura, que resuelve el problema de la forma, la materia, en relación con soluciones previas, con el estudio de edificios destacados, y cuestiones estéticas; desde la belleza de la obra, trazada desde exterior regulada en un todo, y considerando usos y costumbres en su interior (Alberti, 1991, p. 57).

> la obra a realizar, hasta casi identificarse con ella: no es un esbozo a comentar verbalmente o un sistema *a priori* de desarrollo del alzado de la planta, como en las obras góticas, o una preordenación abstracta de referencias obligadas, dimensionales y proporcionales […], sino algo que se acerca, por precisión, a los métodos hoy en uso para las grandes construcciones coordinadas, es decir, un sistema de operaciones ordenadamente ejecutadas, definidas en sus detalles, y puntillosamente documentadas, de tal modo que pueden constituir normas objetivas sobre las cuales discutir tomándolo todo en consideración. (Battisti, 1993, pp. 44-45)

Según estas palabras, el proyecto de arquitectura es un procedimiento, por medio del cual se elabora un producto.

Podemos aceptar que este procedimiento prefigura lo que el edificio será. Para ello, resuelve condicionantes prácticas e ideológicas, y prevé la construcción de la obra considerando las necesidades económicas y logísticas.

Además, este procedimiento, desarrolla, un producto. Que también es denominado proyecto. Aquí surge una dificultad alojada en nuestro lenguaje. Lo cual nos lleva a distinguir en esta tesis cuando sea necesario, si nos referimos al proyecto como procedimiento, o al proyecto como producto. Según la lectura expuesta de Eugenio Battisti, podemos considerar que el producto del proyecto es un conjunto de documentos que, por aproximaciones sucesivas, tiende a casi llegar a identificarse con la obra. Por lo cual podemos aceptar que una intención verbal o un boceto, un procedimiento de diseño de una fachada o de alguna parte del todo, o un procedimiento normativo de determinación formal, no son en sí un proyecto de arquitectura, sino una parte de un procedimiento que tiene por finalidad la producción de un conjunto de documentos destinados a la ejecución del edificio.

Cabe mencionar otro aporte conceptual utilizado como fundamento de este trabajo, aquí nos valemos de lo expuesto por Giorgio Grassi (1980, p. 61) en su artículo *La relación análisis-proyecto* publicado en 1970, “el análisis arquitectónico puede ser visto como parte del proyecto”, así, el proceso de proyecto se encuentra “comprendido entre los límites de la experiencia de la arquitectura: esto es, está ligado al *análisis formal* de la arquitectura”.

> No se puede, pues, hablar de proyecto sin hablar de las técnicas con éste se inicia, incluida aquí la capacidad de expresar y describir las opciones formales y su sucesión lógica, no se puede hablar de proyecto sin hablar de análisis (en cuanto está dirigido al conocimiento de la materia misma del proyecto). No se puede hablar de análisis sin hablar de sus técnicas. (Grassi, 1980, p. 61)

A partir de esto es posible fundamentar el enfoque de esta tesis, en tanto intenta aportar a la desmitificación de la determinación formal en el proyecto de arquitectura, a partir de un caso relevante en nuestro medio. Para lo cual, a partir de la exposición de algunas posibles categorías de determinación formal, que involucran procedimientos y aportes conceptuales en el proyecto, intentamos aportar a futuros trabajos donde se emprenda una clasificación de estos procedimientos y fundamentos, a partir de un análisis progresivo de obras relevantes.

En este sentido, podemos exponer como instrumento conceptual para nuestro análisis del proyecto del urnario, a partir de la problematización de la determinación de su forma, el siguiente aporte de Giorgio Grassi, de un artículo titulado publicado en 1983.

> Cuando la forma se aísla resalta su particularidad, su carácter eminentemente sintético. Pero nosotros no vamos en busca de sugerencias. Pedimos explicaciones, queremos conocer las conexiones, los pasajes. Sabemos que aquella forma es así, definida y perentoria, justamente porque es el resultado de una observación y de un trabajo estrechamente ligados. Todo está en su sitio en esa forma, nada se ha dejado al azar o a la improvisación: esto es lo que nos convence. Nosotros miramos la forma con ojos analíticos, reconocemos la seguridad de las elecciones, pero nuestra atención es atraída más bien por la coordinación que regula tales elecciones: es decir, por el orden que preside la disposición de las partes y de los elementos. Y la forma como tal nos interesa sólo porque es el resultado de ello. (Grassi, Arquitectura lengua muerta y otros escritos, 2003, pp. 33-34)

Podemos aceptar que el ejercicio de proyecto de arquitectura implica lograr una solución a un problema o tema, determinando una forma, para una transformación de la realidad, donde se toman decisiones de diverso tipo. Luego,

con un estudio retrospectivo es posible obtener aprendizajes para posteriores ejercicios de proyecto. Así, estos aprendizajes pueden formar una estructura de acción puesta por escrito, de modo que un orden racional permita construir y apoyar los argumentos principales de la práctica. En este sentido podemos considerar el establecimiento de una teoría operativa para el proyecto de arquitectura.

1.2.3. Estado del tema

Podemos encontrar la primera publicación del urnario en el diario *Época*, el 13 de diciembre de 1962.[10] Un diario dirigido en sus inicios por Carlos Quijano, que difunde las voces de la izquierda independiente en Montevideo durante los años 60'. El artículo escrito por Luis Vera intenta destacar la obra, en un contexto uruguayo carente de "una corriente arquitectónica", a partir de una influencia exógena, principalmente europea. Destaca la tarea del arquitecto para lograr un resultado significativo en nuestro medio, a partir de la definición de limitaciones técnicas y económicas. (Méndez, 2023, pp. 157-158). El texto acentúa la importancia de la forma del urnario, a causa de su "simplicidad", sus proporciones, la incidencia de la luz, la materialidad respecto al uso del hormigón armado, en relación con el paisaje y su función.

Luego de que Nelson Bayardo publica su urnario en uruguay y en el exterior, la obra empieza a ser tratada en distintas construcciones historiográficas en libros de arquitectura, locales e internacionales. De estos textos podemos destacar los siguientes. En 1969, *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana*, y *Arquitectura latinoamericana: 1930-1970*, del argentino Francisco Bullrich En 1971, *Montevideo y la arquitectura moderna* del uruguayo Leopoldo Carlos Artucio. En 1988, *Otra arquitectura en América Latina* del chileno Enrique Browne (Méndez, 2023).

Además, Bruno Zevi incluye el urnario de Bayardo en su libro *Historia de la Arquitectura Moderna*, a partir de la edición de 1975 en italiano, como parte la denominada "corriente brutalista", en un conjunto de obras conformado según el desarrollo de su arquitectura orgánica.

El 18 de octubre de 1990, Nelson Bayardo es reconocido con el Título de Profesor Emérito de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República. En esta instancia se destaca su actuación docente dentro y fuera de las aulas, su actividad profesional, docente, su aporte a la producción de

[10] Para ampliar ver *El Urnario en la historiografía. Narrativas, argumentos y representaciones* de Mary Méndez (2023), donde se estudian las publicaciones más significativas respecto a la construcción de relatos sobre el urnario.

conocimiento, y su conducta cívica (CDI-IH, 2019, C.3227/117-141).[11] Podemos considerar que este hecho, a siete meses de la publicación de su último libro, recoloca su figura y pensamiento en la última década del siglo XX.

En 1999, se publica el libro *Talleres, trazos y señas. Algunos recorridos cronológicos a través del disperso mundo de las ideas implicadas en la enseñanza del Proyecto*, de Juan Carlos Apolo, Laura Alemán y Pablo Kelbauskas. En este texto podemos encontrar una reconstrucción historiográfica que presenta el devenir de los talleres de proyecto de la Facultad de Arquitectura. Allí se muestran testimonios de Bayardo y gráficos ilustrativos con líneas temporales, a modo de genealogías posibles, que relacionan los distintos talleres.

A partir del año 2013, el urnario recupera una posición de interés académico local e internacional en relación con los trabajos de docentes e investigadores del Instituto de Historia de la FADU. En marzo de 2013, con motivo de relevar edificios latinoamericanos para una exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, visita el edificio un equipo de investigadores integrado por Francisco Liernur, Carlos Comas y Patricio del Real, liderados por Barry Bergdoll, curador del museo. El mismo año, en octubre, se expone en el seminario *Docomomo Brasil: conexiones brutalistas*. Y en el año 2014, entre febrero y octubre, el urnario integra la propuesta uruguaya *La Aldea Feliz. Episodios de la modernización en Uruguay* (2014), para la Bienal de Arquitectura de Venecia, en donde se vincula la obra con el Taller Torres García (Méndez, 2013).[12] El libro correspondiente a la muestra, incorpora una reseña bibliográfica de Bayardo, en cuyo prólogo Francisco Liernur reconoce la "singular intensidad" de la obra del urnario en el contexto, respecto a la experimentación del lenguaje (Craciun et al., 2014, pp. 16-17).

El 15 de mayo de 2014, el urnario se declara Monumento Histórico Nacional, en cuya exposición de motivos podemos encontrar los argumentos esgrimidos acerca de la importancia de la obra. En el texto se describe la obra, sus

[11] Nelson Bayardo renuncia a su cargo de Profesor en la Facultad de Arquitectura, durante la dictadura cívico-militar, el 10 de diciembre de 1974 (CDI-IH, 2019, C.3227/101), al igual que un gran conjunto de profesores.

[12] El equipo está integrado por Emilio Nisivoccia, Martín Craciun, Jorge Gambini, Santiago Medero, Mary Méndez, y Jorge Nudelman.

características formales como “volumen arquitectónico de lectura instantánea y de presencia solemne” que comunica su función, su materialidad. Se menciona a los colaborades Edwin Studer y José Pedro Tizze. A a su vez, se reconoce el urnario como “una demostración de rigurosa adecuación a la economía de medios expresivos y económicos como modelo de actuación social”. Se menciona algunas conexiones con el Taller de Joaquín Torres García, y arquitectos internacionales, como João Batista Vilanova Artigas, Affonso Reidy, y Lina Bo (Dirección Nacional de Impresiones y Publicaciones Oficiales [IMPO], 2014).

Asimismo, en *Patrimonio. Revista de la Comisión del Partimonio Cultural de la Nación*, n° 4 de 2014, se publica un artículo de Nelson Inda y Alejandro Veneziano, en donde se menciona la declaratoria, se recupera parte de sus contenidos y se realizan algunas aproximaciones a la obra, se trabaja con la información que en el momento se estaba estudiando en el IH de la FADU por medio de la colaboración con Mary Méndez, y se menciona la actividad docente de Nelson Bayardo.

Entre marzo y julio de 2015, el urnario integra la muestra *Latin America in Construction: Architecture1955-1980*, expuesta en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Mary Méndez (2023, pp. 169-171) describe la muestra, expone su soporte coneptual, advierte sus principales aportes, y menciona algunas conexiones del urnario con arquitectos regionales con sentido crítico —de los cuales destaca los arquitectos brasileños Affonso Reidy, João Batista Vilanova Artigas, Oscar Niemeyer, y Rino Levi—, escribe, “la exhibición fue pensada desde parámetros que permitían cruzamientos y conexiones diversas”.

En octubre de 2015, en la *Revista de la Facultad de Arquitectura,* n° 13, un artículo titulado *El peso de la materia. Tecnología y proyecto en arquitectura. Iván Arcos, Arturo Villaamil, Conrado Pintos. Entevista*, podemos encontrar algunas referencias a las enseñanzas de Bayardo recordadas por los tres arquitectos entevistados, principalmente respecto a las dimensiones “técnica”, y la “economíca”.

En el año 2018 se realizan las gestiones para informar sobre el deterioro del edificio, que se había empezado a registrar en 2013. A partir de lo cual, se firma un convenio entre la FADU y la IM, que permite elaborar un plan de manejo y una investigación.

En junio de 2023 se publica en el libro *Límite absoluto. El Urnario Municipal de Nelson Bayardo en el Cementerio del Norte* (2023), donde se exponen los resultados obtenidos en la investigación correspondiente al mencionado plan de manejo, y de este modo se propende a recuperar y prolongar la vida del edificio.

En el equipo de trabajo de esta investigación se ha compartido intercambios académicos y conversaciones, a partir de visitas al edificio y del acceso al material hasta ese momento desconocido acerca del urnario, principalmente el material donado por su familia al IH de la FADU, que por su parte ha permitido construir el Archivo Bayardo.[13]

El 20 de julio de 2023, se presenta en la Sala del Consejo de la FADU, el libro *Límite absoluto. El Urnario Municipal de Nelson Bayardo en el Cementerio del Norte* (2023). En este evento realizan detallados comentarios sobre los contenidos, el Decano Marcelo Danza, Juan Carlos Apolo, y Laura Alemán. Se destaca el trabajo integrador y colectivo, desde las áreas de proyecto, tecnológica, e histórico-teórico-crítica de la FADU, en el marco de un convenio con el gobierno departamental; el producto de la publicación, el diseño, y los contenidos. Así, se reconoce el aporte de Nelson Bayardo para la FADU, en su ejercicio docente como formador de estudiantes y profesores, así como la relevancia de su obra, y sus colaboradores.

En mayo de 2021, el redescubrimiento de una particular coincidencia literaria y gráfica ofrece otras posibles relaciones entre la arquitectura del urnario y la poesía —que según mis memorias Laura Alemán menciona en la Sala del Consejo de la FADU el 20 de julio de 2023—. En el año 1965, Ediciones de la Banda Oriental publica el libro *Nuevo sol partido, y otros poemas* de Humberto Megget, prologado y editado por Idea Vilariño. Humberto Megget nos

[13] Es en este contexto han surgido reflexiones comunes, de las cuales este trabajo es deudor y partícipe.

dejó 26 años de vida en sus poesías. Pertenecía a la generación del 45. En un fragmento de uno de sus poemas reconoce desde una creación poética un orden al mirar fotografías. El urnario aparece fotografiado en la tapa.

> *Tengo noticias dejándose fotografiar*
> *ordenándose en lo mirado*
> *tengo fotografías ordenadas en poesías.*
> *Tengo fotografías noticias de tiempos-muertos*
> *creadores de poesías.*
> *No critico fotografías*
> *sé mirándolas encontrar orden en lo visto.*
> *Extracto de "El portero ceceoso" (Megget, 1965, p. 29)*

Sabemos que en ese momento Mariano Arana estaba vinculado a la editorial, por lo cual se podría explicar la fotografía del urnario de Bayardo en la tapa del libro. Esto es advertido por Mary Méndez y Laura Alemán en un diálogo con Roberto López Belloso, quien escribe una nota en el periódico *La Diaria* el 6 de mayo de 2021, motivado por una serie de casualidades, su encuentro con el libro en la calle y la proximidad del aniversario del poeta (López Belloso, 2021). Este conjunto de coincidencias coloca nuevamente el urnario en la prensa, e invita a repensar el tema.

En setiembre de 2002, San Carlos Latchinián escribe lo siguiente en un artículo titulado *Nelson Bayardo. Al maestro, amigo entrañable y ciudadano ilustre*.

> la muerte puede ser síntoma de que la vida continúa, bajo una nueva forma, en la memoria colectiva y en el reconocimiento popular; ello se hará posible cuando se ha *trascendido a la muerte* en su expresión material, con el pensamiento y con la obra, de la que ahora serán depositarios los portadores de este partimonio. (Latchinián, 2002, p. 15)

En este sentido, es insoslayable el reconocimiento de las resonancias aún presentes en la FADU, respecto a la formación de profesores que han incorporado los aportes conceptuales de la teoría de Bayardo y su metodología para la enseñanza en los talleres de proyecto. De las cuales podemos obtener una aproximación por intermedio de conversaciones y entrevistas con profesores cuyo vínculo haya sido directo con Bayardo.

Por último, la investigación reciente sobre el tema ha permitido verter los resultados en cursos de grado y posgrado de la FADU, donde el debate y la reflexión sigue alimentando la producción de conocimiento.

1.3. Metodología

La metodología aplicada en esta tesis se basa en el conocimiento del caso a partir del proyecto de arquitectura. Este proceso de conocer puede expresarse en tres etapas, el estudio del proyecto, sus fundamentos, y la aproximación al caso por medio de entrevistas. Lo cual puede describirse de la siguiente manera.

Estudio del proyecto del urnario:

- Redibujo de los planos de proyecto por medio de programas informáticos, para comprender los recursos de proyecto aplicados, el espacio, y sus relaciones formales, funcionales y constructivas.
- Estudio complementario del proyecto a partir de los planos originales, los planos redibujados, el conocimiento directo del urnario, publicaciones, y fotografías.

Estudio de una selección de documentos, textos y lecturas de Nelson Bayardo como posible parte del fundamento del proceso de proyecto del urnario:

- Seleccionar los conceptos más relevantes de los documentos, textos y lecturas de Bayardo en relación con su posible aplicación en el urnario.
- Estudiar si estos conceptos se encuentran aplicados explícita o implícitamente en el urnario.

- En el caso en que se encuentren evidencias de los conceptos utilizados en el proyecto, indagar de qué manera se encuentran materializados.
- Contraponer estos conceptos con su teoría y metodología puesta por escrito, por medio del uso de imágenes, fotografías, y gráficos.

Finalmente, estos estudios se complementan con entrevistas realizadas a la familia Bayardo, a profesores y arquitectos cercanos a Bayardo, de las cuales podemos destacar en este trabajo las conversaciones con Mariano Arana y Hugo Gilmet.

Respecto a la selección de los textos a estudiar, interesan particularmente los escritos por su autor que explican directamente el urnario. Asimismo, otros textos cuando que se relacionan con el urnario, o sus fundamentos.

1.4. Principales fuentes documentales

El principal documento del caso, podríamos sostener que es la obra misma. El edificio construido del urnario. A causa de su temporalidad persistente, y como obra de arte, puede ser considerado a la vez monumento y documento.[14]

Los planos del proyecto conservados en el archivo de la División de Espacios Públicos y Edificaciones de la Intendencia de Montevideo constituyen un conjunto de documentos fundamentales para comprender el caso. Asimismo, han sido digitalizados con alta definición por el IH de la FADU, lo cual facilita su consulta durante el trabajo. A su vez, se han consultado los archivos de la IM de Necrópolis, Jurídica, y Legajos de Personal, en el marco de la participación en la investigación correspondiente al Plan de Manejo anteriormente mencionado.

[14] En este sentido nos valemos del aporte de Marina Waisman (1993, pp. 19-20), la obra como “huella” e “interés” persistente, “la obra de arte o de arquitectura puede ser considerada monumento cuando es el objeto específico de la labor historiográfica”, y “documento por un historiador de la cultura, que necesita obtener de ella los datos necesarios para la comprensión de la unidad histórica en tratamiento”.

Para esta tesis, se ha podido acceder a un importante archivo documental que expone los registros del pensamiento de Nelson Bayardo por escrito, en palabras y gráficos, algunos de ellos inéditos. Además, también son consultados los textos de su autoría publicados en revistas y libros.

Escribe dos textos que tratan específicamente sobre su urnario. El primero, titulado *Urnario del Cementerio del Norte* se publica en la *Revista de la Facultad de Arquitectura*, n° 4 de febrero de 1963. El segundo, titulado *Urnario del Cementerio del Norte en Montevideo*, se publica en *Summa. Revista de arquitectura y urbanismo*, n° 3 de junio de 1964. Ambos se desarrollan en un discurso complementario, escrito y gráfico, con planos y fotografías.

Respecto a los textos que nos permiten comprender el pensamiento de Bayardo, podemos mencionar los siguientes.

Sus artículos. *Ha muerto Le Corbusier*, publicado en la *Revista de la Facultad de Arquitectura*, n° 6 de agosto de 1965. *Experiencia en Venezuela*, entrevista publicada en la *Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, n° 30, a su regreso de Maracaibo en octubre de1966. *Yo que anduve entreverado en mil y una ocasión*, entrevista publicada en el Boletín de la SAU de setiembre de 2001.

Sus libros. *Reflexiones*, publicado en Maracaibo en 1966. *Las Seis Coordenadas de la Arquitectura y un nuevo enfoque de su enseñanza*, publicado en Asunción en 1970. Un manuscrito inédito, titulado *Marxismo y la arquitectura del cambio*, fechado en 1971 (CDI-IH, 2019, C.3228/244-282). *Hacia una autodidáctica dirigida. Ideas sobre un modo posible de encarar la enseñanza en un Taller de Arquitectura*, publicado en Montevideo en 1990.

Respecto a los documentos inéditos consultados, cabe una especial mención del material donado por la familia Bayardo al IH de la FADU, con el cual se conforma el Fondo Archivo Bayardo, CDI-IH, 2019. El 12 de setiembre de 2019 la familia dona cajas con documentos, informes de viaje, apuntes de estudio, apuntes para el dictado de sus cursos, textos inéditos, planos de obras hasta el momento desconocidas, fotografías, y una parte de los libros de su biblioteca personal, en los cuales realiza sobrescrituras de su estudio y pensamiento. Luego durante el año 2020 la familia realiza otras donaciones

de materiales con documentos mecanografiados y libros. Y finalmente, en el año 2022, accedemos a un conjunto de tres álbumes de fotografías, entre las que se encuentran los registros de sus viajes. Podemos sostener que este archivo constituye un conjunto de evidencia muy relevante, puesto a disposición para la construcción de conocimiento.

1.5. Principales aportes de la tesis

Esta tesis plantea los siguientes aportes principales.

Un estudio del caso del urnario desde las relaciones entre el proyecto de arquitectura, los viajes, los textos, y las lecturas previas del autor.

Se expone una manera de resolver el tema de proyecto, donde la teoría de la arquitectura no constituye un insumo previamente acabado y unidireccional, sino donde, la reflexión teórica y el ordenamiento de los conceptos pueden ser parte de un proceso de acción que sucede conjuntamente con la resolución del proyecto. A partir de lo cual, se muestran relaciones documentadas con la teoría que se comienza a dejar por escrito.[15]

1.6. Organización de los capítulos

Cada capítulo constituye una aproximación temática al objeto de estudio, y se organiza a partir de series de documentos y lecturas seleccionadas.

Los temas abordados en los capítulos pueden exponerse de la siguiente manera.

El proyecto del urnario y la construcción argumental. En este capítulo se estudia el proceso de proyecto del urnario, mediante aproximaciones a la obra, al producto del proyecto por medio de sus planos, textos, y documentos. Se aborda la posibilidad de existencia de un argumento teórico y una estructura

[15] Estos temas teóricos se buscan en registros por escrito en los libros de las lecturas previas del arquitecto —en el texto original del autor y en las anotaciones sobrescritas de Bayardo— y en los textos que escribe en las publicaciones de la obra luego de su construcción.

de los fundamentos conceptuales aplicados. Se estudia el contexto del proyecto y una selección de obras precedentes relacionadas con el caso.

Viajes y arquitectura funeraria. La arquitectura que Bayardo visita y critica, como parte del proceso de proyecto del urnario. Aquí se relaciona el proyecto del urnario con los comentarios que Bayardo realiza en sus informes de viaje como docente de los grupos de estudiantes de arquitectura, un conjunto de obras a las que se enfrenta —principalmente en Brasil y Europa—, y su reflexión en textos acerca de la arquitectura funeraria pública. Asimismo, se consideran los posibles aportes de la filosofía existencialista de Simone de Beauvoir y Jean-Paul Sartre, y las lecturas de los textos *Historia de la Arquitectura Moderna* y *Saber ver la arquitectura* de Bruno Zevi.

Estética e intención. El urnario y la lectura que realiza Bayardo de Le Corbusier. Este capítulo aborda las lecturas que Bayardo realiza sobre dos textos de Le Corbusier: *Hacia una arquitectura* y *Cuando las catedrales eran blancas*. Se consideran los vínculos de Bayardo con colaboradores directos de Le Corbusier. En este contexto, la ampliación de su arquitectura de referencia —evidenciada por medio de comentarios documentados en los informes de sus viajes— resultan de importancia para comprender determinadas decisiones de proyecto en el urnario. Estos textos se integran con datos de otros documentos del Archivo Bayardo, para exponer parte del fundamento teórico ensayado en el urnario.

Estructura formal. El urnario y las lecturas que realiza Bayardo de Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, y Kurt Koffka. En este capítulo se estudia la posible apropiación de los argumentos de la corriente psicológica experimental de la Psicología de la Forma (Escuela de Berlín o Gestalt), que Bayardo podría extraer como aportes para su arquitectura y experimentarlos en el urnario. Aportes que pueden enfatizar la expresión de la resolución de un edificio de arquitectura funeraria pública, configurando el proyecto desde un equilibrio psicofisiológico pregnante.

Corolario. Revisión y construcción teórica posterior. La lucha entre el fundamento económico y estético de la arquitectura. En este capítulo se muestran indicios de una revisión de la práctica, teoría, y metodología para la

enseñanza, realizada por Bayardo a partir del fundamento teórico de su urnario. Se revisa su participación en el *VII Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos*, como un punto de inflexión en su pensamiento próximo a la finalización de la construcción de su urnario. Se expone su posición respecto al ejercicio de la arquitectura, y para la posterior tarea de escritura de su teoría y metodología para la enseñanza. A partir de esta posición se establecen algunas relaciones con el proyecto en el urnario.

2. El proyecto del urnario y la construcción argumental

En este capítulo se estudia el proceso de proyecto del urnario, mediante aproximaciones a la obra, y otros documentos.

Se aborda la posible construcción de un argumento teórico en el pensamiento de Bayardo, que estructura fundamentos conceptuales y recursos de proyecto, para su propuesta de arquitectura funeraria pública en nuestro medio. El cual, se nutre del enfoque crítico de sus lecturas, y de las experiencias respecto a la arquitectura local e internacional.

A través de este enfoque, se estudia el contexto de la producción del proyecto y su ejecución, las personas participantes del proceso, y los posibles vínculos con el ejercicio de políticas públicas que promueven la construcción de infraestructura integrada con el arte.

Se estudia la arquitectura local funeraria precedente que Bayardo posiblemente conoce, y refiere cuando escribe sobre su urnario. Para ello, se desarrollan algunas conexiones locales del urnario con obras de arquitectos uruguayos, el Urnario n° 1 del Cementerio del Norte de Alfredo Altamirano, el edificio del Cementerio del Buceo de Enrique Monestier conocido como el “Zanjón”, y la Sala de Velatorios de Nelson Bayardo.

2.1. El proceso de proyecto del urnario y la elaboración de su discurso previo

Nelson Bayardo proyecta el Urnario Municipal n° 2 del Cementerio del Norte en el marco de su actividad como arquitecto público en el Concejo Departamental de Montevideo, en colaboración con el calculista José Pedro Tizze, el artista plástico Edwin Studer, el dibujante Tydeo López Piñeiro y el director de obra Ezio Moalli (ver Figura 1). [16]

Figura 1. *Vista noreste. Urnario Municipal n° 2, 2017*.

El urnario es un edificio funerario que se conforma principalmente por un volumen prismático realizado en hormigón armado visto, proyectado para albergar más de 18.000 urnas, de planta cuadrada de 36.65 m de lado y 7.39 m

[16] Se puede consultar información complementaria respecto a su actividad profesional, pública, privada y docente, en el texto *Nelson Bayardo. Tres frentes de producción para una arquitectura colectiva* (Inzaurralde, 2023).

de altura, elevado 2.31 m sobre el nivel de acceso, que delimita un patio interior de planta cuadrada de 20.29 m de lado (ver Figura 2 y Figura 3).[17]

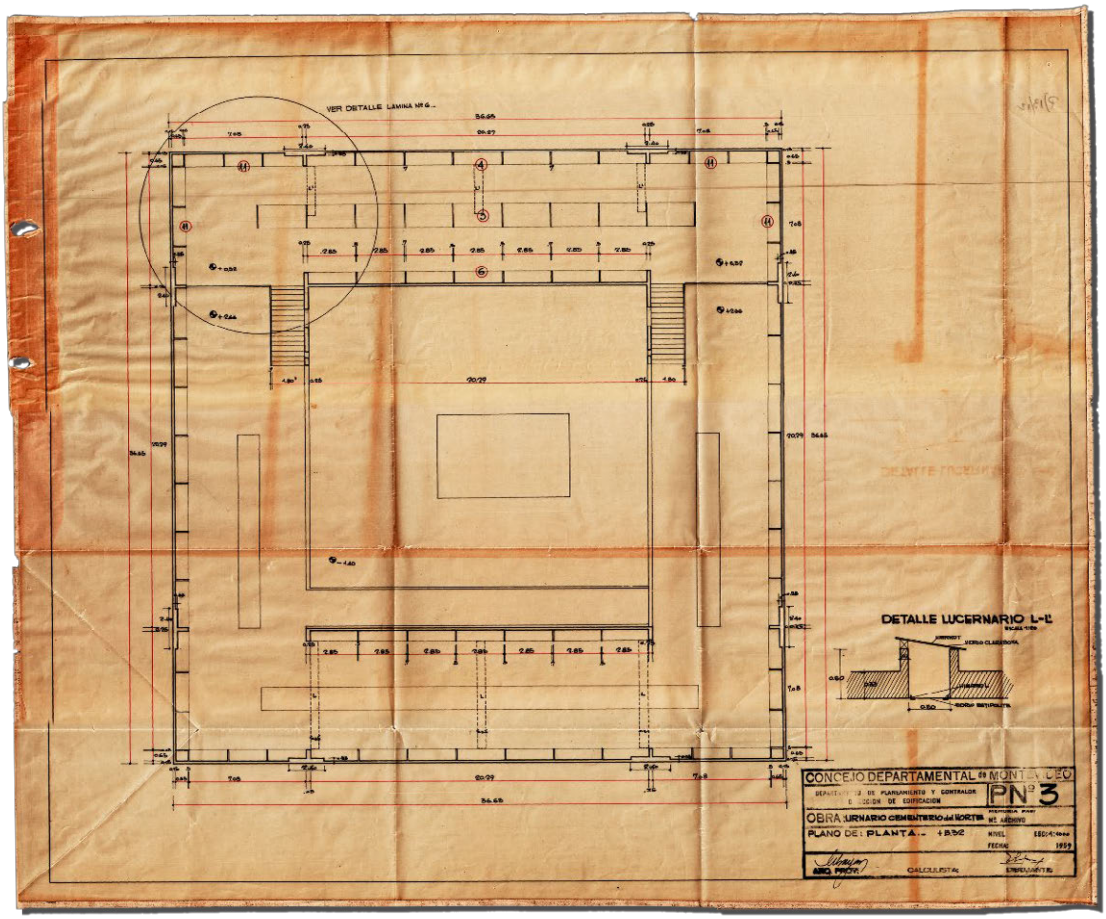


Figura 2. *Plano PN° 3.*

Nota, adaptado del archivo de la *División de Espacios Públicos y Edificaciones* de la *IM*, por N. Bayardo, 1959.

[17] A partir del riguroso y detallado trabajo de relevamiento y dibujo realizado por el equipo del área de proyecto del *Urnario Municipal, Cementerio del Norte. Plan de Manejo* (Gambini, Arquitectura de la muerte común, 2023) podemos constatar las siguientes diferencias entre las dimensiones indicadas en los planos de proyecto de 1959 respecto a las dimensiones de la obra construida: el volumen principal de 7.28 m de altura se eleva 2.30 m respecto al nivel de piso de acceso, el ancho del patio es de 20.25m. Esto muestra que son menores las diferencias entre las dimensiones de los planos de proyecto fechados en 1959 y las dimensiones de la obra. A su vez según este trabajo citado, la capacidad total de urnas que puede albergar el edificio es de 19.232. Esta cifra supera ampliamente las 18.000 urnas definidas en el programa del edificio (Bayardo N. , 1963, p. 12).

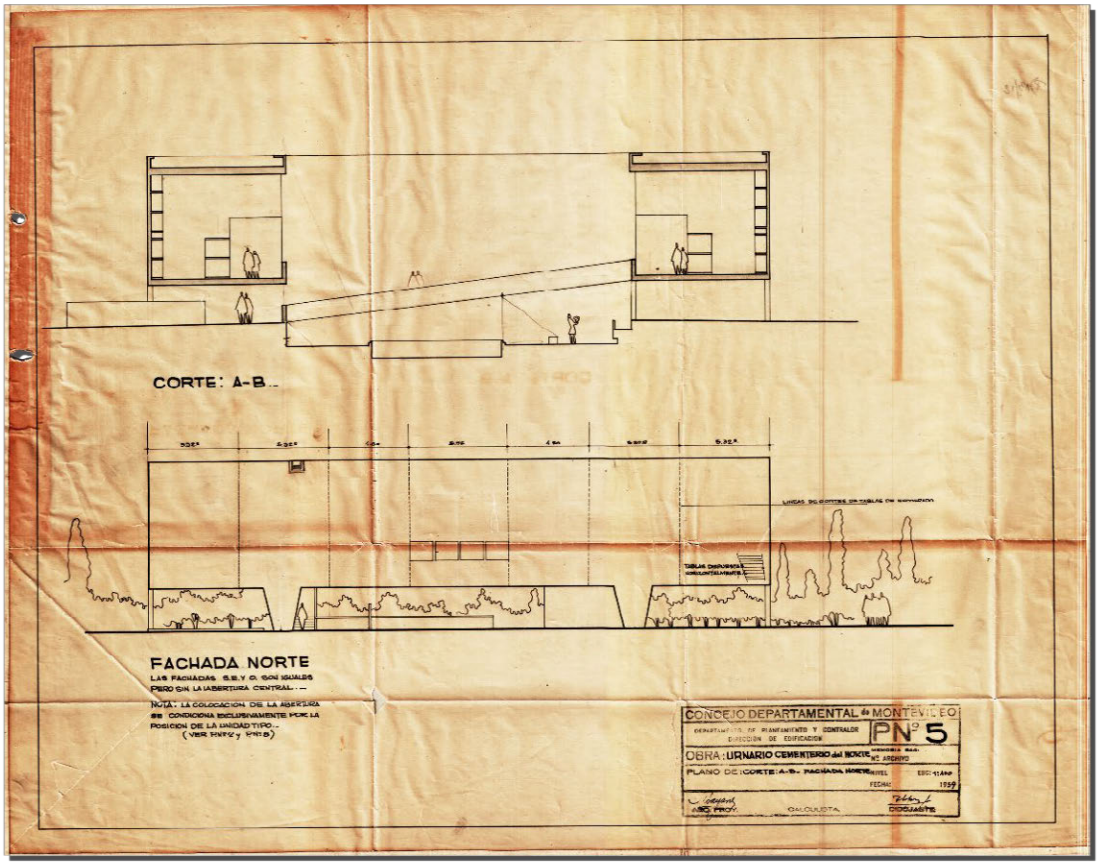


Figura 3. *Plano PN° 5.*

Nota, adaptado del archivo de la *División de Espacios Públicos y Edificaciones* de la *IM*, por N. Bayardo, 1959.

El edificio se ubica en un terreno en forma de proa, delimitado por los trazados curvos de las calles Coronilla y Ceibo. Enfrenta un pequeño lago rodeado por conjuntos de vegetales ubicados al noroeste, y se encuentra circundado por árboles que se adosan al trazado curvo de las calles (ver Figura 4). El volumen es situado en una posición de relevancia respecto a su entorno próximo, en el centro de un trazado aproximadamente circular en el predio y elevado por medio de un talud artificial proyectado con una pendiente de 10% que modifica la topografía existente (ver Figura 19). De este modo, se ubica a una cota de 4 m sobre el nivel de un puente en el lago —referencia establecida para el replanteo altimétrico de la construcción—, pero por debajo de la cota del acceso principal desde la Avenida Burgues, ya que la altimetría del predio del parque desciende hacia el norte. El edificio está diseñado con accesos

por cada una de sus caras desde caminos sinuosos y rectos que se vinculan con las calles existentes. Estos caminos se encuentran jerarquizados con diferentes anchos y tratamientos de pavimento.

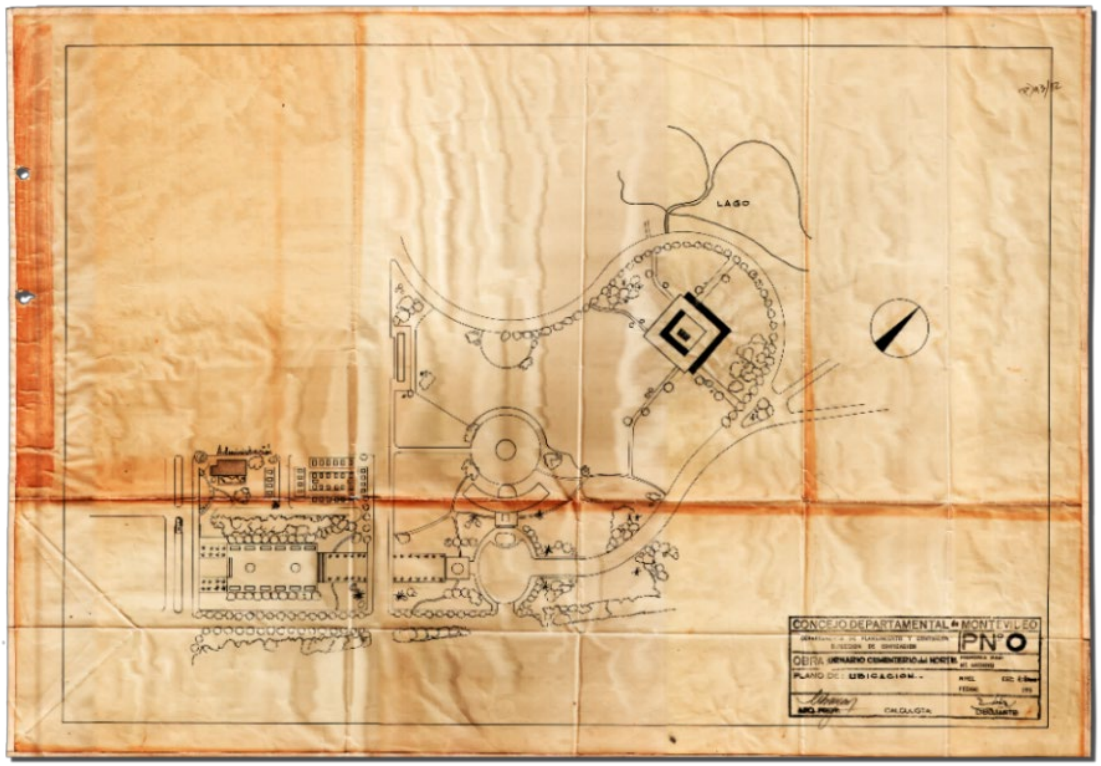


Figura 4. *Plano PN° 0.*

Nota, adaptado del archivo de la *División de Espacios Públicos y Edificaciones* de la *IM*, por N. Bayardo, 1959.

El patio es el espacio de mayor relevancia, en torno al cual los distintos componentes del conjunto están vinculados. Se encuentra calificado a causa del contraste que presenta respecto con el exterior por el tratamiento de las superficies (Bayardo N. , 1963, p. 10), y por su equipamiento (Bayardo N. , 1964, p. 44).

Aquí destaca principalmente el mural del artista plástico Edwin Studer, realizado con piezas de hormigón armado, ubicado en toda la longitud y altura de la cara interior del patio orientada al norte, limitado en su sector inferior con un plano inclinado con escalones por medio del cual se accede al nivel superior (ver Figura 5).

Figura 5. *Vista interior del patio. Urnario Municipal n° 2, 2022*.

A su vez, su planta incluye un cuidadoso diseño, del pavimento y del equipamiento (ver Figura 6). Se encuentra regulada por la proporción áurea (§ 4.2.1). El conjunto del equipamiento dispuesto en este espacio se compone por un estanque, dos bancos, un árbol, vegetales en canteros, y un prisma elevado de hormigón para ofrendas colectivas (ver Figura 7).

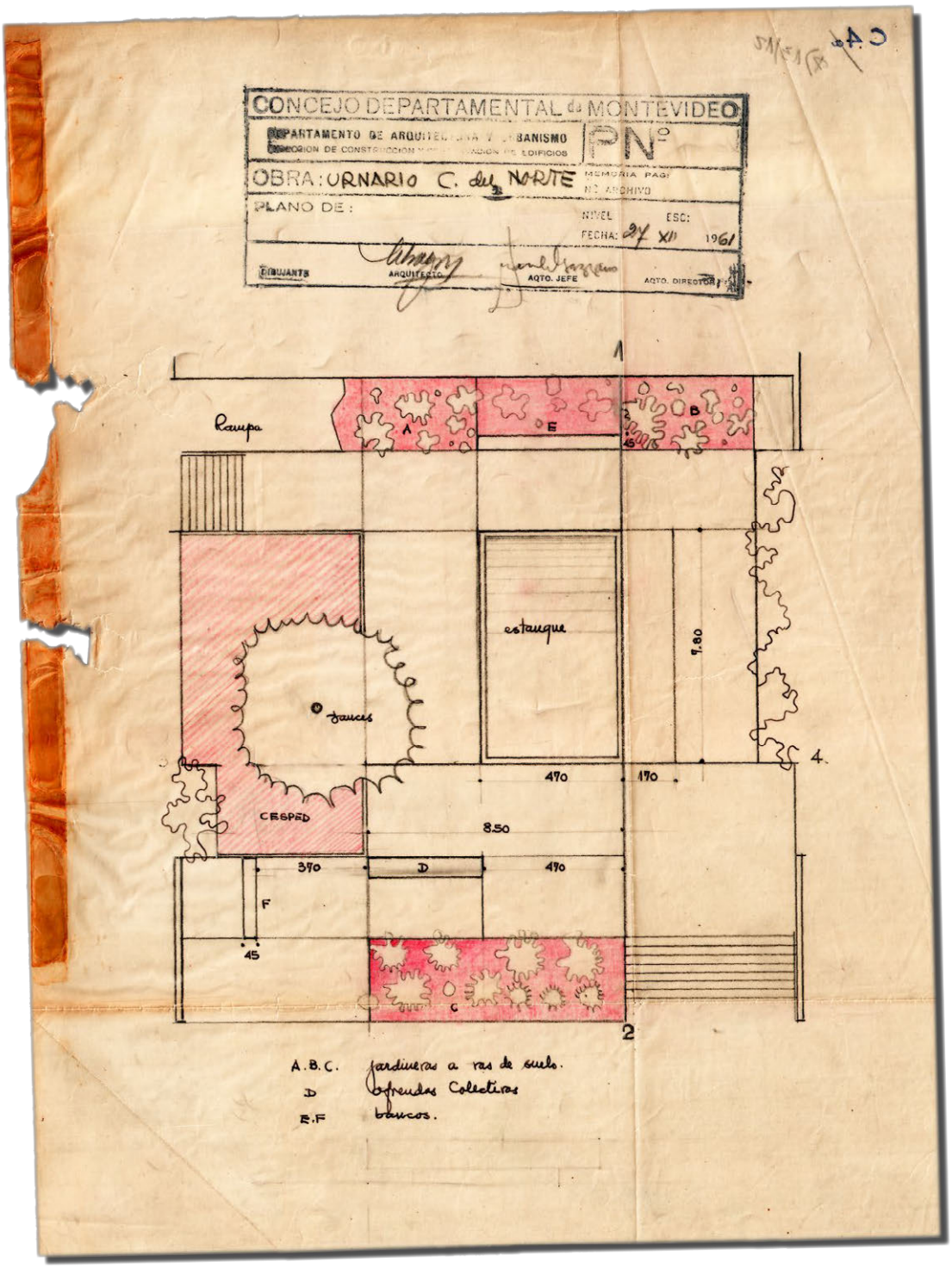


Figura 6. *Plano de modificación del diseño del patio, fechado el 27 de diciembre de 1961. Nota,* adaptado del archivo de la *División de Espacios Públicos y Edificaciones* de la *IM*, por N. Bayardo, 1961.

Figura 7. Vista del volumen destinado a ofrendas colectivas. Urnario Municipal n° 2, 2022.

El edificio deja su planta baja libre por debajo del volumen elevado, sin cerramientos, permitiendo el acceso público. Este volumen posee cuatro sectores diferenciados principalmente por sus vínculos con el espacio interior, exterior, y su iluminación. Los sectores este y oeste se abren francamente al patio. Los sectores norte y sur se cierran, acentuando una experiencia introvertida. A su vez, el sector norte se encuentra dividido con un entrepiso, debajo del cual, se vincula con el parque y el lago, por medio de la única abertura que posee el volumen superior hacia el exterior (ver Figura 8).

Figura 8. *Vista norte. Urnario Municipal n° 2, 2017*.

La experiencia de la arquitectura está pautada principalmente por la siguiente secuencia que pone en relevancia, el uso público del edificio, y las relaciones sociales en un espacio central.[18] Podemos aproximarnos al edificio desde distintos caminos. La masa elevada de hormigón visto se muestra en contraste con el parque gracias a su forma prismática regular, color gris, y textura. Al llegar al edificio, en cada uno de sus frentes, un pórtico abierto invita a cruzar su límite exterior. El umbral está definido por la estructura, una cara del volumen elevado apoyada en dos pilares en forma de prisma trapezoidal. Su forma evidencia la estructura y el proceso constructivo. A continuación, se ingresa a un espacio de reducida altura bajo el volumen elevado. Se abre hacia el centro del edificio un espacio exterior vertical, sobre un patio semienterrado. La arquitectura oficia como soporte de un espacio reunitivo y el arte califica el espacio público (ver Figura 9). Por medio de este espacio se accede al volumen elevado, pasando entre las piezas del mural de Studer y experimentando la apertura del volumen superior hacia a la amplitud del espacio del patio, sobre un plano inclinado con escalones que Bayardo

[18] Esta secuencia se encuentra en la serie de fotografías de Julio Navarro y Carmen Moreno, comentadas con textos de Bayardo, en la publicación de la obra en la *Revista de la Facultad de Arquitectura* (Bayardo N. , Urnario del Cementerio del Norte, 1963).

denomina “gradonata”.[19] En el volumen elevado es factible realizar variados recorridos entre los columbarios, que originalmente estaban uniformizados con un plano gris claro conformado con tapas de fibrocemento. La espacialidad del volumen se encuentra tensionada alrededor del perímetro del espacio central. Se ofrecen distintos enmarques, variaciones de percepción, y contacto visual en el espacio con otros usuarios en la experiencia temporal de la arquitectura. De este modo el patio adquiere relevancia como lugar para permanecer y relacionarse. Por último, al desandar el camino, se ofrece una revisión de la secuencia realizada de regreso hacia el parque.

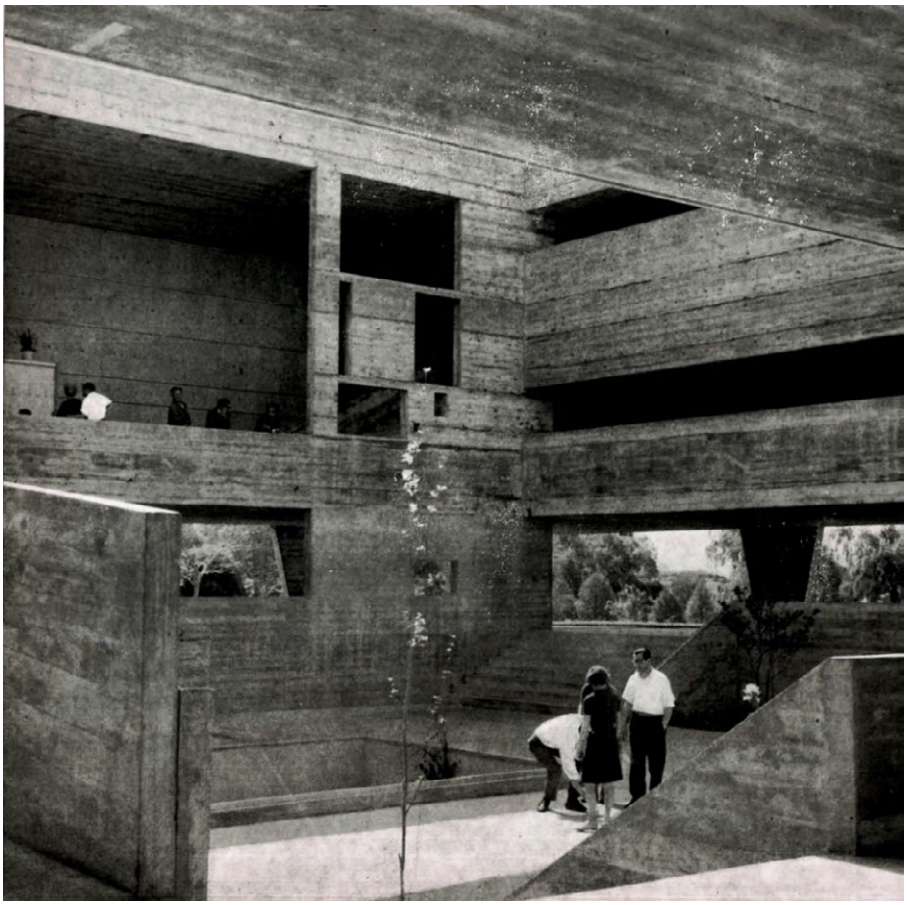


Figura 9. *Vista del patio interior desde la entrada.*

Nota, adaptado de la revista *Summa n° 3* (pág. 44), por N. Bayardo [s/d de autor], 1964.

[19] Seguramente la denominación de “gradonata” refiere al término italiano *gradinata*, asociado con las gradas. En adelante nos referimos a este plano inclinado con escalones como una rampa.

Bayardo (1964, p. 40) escribe al respecto de la etapa previa del proyecto, reflexiona y prefigura el camino a seguir con respecto a la arquitectura funeraria, “programa muy poco común, escasísimos ejemplos a los cuales poder remitirse, tales las perspectivas previas de la obra del Urnario que debí proyectar para la comuna montevideana, en el Cementerio del Norte”.

En este sentido podemos entender que las “perspectivas previas” constituyen la búsqueda de arquitectura de referencia, su estudio, su crítica, y la identificación de características que permitan construir un argumento, asociado con recursos de proyecto aplicables en el caso.

Al respecto, cuando Bayardo nos comunica que son escasos los ejemplos de arquitectura a los cuales se puede remitir, denota que han sido cuidadosamente seleccionados. Por este motivo, podemos pensar que resultan operativos para proyectar el urnario, tanto las obras que critica desfavorablemente en el medio local e internacional, como las obras que entiende favorables. De este modo refiere a una postura respecto a la arquitectura funeraria pública.

Los viajes de estudio que realiza Bayardo con anterioridad a 1959 amplían el conjunto de su arquitectura visitada y criticada. A su vez, el proceso de proyecto del urnario se encuentra atravesado por los viajes que Bayardo realiza como docente director de grupos de estudiantes. Previo a la elaboración de los planos de proyecto que conocemos, viaja en 1958 a cargo del Grupo de Viaje CEDA I-51 (CDI-IH, 2019, C. 3227/7-32). Los documentos de sus viajes donde Bayardo realiza comentarios acerca de la arquitectura que visita, sus lecturas previas, y sus textos, resultan un conjunto importante de evidencia para comprender el proyecto desde nuevas perspectivas. Este conjunto de evidencia puesto en relación con los planos y con la obra nos permite aportar a la comprensión de la construcción argumental en la que se inscribe el proyecto, a partir de la cual podemos buscar reflexiones teóricas e instrumentos de proyecto aplicados en el urnario.

En la Intendencia de Montevideo se conservan veintiséis planos del urnario, realizados con tinta y lápiz sobre papel. Algunos presentan modificaciones de proyecto marcadas con lápiz. Todos los planos poseen marcas de plegado del papel y dos perforaciones para el archivo en carpetas, matizados con una

pátina en tonos de ocre característica de los documentos de su época. En la expresión gráfica del proyecto se presentan de modo recurrente dos situaciones contrapuestas. Un edificio con rigor geométrico armónico, de líneas rectas predominantes, formas regulares y sombras definidas de alto contraste, se contrapone con el diseño de un paisaje, de líneas sinuosas, curvas, su vegetación, altimetría, superficies de césped, agua, y el movimiento sugerido por las figuras humanas (ver Figura 10).

Estos planos se agrupan claramente en tres conjuntos. Un conjunto de cuatro planos sin rótulo y sin fecha. Un conjunto de veintiún planos elaborados para el proceso de licitación de las obras, fechado en 1959, que se compone de doce planos de albañilería, seis planos de estructura y tres planos de sanitaria. Y por último un conjunto unitario de una pieza gráfica de albañilería fechada el 27 de diciembre de 1961, donde se modifica la planta del patio central (ver Anexo 3).

Todos los planos están sobrescritos con una codificación a lápiz “P)13/12”, incluso el plano con fecha 27 de diciembre de 1961. A su vez el conjunto de cuatro planos y el último que modifica el patio presentan la codificación “C-4ª”. Es evidente que todos los planos fueron marcados de este modo, posteriormente a su ejecución, seguramente para clasificar el producto del proyecto, por lo tanto, estas codificaciones no se relacionan con el diseño del urnario.

Es notorio que los primeros cuatro planos sin rótulo corresponden a una etapa inicial del diseño en el proceso de proyecto, debido a que, presentan diferencias, algunas imprecisiones, y su información técnica presenta menor definición respecto a los planos con rótulo. Estos cuatro planos poseen un volumen menor de información constructiva, de acotados, no muestran especificaciones de estructura ni de sanitaria. Su información gráfica corresponde a una planta del nivel 0.00 m, una planta del nivel + 2.75 m, una planta del nivel +5.50 m, y a dos cortes por el espacio central del patio que muestran sus caras internas orientadas al este y al sur (ver Figura 11).

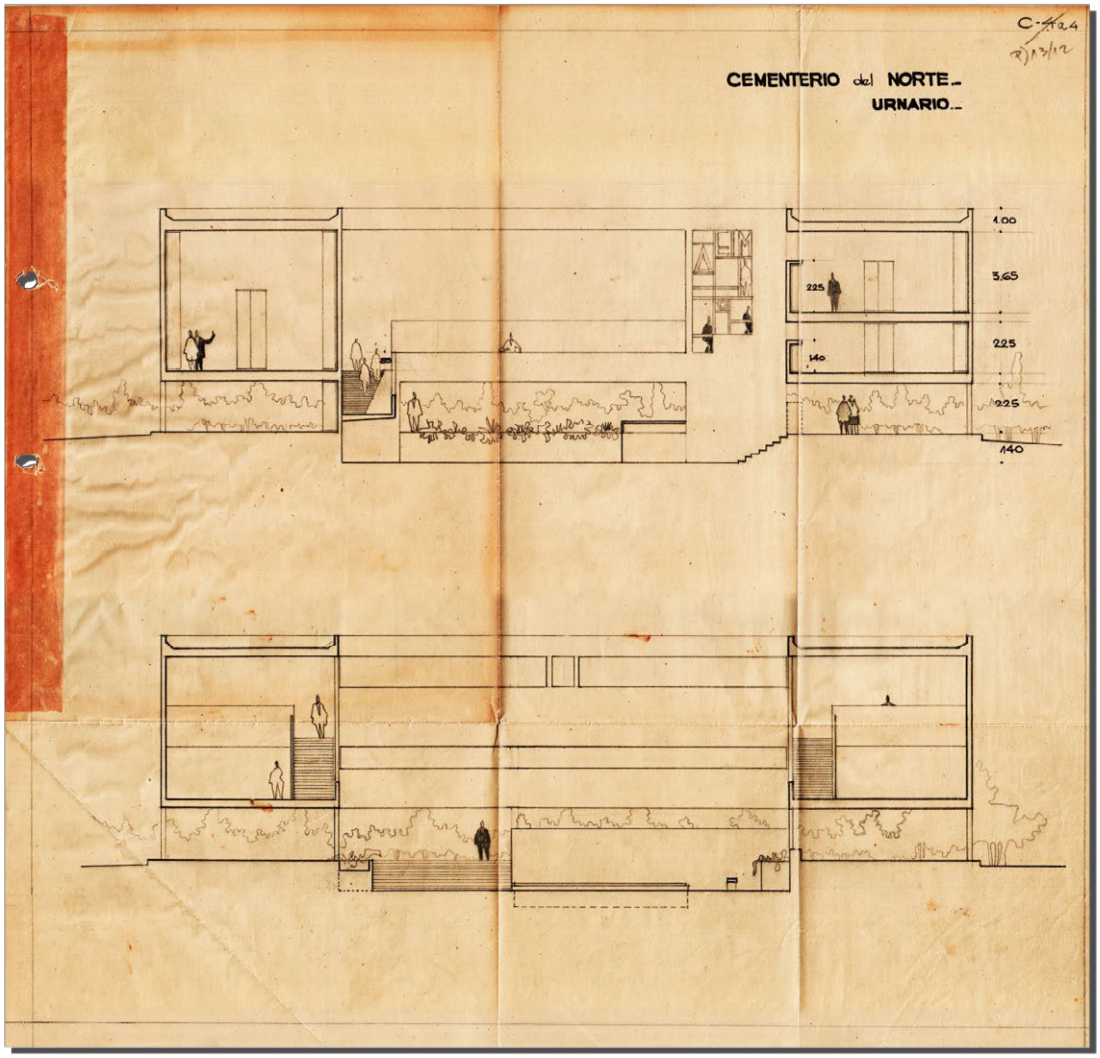


Figura 10. *Plano con vistas de corte, del primer conjunto de planos sin rótulo y sin fecha, con la codificación "C-4ª".*

Nota, adaptado del archivo de la *División de Espacios Públicos y Edificaciones* de la *IM*, por N. Bayardo, 1959.

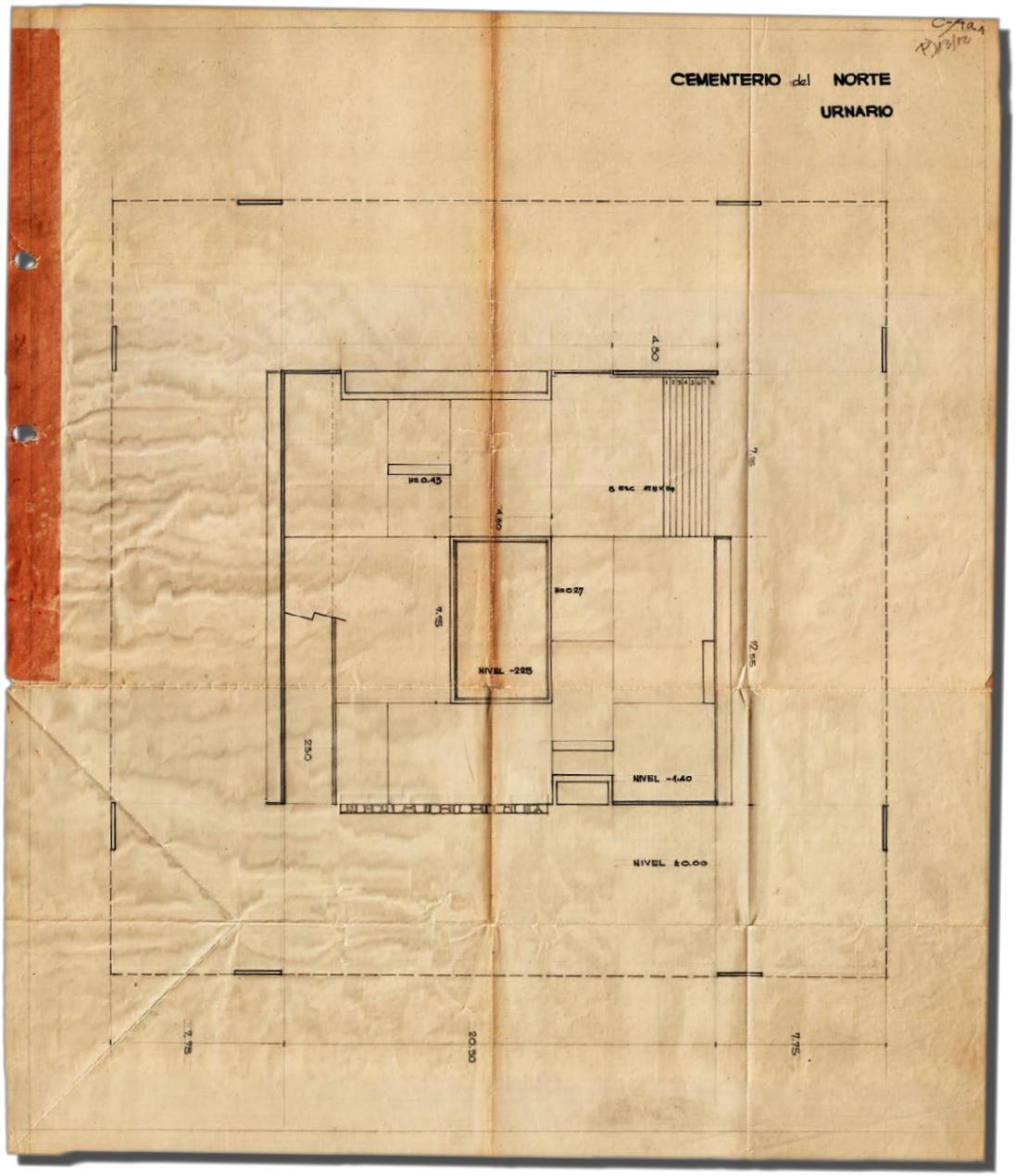


Figura 11. *Plano con vista de planta baja, del primer conjunto de planos sin rótulo y sin fecha, con la codificación "C-4ª".*

Nota, adaptado del archivo de la *División de Espacios Públicos y Edificaciones* de la *IM*, por N. Bayardo, 1959.

Podemos advertir algunas diferencias de proyecto entre éstos y los planos con rótulo. Presentan otras dimensiones en el volumen superior, patio, y de alturas. En la lámina que muestra los cortes, no se representa la vista frontal de la cara interna del patio orientada al norte, correspondiente al mural de Edwin Studer. No se dibuja un muro que indica el acceso por el camino que se próxima desde el este. El pavimento del nivel de acceso se extiende por debajo de la proyección exterior del volumen elevado. Estos planos poseen además una propuesta de diseño diferente en el muro calado interior que enfrenta al patio, que recibe el apoyo de la escalera por la que se accede al entrepiso. Este muro en su primera versión está constituido principalmente por un entramado lineal, deja espacios con rectángulos huecos, e incluye un repertorio formal de lo que parecen ser letras, un triángulo isósceles, un círculo o un sol, y una figura humana. Este diseño preliminar podría leerse como una referencia formal, que intenta aproximarse al arte del Universalismo Constructivo de la escuela de Joaquín Torres García (ver Figura 12).

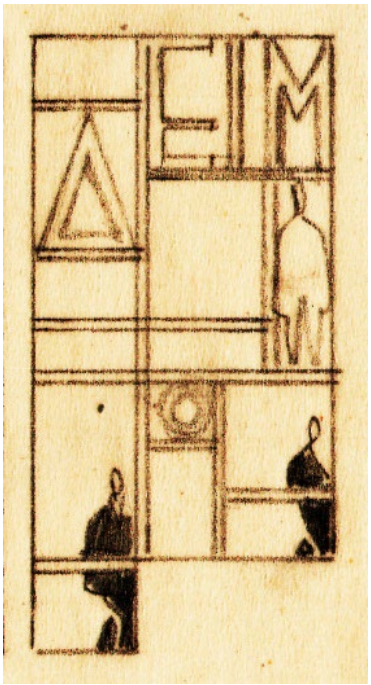


Figura 12. *Detalle del diseño preliminar del muro calado del patio, en el plano con vistas de corte, del primer conjunto de planos sin rótulo y sin fecha, con la codificación "C-4ª".*
Nota, adaptado del archivo de la *División de Espacios Públicos y Edificaciones* de la *IM*, por N. Bayardo, 1959.

La forma circular, la división de un rectángulo en triángulos, son similares a las formas del repertorio geométrico de la obra de Edwin Studer, quien integró el taller de Torres García. Podemos ver este repertorio formal en el mural que Studer realizo en la medianera posterior de la vivienda de Ezio Moalli (ver Figura 13).[20] ¿Las letras “E” y “M” en diseño preliminar del muro calado son parte de un juego de referencias entre los implicados en el urnario?

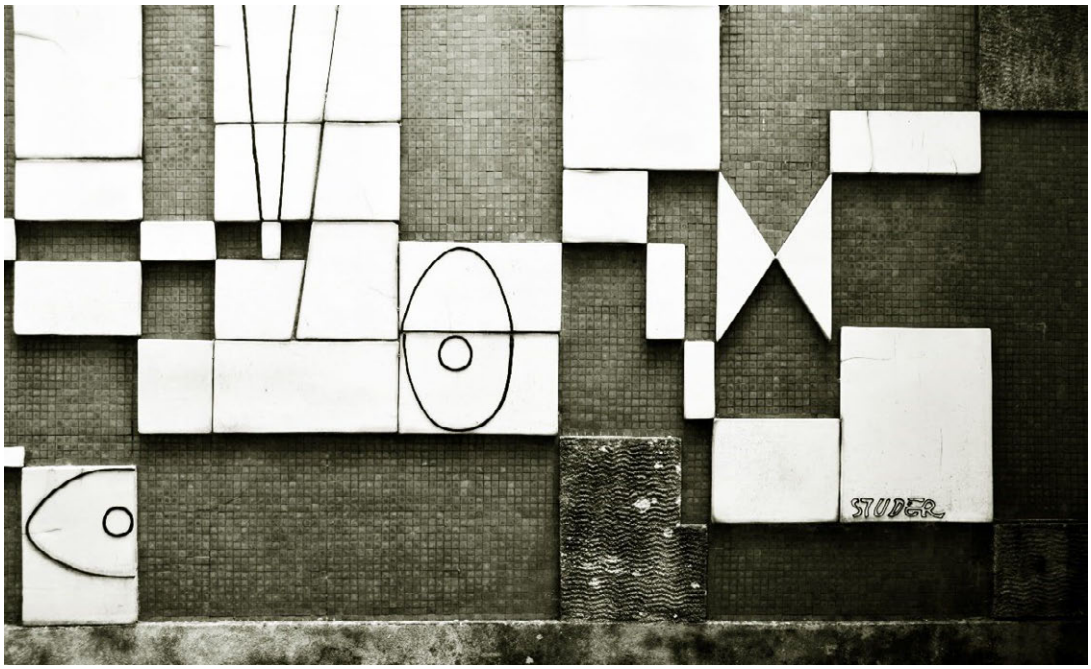


Figura 13. *Detalle del mural de Edwin Studer en la vivienda de Ezio Moalli, 2020.*

El muro calado se construye efectivamente con mayor masa de hormigón, con menor presencia de elementos lineales de composición, y sin figuras en sus espacios vacíos; diseño que se reitera en la cara opuesta del patio. Podemos interpretar que, más adelante en el proceso de proyecto, al integrar el mural de Studer, pierde sentido y es abandonado ese primer intento de cargar

[20] Edwin Studer realiza un mural con mosaicos venecianos para el Velatorio Municipal, obra de Nelson Bayardo, que estaba construido en 1957 (§ 2.2). Ambos mantienen una amistad durante años. María Raquel Corbacho, arquitecta, y esposa de Studer, era compañera de trabajo de Bayardo en el CDM (Legajo, IM, 1947-1989, p. 46). Studer realiza retratos de los integrantes de la familia Bayardo. Retrata a Nelson Bayardo en 1959, y en 1988. A su vez, en 1959 Studer retrata también a Ezio Moalli.

de formas plásticas el muro calado interno. Por lo cual, posteriormente en los planos de fines de 1959 se simplifica su diseño (ver Figura 14).

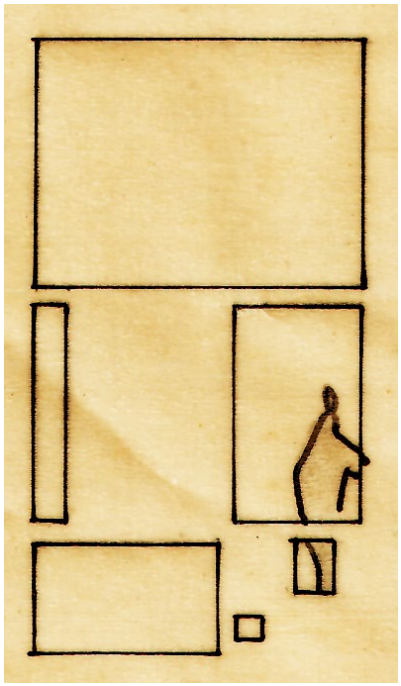


Figura 14. *Detalle del diseño del muro calado del patio, en el plano PNº 4.*
Nota, adaptado del archivo de la *División de Espacios Públicos y Edificaciones* de la *IM*, por N. Bayardo, 1959.

Respecto a la etapa inicial del proyecto, Bayardo (2001, p. 22) relata en una entrevista realizada por el escritor y arquitecto Carlos Rehermann: “Crespi me dio el programa, hice el proyecto, mandé hacer la maqueta y se la di a Crespi, a quien no le gustó. Pero al tiempo me llamó y me dijo que a la gente que se lo había mostrado le había gustado, de manera que se iba a hacer”. Con las palabras “se lo había mostrado” Bayardo refiere al proyecto, por lo tanto, es verosímil que la maqueta estuviese acompañada y realizada a partir de la información graficada en este conjunto de cuatro planos primarios que conocemos.

Luis Crespi es sucesor de Eugenio Baroffio como arquitecto jefe del Departamento de Arquitectura de Montevideo en el CDM. En su gestión como responsable del diseño general del Cementerio del Norte, brinda continuidad a

la integración del trabajo de arquitectos y artistas plásticos, como instrumento de significación que había impulsado Baroffio, inspirado en cementerios europeos. En este contexto las ampliaciones del Cementerio del Norte, arquitectura, arte mural, y escultura, se integran con políticas higienistas y de planificación del parque como parte del crecimiento de la ciudad (Ferández García, 2023).

En ese momento el director municipal de Necrópolis es el escribano y coleccionista de arte Beethoven Parallada. Quien se encuentra vinculado con el sector político progresista "quincista" del gobierno colegiado departamental, y es redactor responsable del primer número de la revista batllista *Tambor*, publicada en noviembre de 1958, en cuya última página lista una serie de obras, como propaganda política de cara a las próximas elecciones municipales (Parallada, La 15 cumple: entérese ciudadano, 1958).[21] Previamente escribe un artículo en un suplemento del diario *El Día* titulado "Cementerio Norte. Montevideo está construyendo su gran necrópolis" (Parallada, 1951), donde aboga por la transformación del Cementerio del Norte en la principal necrópolis de Montevideo, por medio del crecimiento de la superficie de su predio, de las obras a realizar y de la integración de obras de arte.[22] En este sentido, destaca un mural en la sala de ceremonias del edificio del crematorio del arquitecto Oscar da Silva, encargado a Joaquín Torres García, cuyos bocetos se interrumpen a causa de su deceso en 1949. Al respecto de la continuidad de la materialización del arte de Joaquín Torres García en el cementerio, por medio de sus discípulos, escribe que la Asociación Uruguaya de

[21] Esta publicación se ubica en el contexto de las elecciones nacionales del 30 de noviembre de 1958, las cuales "fueron antecedidas de una campaña electoral intensa y vehemente, donde se apeló como nunca a la propaganda en prensa, radio y vía pública". En estas elecciones cambia el gobierno del país, el Partido Nacional obtiene la mayoría de los integrantes del Consejo Nacional de Gobierno (Nahum et al., 1989, p. 121). Según Benjamín Nahum (2010, pp. 183-229), pierde el "quincismo" ante una "conjunción de fuerzas", debido a una "erosión popular", "descrédito por su gestión de gobierno", con una crisis económica en un marco de creciente inflación, movilizaciones sociales, y una fuerte oposición de los sectores conservadores frente a las políticas progresistas y sociales. En el ámbito del gobierno departamental de la capital, a partir de febrero de 1959, se da el mismo giro político, el Partido Colorado pasa de cuatro a tres integrantes, y el Partido Nacional pasa de tres a cuatro, en un total de siete colegiados.

[22] Este tema es advertido por Magdalena Fernández, a quien debemos parte de las conexiones bibliográficas y sus aportes respecto a la relación del urnario con el Cementerio del Norte (2023, p. 148).

Cremación había comenzado las gestiones para donar una “decoración” en la mencionada sala de ceremonias, “a cuyo fin el pintor Joaquín Torres García había iniciado el estudio de los murales, cuando ocurrió su deceso. Alentamos la esperanza que sus discípulos puedan, en parte realizar alguno de los propósitos del eminente pintor uruguayo desaparecido”.[23] En la gestión de Parallada confluyen la iniciativa y la privada para la materialización de obras de arte en el cementerio. En este sentido reconoce el aporte de “instituciones y familias pudientes que han recurrido a escultores de renombre para confiarles la jerarquización de sus panteones”. Atribuye a Crespi las tareas del trazado del plan general de ampliación del Cementerio del Norte, el planteo de las obras, y la coordinación y dirección general de las mismas (CDI-IH, 2019, C.535/10). De este modo, puede considerarse la colaboración de Crespi en el proceso de proyecto del urnario, quien seguramente participa de la definición de la ubicación del edificio y encomienda a Bayardo la función de alojar 18.000 urnas.

Respecto a la ubicación del urnario en el trazado de la ampliación del parque, la evidencia muestra que tanto Crespi como Parallada resultan actores con poder de decisión que trabajan coordinadamente, y que comparten la aspiración de transformar el cementerio en un parque de referencia, por medio de su diseño y de la integración de obras de arte. En este sentido la implantación del urnario responde a una lógica objetual de pieza de arte ubicada en un parque que alberga obras de distintos artistas. Su localización se articula con las gestiones para la ubicación de la tumba de Joaquín Torres García iniciadas desde abril de 1958, en el solar n° 684 del Cementerio del Norte próximo al lago, que enfrenta la esquina noroeste del predio correspondiente al urnario. Estas gestiones fueron remitidas en reiteradas oportunidades a la Junta Departamental, para su consideración como integrante de los proyectos no concretados en ejercicios anteriores, según se indica en la carpeta 4/58 en el

[23] La obra del urnario se enmarca en las políticas progresistas del gobierno departamental, ya que su planificación corresponde al período de mayoría “quincista” en el colegiado. En este sentido, como construcción de infraestructura pública en la capital, podemos considerarla parte del último impulso de inversiones del período, previo a las crecientes crisis sociales y económicas de la segunda mitad del siglo XX. Aunque, curiosamente no es nombrada en la mencionada propaganda política escrita por Parrallada. ¿Influyen en esto la expresión desnuda, sin concesiones, y sin distinciones del urnario de Bayardo?

Registro Oficial del Archivo de Jurídica de la IM, (1959, pp. 103-104) y en una nota de adjudicación de la parcela firmada por Parallada en junio de 1962 (Fundación Torres García, 1962). Bayardo realiza el proyecto del urnario cuando las gestiones para la ubicación de los restos del artista se encuentran en curso, por este motivo es probable que estuviese en conocimiento de las mismas. Luego de construido el urnario, se materializa la construcción de la tumba de la familia Torres García, a cargo de la empresa constructora perteneciente al arquitecto Ernesto Leborgne (Méndez, 2023).

En este sentido podemos aceptar que la decisión de la construcción del proyecto está influida por la referencia al arte de la escuela de Torres García (ver Figura 15).

Para lo cual, resultan determinantes las siguientes operaciones de proyecto. El urnario de Bayardo como una pieza de arte ubicada en el cementerio. El diseño del muro calado interior realizado con figuras reminiscentes a la iconografía del arte constructivo del taller de Torres García, expresado en el plano de corte por el patio; vista que a su vez se proyecta en el sentido de la parcela donde se ubicará la tumba del artista, y coincide con la dirección del camino por el cual se llegará al sepulcro desde el edificio. La decisión de integrar el arte mural de Edwin Studer en una superficie importante y un lugar privilegiado en el conjunto orientado al norte, que recibe la luz del sol, calificando la obra de arte con variaciones de luces y sombras durante el transcurso del día.

Figura 15. *Vista del mural de Edwin Studer en el patio. Urnario Municipal n° 2, 2019*.

Una vez definida la factibilidad de la construcción del edificio, el proceso de proyecto continúa su curso. El siguiente conjunto de planos refiere a una etapa de mayor definición, e incorpora modificaciones respecto a los cuatro planos iniciales. Los planos de albañilería están numerados del cero al once, y corresponden en orden correlativo a las siguientes piezas gráficas. Una planta de ubicación. Una planta del nivel 0.00 m (ver Figura 16). Una planta del nivel + 2.66 m. Una planta del nivel + 5.32, con un detalle del lucernario.

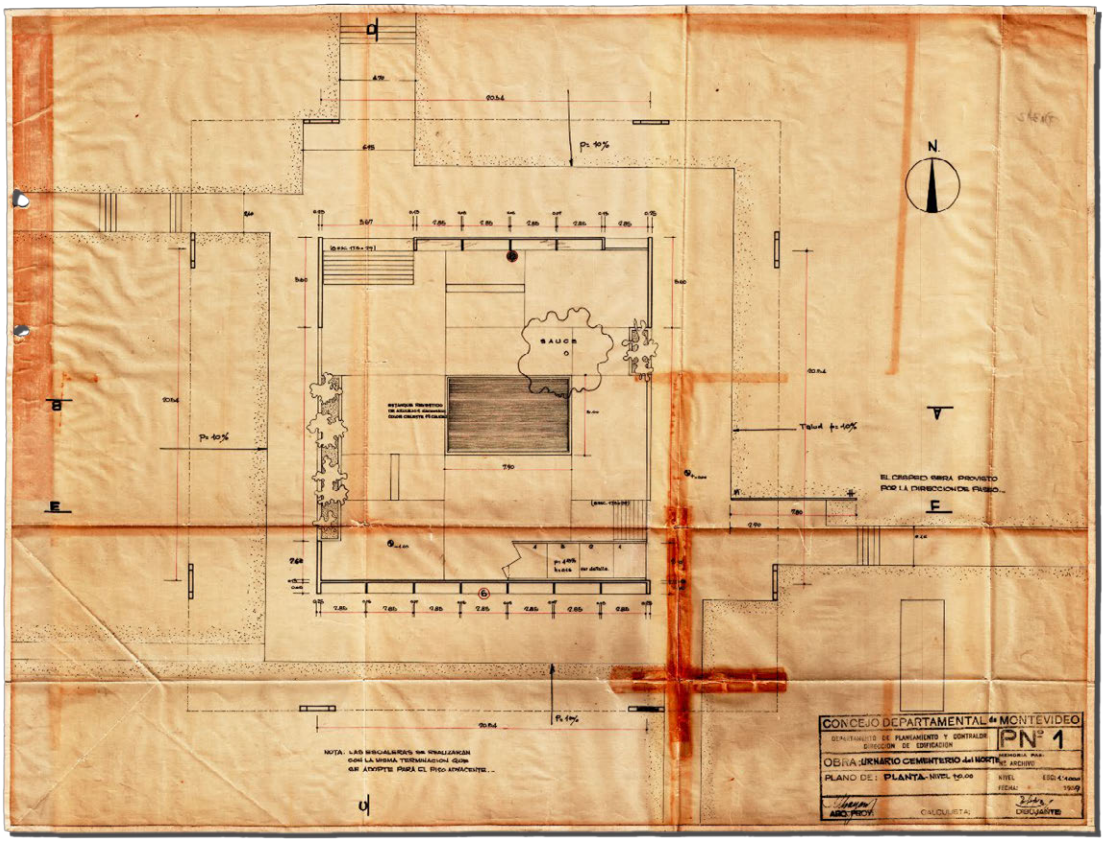


Figura 16. *Plano PN° 1.*

Nota, adaptado del archivo de la *División de Espacios Públicos y Edificaciones* de la *IM*, por N. Bayardo, 1959.

Los cortes “C-D” y “E-F” por el espacio central del patio que muestran sus caras internas orientadas al este y al sur respectivamente (ver Figura 17). Una lámina que incluye el corte “A-B” muestra por primera vez la vista sur del patio interno, en cuya parte central se grafica un espacio vacío, sin indicar que corresponde a la ubicación del mural de Studer (ver Figura 3). Esta pieza se asocia con la fachada norte, en la cual se detalla el diseño de las tablas de encofrado. Una leyenda en el sector inferior derecho del plano indica que las demás fachadas “son iguales pero sin la abertura central”. De este modo Bayardo establece que la única condicionante para la ejecución de esta abertura es la modulación del edificio en base al espacio previsto para alojar las

urnas, que Bayardo denomina “unidad tipo”. Esta es la condición armónica modular resultante de las exigencias espaciales utilitarias, pero no resulta la única condicionante dimensional ni de sistema de proporciones del edifico (§ 4.2).

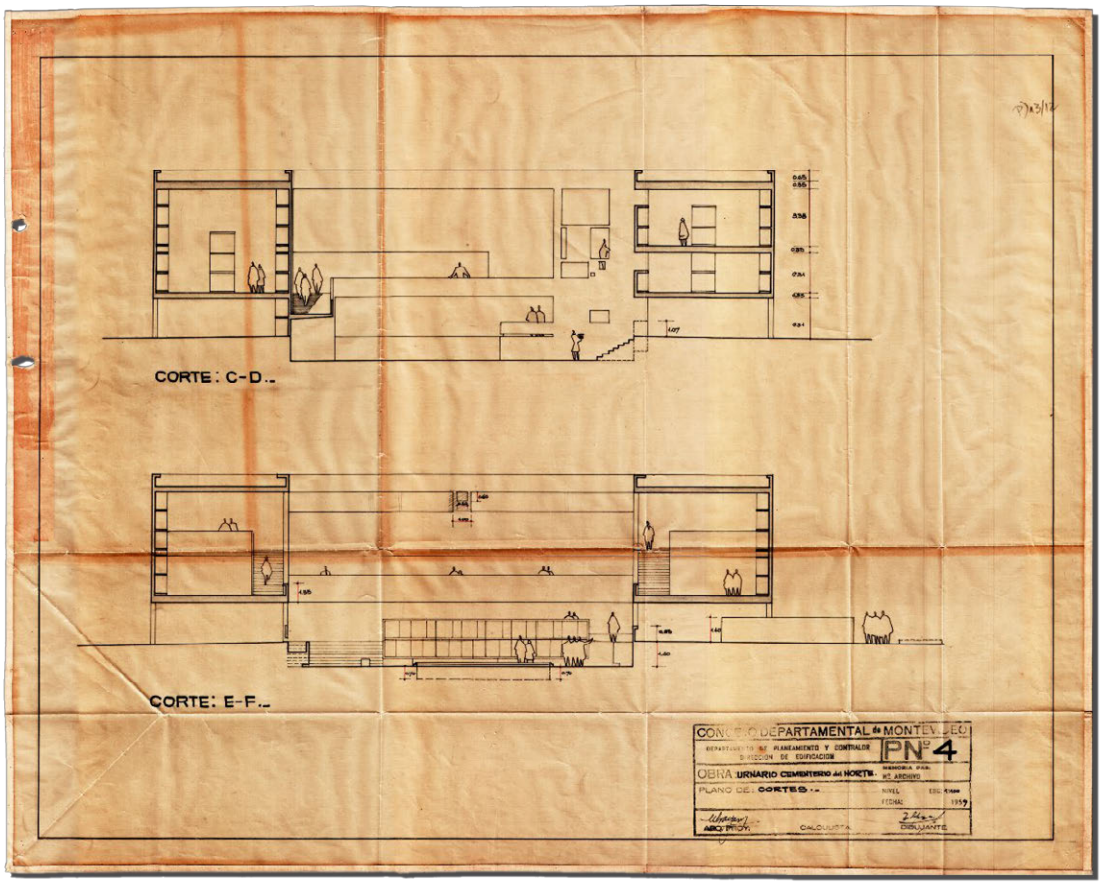


Figura 17. *Plano PN° 4.*

Nota, adaptado del archivo de la *División de Espacios Públicos y Edificaciones* de la *IM*, por N. Bayardo, 1959.

A esta lámina le siguen planos de detalle. Un plano de detalle en planta de la esquina noroeste del volumen superior. Otro con un detalle de ampliación del corte “C-D”, donde se muestran especificaciones constructivas del muro calado del patio, y un detalle de la rampa (ver Figura 18). Una lámina con la organización de los columbarios (ver Figura 132). Un plano con el diseño de los espacios para alojar las urnas, detalles frontales de montantes, y

agarraderas (ver Figura 128). Y una lámina con detalles de corte de los montantes, expresados con estructura de madera, pero construidos finalmente en hormigón armado.

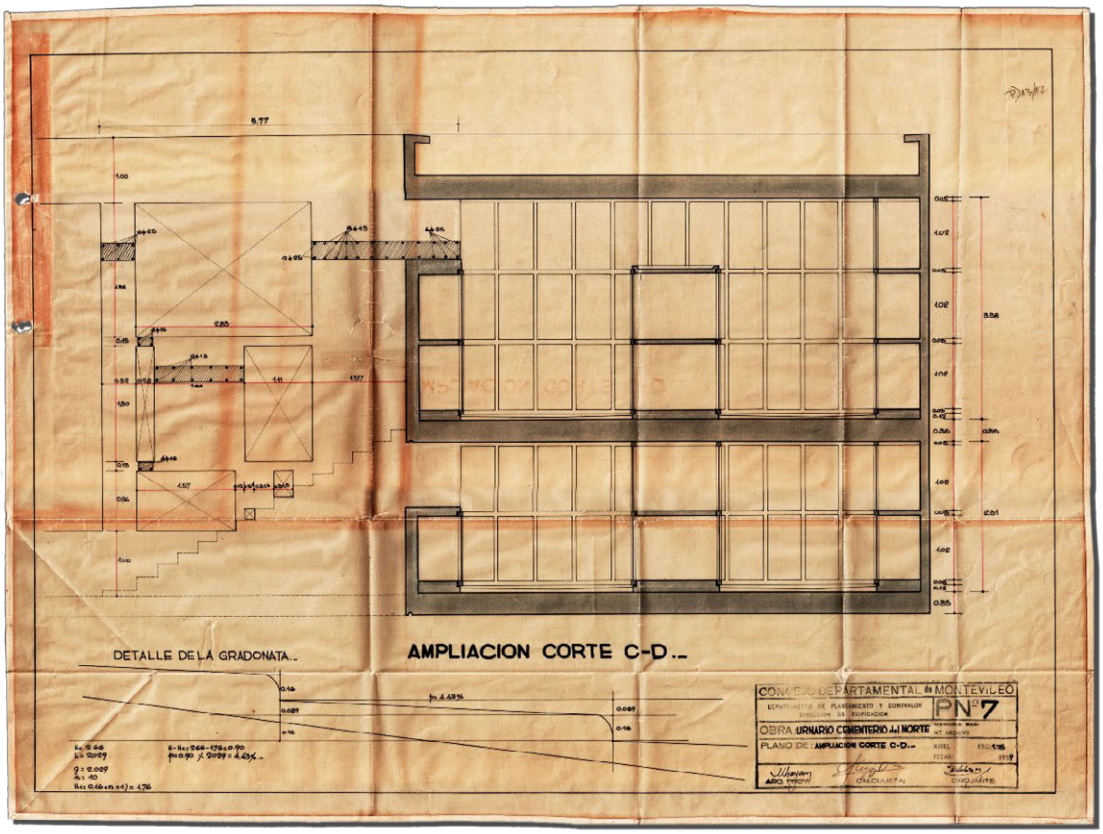


Figura 18. *Plano PN° 7.*

Nota, adaptado del archivo de la *División de Espacios Públicos y Edificaciones* de la *IM*, por N. Bayardo, 1959.

La última lámina de albañilería grafica un plano de implantación con indicación de curvas de nivel del terreno, los caminos, las calles y el lago (ver Figura 19). En un texto ubicado a la derecha del gráfico podemos leer que el objetivo de este conjunto de veintiún planos es el proceso de licitación y presupuestación, “los caminos que se indican en el inciso 3) del apartado V sobre pavimentos se presupuestan sobre la base de las dimensiones que surjan de este plano y del Plano N° 1”. Además, se hace referencia a documentación escrita,

presumiblemente una memoria y pliego; los cuales no se han hallado en esta investigación.

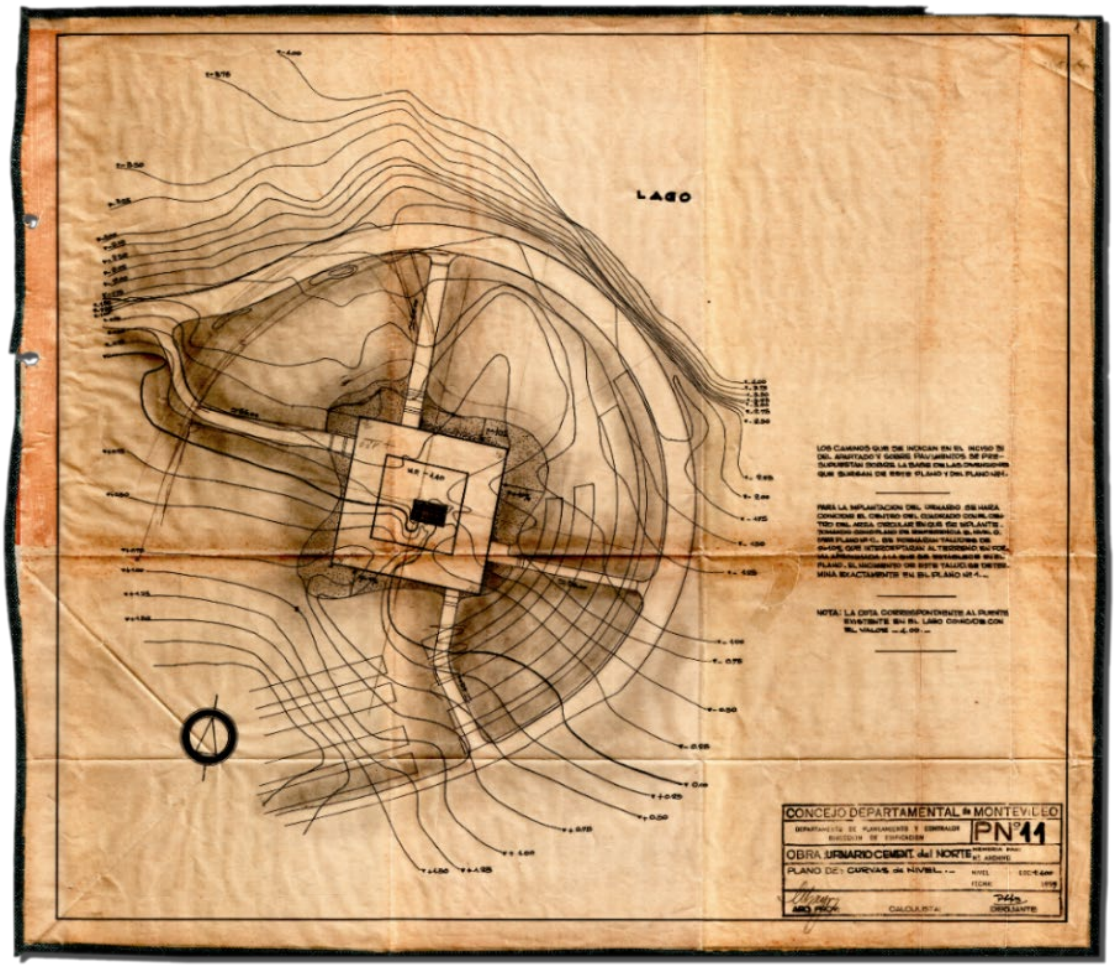


Figura 19. *Plano PN° 11.*

Nota, adaptado del archivo de la *División de Espacios Públicos y Edificaciones* de la *IM*, por N. Bayardo, 1959.

Los planos de sanitaria grafican, en tres plantas y un corte, los desagües del estanque y pluviales al lago. Y los planos de estructura grafican las plantas del nivel de fundación, el nivel sobre planta baja, el entrepiso, la cubierta, vigas, pilares, y detalles.

En una planta y un corte de estructura, los cerramientos verticales del volumen superior son denominados respectivamente: “vigas pared” y “vigas disco” (ver Figura 20). Esta denominación expone la estructura portante conceptualizada como el límite físico, necesario y suficiente, que separa exterior e interior, y a su vez, indica que este límite constituye una estructura formal cerrada (§ 5.3), una envolvente que vuelve sobre sí misma, cuyo centro se ubica en el patio; acentuando su importancia en el conjunto.

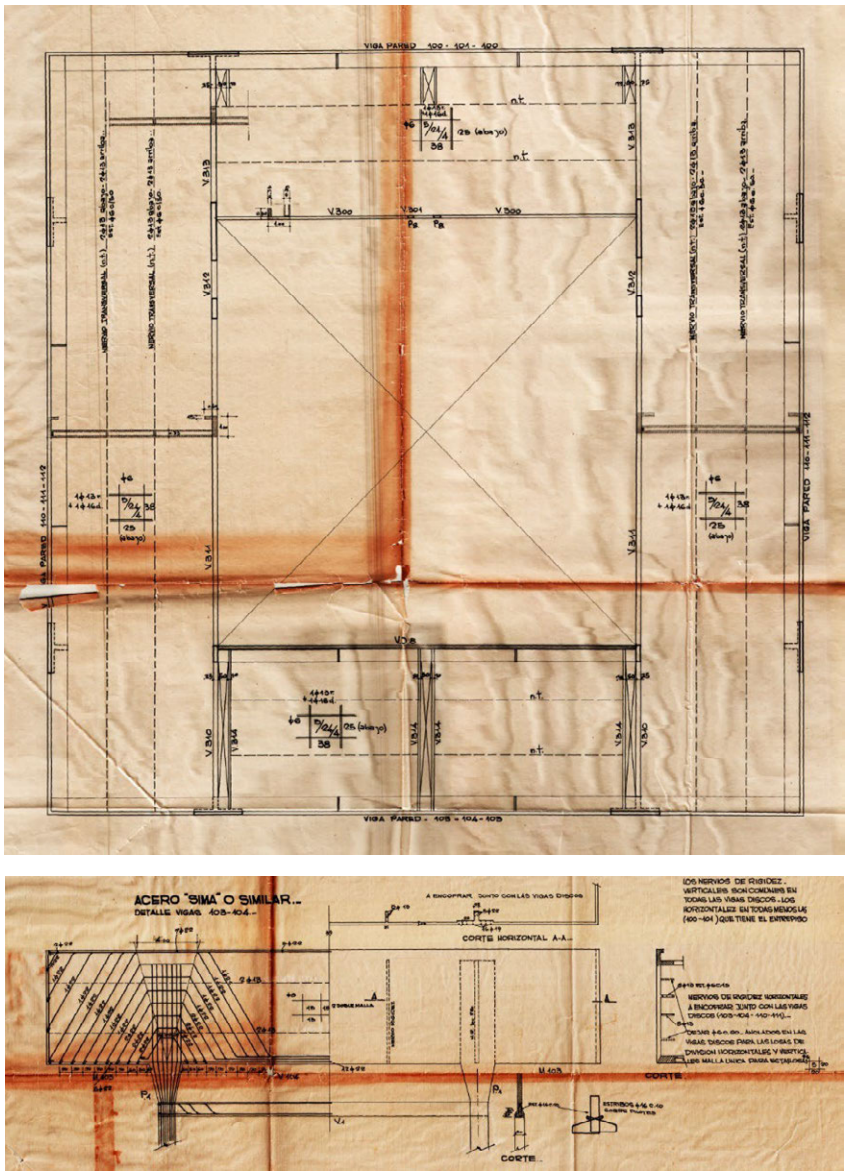
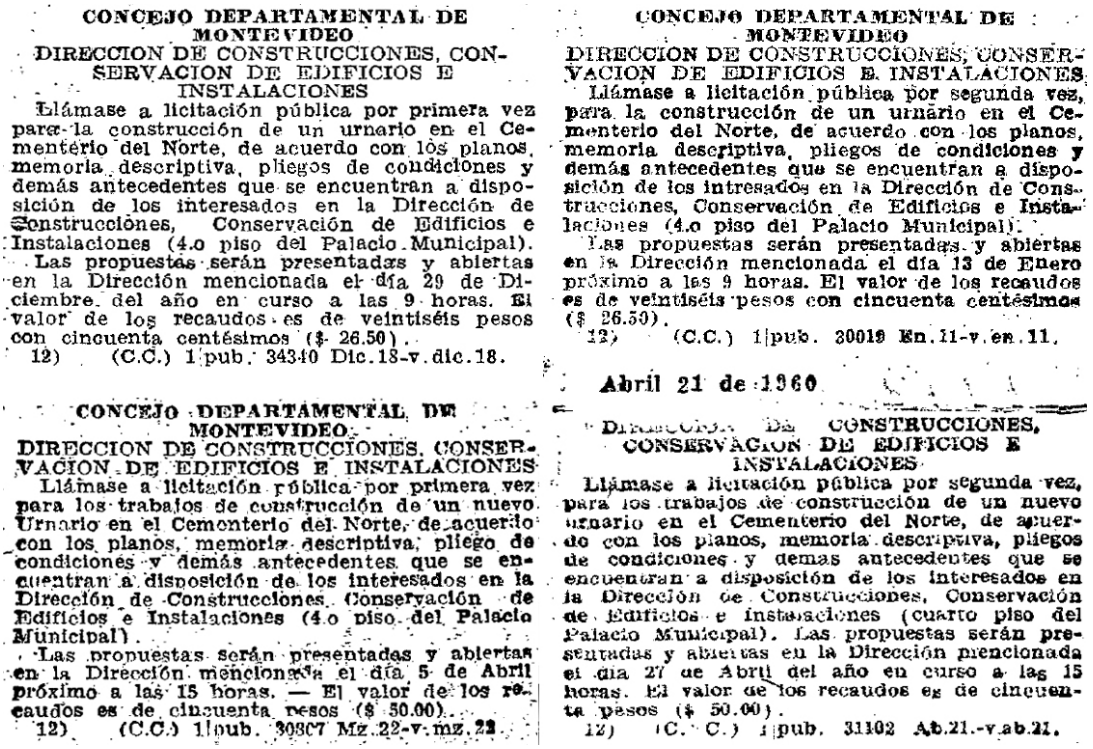


Figura 20. *Detalle de la planta de estructura de la cubierta del Plano PN° 4ª [arriba], y detalle de la “Viga 103-104” del plano PN° 5ª [abajo].*

Nota, adaptado del archivo de la *División de Espacios Públicos y Edificaciones* de la *IM*, por N. Bayardo y J.P. Tizze, 1959.

La primera publicación de la licitación para la construcción de la obra se realiza el 18 de diciembre de 1959 según el registro histórico del Diario Oficial (Dirección Nacional de Impresiones y Publicaciones Oficiales [IMPO]). Por lo tanto, en diciembre de 1959 el proyecto del urnario cuenta con las indicaciones necesarias para iniciar el proceso licitatorio que lo llevará a su materialización. Posteriormente, se reitera la publicación de la licitación en el Diario Oficial en tres oportunidades, el 11 de enero de 1960, el 22 de marzo de 1960 y el 21 de abril de 1960 (ver Figura 21).



CONCEJO DEPARTAMENTAL DE MONTEVIDEO
DIRECCION DE CONSTRUCCIONES, CONSERVACION DE EDIFICIOS E INSTALACIONES

Llámase a licitación pública por primera vez para la construcción de un urnario en el Cementerio del Norte, de acuerdo con los planos, memoria descriptiva, pliegos de condiciones y demás antecedentes que se encuentran a disposición de los interesados en la Dirección de Construcciones, Conservación de Edificios e Instalaciones (4.o piso del Palacio Municipal).

Las propuestas serán presentadas y abiertas en la Dirección mencionada el día 29 de Diciembre del año en curso a las 9 horas. El valor de los recaudos es de veintiséis pesos con cincuenta centésimos ($ 26.50).

12) (C.C.) 1|pub. 34340 Dic.18-v.dic.18.

CONCEJO DEPARTAMENTAL DE MONTEVIDEO
DIRECCION DE CONSTRUCCIONES, CONSERVACION DE EDIFICIOS E INSTALACIONES

Llámase a licitación pública por primera vez para los trabajos de construcción de un nuevo Urnario en el Cementerio del Norte, de acuerdo con los planos, memoria descriptiva, pliego de condiciones y demás antecedentes que se encuentran a disposición de los interesados en la Dirección de Construcciones, Conservación de Edificios e Instalaciones (4.o piso del Palacio Municipal).

Las propuestas serán presentadas y abiertas en la Dirección mencionada el día 5 de Abril próximo a las 15 horas. — El valor de los recaudos es de cincuenta pesos ($ 50.00).

12) (C.C.) 1|pub. 30807 Mz.22-v.mz.22

CONCEJO DEPARTAMENTAL DE MONTEVIDEO
DIRECCION DE CONSTRUCCIONES, CONSERVACION DE EDIFICIOS E INSTALACIONES

Llámase a licitación pública por segunda vez, para la construcción de un urnario en el Cementerio del Norte, de acuerdo con los planos, memoria descriptiva, pliegos de condiciones y demás antecedentes que se encuentran a disposición de los interesados en la Dirección de Construcciones, Conservación de Edificios e Instalaciones (4.o piso del Palacio Municipal).

Las propuestas serán presentadas y abiertas en la Dirección mencionada el día 13 de Enero próximo a las 9 horas. El valor de los recaudos es de veintiséis pesos con cincuenta centésimos ($ 26.50).

12) (C.C.) 1|pub. 30019 En.11-v.en.11.

Abril 21 de 1960

DIRECCION DE CONSTRUCCIONES, CONSERVACION DE EDIFICIOS E INSTALACIONES

Llámase a licitación pública por segunda vez, para los trabajos de construcción de un nuevo urnario en el Cementerio del Norte, de acuerdo con los planos, memoria descriptiva, pliegos de condiciones y demas antecedentes que se encuentran a disposición de los interesados en la Dirección de Construcciones, Conservación de Edificios e Instalaciones (cuarto piso del Palacio Municipal). Las propuestas serán presentadas y abiertas en la Dirección mencionada el dia 27 de Abril del año en curso a las 15 horas. El valor de los recaudos es de cincuenta pesos ($ 50.00).

12) (C. C.) 1|pub. 31102 Ab.21.-v.ab.21.

Figura 21. *Detalle de las publicaciones de los llamados a licitación para la construcción del urnario.*

Nota, adaptado del archivo de la *Dirección Nacional de Impresiones y Publicaciones Oficiales* (*IMPO*), del 18 de diciembre de 1959, 11 de enero de 1960, 22 de marzo de 1960, y 21 de abril de 1960. Recuperado el 25 de octubre de 2019 de, https://www.impo.com.uy/diariooficial.

Entre abril y diciembre de 1961 Bayardo se encuentra fuera del país a causa de su actividad docente del Grupo de Viaje CEDA I-54 (CDI-IH, 2019, C. 3224/48). Durante este período su colega Ezio Moalli dirige la obra, del cual el proyectista destaca su trabajo de interpetación de las ideas en los trabajos de construcción (Bayardo N. , 1963, p. 12). Posteriormente, el 27 de diciembre de 1961, Bayardo realiza el plano con la modificación del patio (ver Figura 6). A causa de la fecha de este plano, podemos sostener que la obra se extiende por lo menos hasta diciembre de 1961 y continúa en 1962. Estos datos coinciden con el período de construcción de la obra entre 1960 y 1962 indicado por Luis Vera en el diario *Época* (CDI-IH, 2019, C. 3224/8). Considerando las modificaciones indicadas en este plano del patio, y ciertas diferencias entre los planos y la obra construida, es posible definir una etapa documentada del proyecto, donde se realizan mejoras implicadas en los procesos de la construcción de la obra, y el diseño del patio adquiere mayor importancia.

A partir de estos datos, podemos pensar el proceso de proyecto del urnario en relación con una construcción teórica argumental (ver Figura 23).

La elaboración de un argumento sobre la arquitectura funeraria antecede al diseño concreto del edificio. Este discurso se construye a partir de lecturas previas, juicios críticos acerca de una selección de obras internacionales y nacionales que el autor visita. En este momento Bayardo realiza anotaciones de su pensamiento en informes de viaje, y en libros de su biblioteca, que, puestas en relación con el urnario, permiten estudiarlo desde otros ámbitos; y de este modo, podemos leer el origen de algunos fundamentos aplicados en el proyecto.

Luego, al recibir el encargo del proyecto del urnario con las indicaciones de Luis Crespi, Nelson Bayardo desarrolla el proceso de proyecto utilizando su experiencia previa, conocimientos, y la construcción argumental previamente esbozada. Se realiza una etapa con los primeros planos para mostrar el proyecto a los actores con poder de decisión respecto a la construcción del edificio, que seguramente corresponde a los planos sin rótulo. Posteriormente, luego de que se aprueba la construcción, se realiza un trabajo de mayor definición del proyecto, cuyas dimensiones resultan con diferencias menores

respecto a las de la obra construida y su información se desarrolla para efectuar el proceso de licitación; que corresponde al conjunto de planos fechados en 1959. Luego del comienzo de las obras, comienza una etapa donde se realizan modificaciones del proyecto durante su construcción, registradas en gráficos o directamente aplicadas en la obra, que corresponde al plano con fecha 27 de diciembre de 1961. En este proceso, las evidencias de modificaciones muestran que no se trata de un proceso de proyecto lineal, sino que vuelve hacia atrás para modificar el diseño y revisarlo respecto a sus fundamentos conceptuales, en relación con las tensiones contingentes del caso y los actores implicados.

Luego de finalizada la construcción del edificio, con motivo de la publicación de la obra, el argumento inicial es revisado, reordenado, en un discurso escrito y gráfico (ver Figura 22).

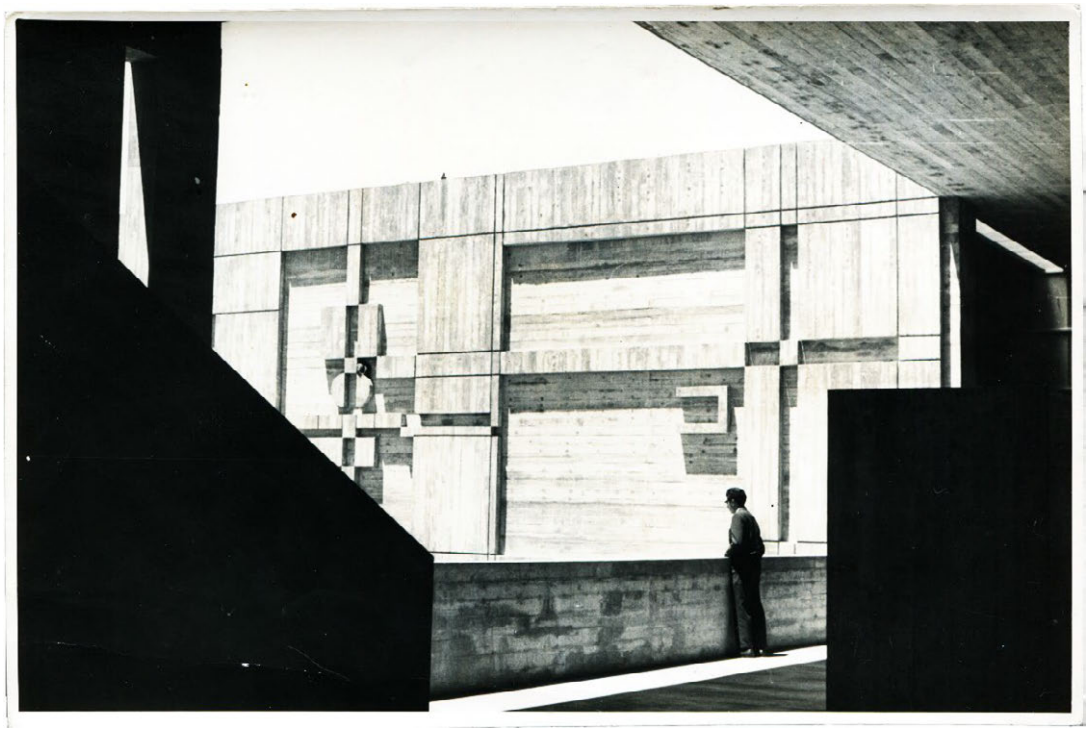


Figura 22. *Fotografía del urnario, "El mural de Edwin Studer". De pie, Mariano Arana, mirando hacia el espacio central del patio.*
Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, CDI-IH* (C.3226/55), por J. Moreno y C. Navarro, 1963.

Esto es evidente en los distintos énfasis de los textos en los que escribe sobre su urnario. En el primero, se centra en las cualidades de la arquitectura, la significación de los materiales, el impacto de su expresión exterior, y la importancia del interior abierto a un patio, calificado con el arte mural (Bayardo N. , 1963). Mientras que, en el segundo, finalmente su discurso aclara la importancia social del edificio, expresada en el espacio del patio enmarcado por un volumen elevado (Bayardo N. , 1964). La acción es elocuente. Elevar el volumen, para poner en relevancia el espacio central, abierto. De este modo, el urnario se puede entender como una pieza fundamental, de ensayo, y revisión crítica, en una construcción teórica de mayor aliento.

Podemos pensar esta construcción teórica como el fundamento de un tema para el proyecto de arquitectura. Al respecto, Berger (2014, p. 113) escribe,[24] "cuando se estudia la obra de un artista en su conjunto, suele descubrirse que tiene una temática constante, subyacente, una especie de tema oculto, al tiempo que *perenne*" que "refleja una inclinación de la imaginación del artista; revela esa área de la experiencia a la que su temperamento le obliga a volver una y otra vez", lo cual le permite crear "unos niveles de interés con los que juzgar los diferentes temas comunes conforme se le van presentando". De este modo, la experiencia previa, la crítica, y la producción del proyecto revisada en la construcción del urnario, le permiten a Bayardo sistematizar un fundamento conceptual, a partir del cual juzgar la arquitectura, los nuevos encargos que se le presentan, y desarrollar un fundamento para la enseñanza de proyecto.

Es posible entender el proyecto del urnario definido y reducido a las etapas que corresponden al encargo concreto del edificio y a su diseño, sin embargo, la construcción argumental que fundamenta y explica el proyecto presenta una importancia insoslayable. El tema de proyecto, con sus correspondientes fundamentos teóricos y críticos comienza a desarrollarse con anterioridad; y es revisado posteriormente cuando se publica la obra. Podemos pensar a partir del argumento esgrimido por Bayardo en sus textos una posición crítica,

[24] Extraído de un artículo sobre la producción artística de Fernand Léger, titulado "A modern Artist [Un artista moderno]", originalmente publicado en *Marxism Today* [Marxismo hoy], de mayo de 1963.

respecto a su contexto, operativa a su ejercicio social y político de la arquitectura. Plantea una arquitectura pública austera, integrada con el arte, abierta a la sociedad, que con distintos recursos de organización y diseño promueve la interrelación entre los usuarios, donde, la unidad formal y la jerarquización de espacios comunes para encontrarse y permanecer, expresa un colectivo de usuarios concebido en igualdad de condiciones.

Figura 23. *Etapas del proyecto del urnario y la construcción argumental*.

Nota, las fechas indicadas con un signo de interrogación entre paréntesis se han inferido a partir de los documentos estudiados en esta investigación.

2.2. El proyecto del urnario de Bayardo y la arquitectura funeraria en el CDM

> Era simplemente la reacción, acaso aislada, contra las estridentes ostentaciones de mármol y bronce, que caracterizan a nuestros cementerios. Lo que se pretendía con aquella manifestación casi agresiva. Era tentar una expresión modesta pero digna, encausada con un claro sentido económico, pero buscando dar, por la vía de una intención bien definida, la verdadera dimensión de un problema generalmente mal planteado. (Urnario del Cementerio del Norte, 1963, pág. 9)

Bayardo desarrolla el tema de la arquitectura funeraria pública como una oposición respecto al abordaje de algunas obras construidas previamente. La solución materializada en su urnario, al definir correctamente una "intención" (§ 4.3), sugiere considerar "la verdadera dimensión de un problema generalmente mal planteado". En este sentido, podemos leer en esta crítica a las obras precedentes, una oposición a la expresión de significados en la arquitectura asociados con la cultura dominante, y la necesidad de establecer las características de la infraestructura pública que es necesario construir. La dimensión del problema que reclama Bayardo propone una ruptura. [25]

Al constatar cierta "ostentación" en el uso de materiales, por ejemplo, el mármol, el bronce, enmarcada en un refinamiento de la formalización del arte y la arquitectura funeraria, Bayardo pone en crisis una significación cultural. Y en este sentido, su crítica sería válida para cuestionar determinado arte aplicado, principalmente escultórico, asociado a emprendimientos privados dentro de los cementerios que, al contratar artistas de renombre y al utilizar materiales nobles, intenta expresar un determinado poder económico,

[25] Lo cual podemos entender como una relación de la construcción teórica con la práctica, en el sentido de comprender "el contexto histórico de constitución de una situación de intereses a la que aún pertenece la teoría", y para "el contexto histórico de acción sobre el que la teoría puede ejercer una influencia que orienta la acción" (Habermas, 1995, pp. 13 - 14).

hegemonía cultural y clase social de las familias representadas; lo cual, podemos entender desde una dialéctica de la distinción.[26]

El Urnario n° 1 del Cementerio del Norte es proyectado por Alfredo Altamirano a mediados de 1949.[27] El edificio se organiza en dos volúmenes articulados por un conector. Un volumen curvo revestido con placas graníticas resuelve el acceso con una forma cóncava que presenta una simetría axial en su eje central, el cual aloja urnas revestidas con mármol blanco, en su cara posterior, y en ambos lados de sus caras laterales. En este eje que estructura la composición del acceso, se ubica una abertura circular en la cubierta, y un estanque debajo. El conector se dispone también sobre este eje y articula un volumen prismático que aloja la mayor cantidad de urnas,[28] ubicado de modo perpendicular al eje del acceso, aproximadamente en una proporción cuatro a uno. Este edificio utiliza revestimientos de mármol, bronce, las aberturas son de carpintería de madera, sus terminaciones de revoque resultan cuidadosamente ejecutadas con juntas verticales, y posee un diseño de cuatro bandas horizontales en las cornisas de la cubierta de su volumen prismático posterior (ver Figura 24).

La crítica de Bayardo respecto a la utilización del mármol y el bronce resulta una evidente referencia al urnario de Altamirano, y en este sentido, podemos aceptar que le correspondería particularmente la calificación de un problema “mal planteado”; por sus materiales, el trabajo, el tiempo y los recursos constructivos aplicados para refinar las terminaciones, las decoraciones, y

[26] El sentido del término *distinción* que utilizamos aquí es el expuesto por Pierre Bourdieu (2020, p. 331) en su libro escrito en 1979, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, “De todas las técnicas de conversión que tienen como fin formar y acumular capital simbólico, la adquisición de obras de arte, testimonio objetivo del "gusto personal", es la que mejor se aproxima a la forma más irreprochable y más inimitable de acumulación, es decir, a la incorporación de los signos distintivos y de los símbolos de poder bajo la forma de "distinción" natural, de "autoridad" personal o de "cultura".

[27] El 30 de junio de 1949 se registra el proceso de licitación para la construcción del Urnario n° 1, cuyas aclaraciones se encuentran firmadas por Altamirano, en documentos consultados en el archivo de la IM en el Cabildo de Montevideo, el 28 de agosto de 2019.

[28] Para ampliar la información respecto al Urnario nº 1 de Altamirano, véase el artículo *Un cementerio moderno. Arte, higiene y planificación de la muerte en el norte de Montevideo*, donde Magdalena Fernández García (2023) advierte la oposición del urnario de Bayardo frente a esta obra, en términos de la “nobleza de materiales”, la relación con “lo sagrado” y de complejidad espacial.

principalmente, por su deficiencia en la propuesta de un espacio reunitivo y significante de una posible transformación social.

Podemos entender el pretendido cambio de las formas significantes, como un componente del planteo del problema que realiza Bayardo, respecto a la arquitectura funeraria. Por este motivo, es necesario evitar materiales que ostenten determinado capital simbólico, cambiar la significación de la arquitectura hacia una ruptura, y encausar una optimización de los recursos invertidos en la arquitectura pública, en relación con un beneficio expresado para todos por igual, sin distinción.

Figura 24. *Urnario N° 1 en el Cementerio del Norte, proyectado en 1949 por Alfredo Altamirano, 2022*.

Bayardo además de ser funcionario junto con Altamirano en el CDM, inició su ejercicio docente en su taller en 1953, y al respecto recuerda en una entrevista realizada en 1999, “me transformé en un sujeto sumamente molesto primero en el Taller Altamirano, donde estaba en una oposición permanente, […] y por un problema me vi obligado a renunciar e irme” (Apolo et al., 2006,

p. 119). Lo cual, muestra las diferencias en la posición de ambos arquitectos respecto a la arquitectura y a su enseñanza, principalmente respecto a la organización vertical del taller y a una clasificación de los estudiantes en función de sus características individuales,[29] según Bayardo, que llevaron a que pasara a ejercer la docencia en el taller Dufau en 1960; momento en el que, por su parte, Altamirano renuncia a su cargo de director por motivo de un conflicto en relación con una huelga. Sin embargo, ambos comparten algunos argumentos comunes respecto al ejercicio profesional. Altamirano (1960, pp. 57-58) describe los fundamentos de la dirección de su taller en 1958 como "una posición arquitectónica definida" en el equipo docente que incida en la Universidad y a nivel del país, a partir de "una formación humana y cultural del universitario" enfocada en un "progreso" del "medio nacional" con un "pleno conocimiento de su realidad social, económica, política, geográfica y cultural". Durante su participación en el taller, seguramente Bayardo incorpora aquellos argumentos que se relacionan con la economía, el hombre entendido en su realidad social, el sitio, la cultura artística y la técnica de la arquitectura; que posteriormente desarrollará en sus *seis coordenadas de la arquitectura* en el marco de su teoría y metodología, de proyecto y de la enseñanza.

Respecto a la arquitectura funeraria existen evidentes diferencias en las obras de ambos arquitectos, respecto al uso de materiales, el trabajo y recursos invertidos en el cuidado de las terminaciones y en las decoraciones, el espacio, y el diseño.

Al respecto, Bayardo plantea una solución radical, la eliminación total de estos materiales de uso frecuente en la arquitectura funeraria, y su sustitución con materiales económicos, austeros. Lo cual, conlleva a utilizar en su urnario materiales como el hormigón armado visto, el fibrocemento, el acero, el vidrio, de modo que expresen no poseer un tratamiento especial, ni recursos, ni trabajos innecesarios agregados a su producción constructiva. De este modo, disminuye al mínimo el empleo de materiales importados y trabaja

[29] En su ejemplar de la *Revista de la Facultad de Arquitectura* donde se publica un texto de Altamirano (1960, p. 59), Bayardo subraya y coloca en color rojo un signo de exclamación a la derecha del siguiente texto que trata sobre la organización vertical del taller, "distribución y relacin [sic] de acuerdo a las características individuales de los alumnos".

principalmente con materiales de producción nacional, lo cual responde al contexto económico del país a mediados del 50´.[30]

Asimismo, podemos leer que la significación principal no se expone solamente en los materiales que no denotan distinción —el sentido mencionado previamente de capital simbólico tradicional—, sino también en las operaciones de proyecto y procesos constructivos que denotan igualdad. Respecto a la participación del calculista Tizze, Bayardo nos indica que, en esencia, la estructura de su urnario conforma el espacio y la forma de la obra, y ambas por su parte, expresan su propuesta de camino a recorrer respecto a la obra pública funeraria: “se ha podido lograr una estructura que es la obra misma” (Bayardo N. , 1963, p. 12). A partir de lo cual, podemos leer que la envolvente de hormigón del volumen elevado, su estructura, sin agregado alguno, resulta la “obra misma” porque justamente lo más importante resulta el espacio colectivo que moldea; comunicando a los usuarios la construcción de un soporte que contiene urnas y visitantes.

Entonces, seguramente la diferencia más importante en el urnario de Bayardo es la propuesta del espacio colectivo, moldeado con el hormigón armado visto, con una fuerte carga significante respecto al relacionamiento, contrapuesta con la organización longitudinal de los espacios y las circulaciones dominadas por los ejes compositivos, en el urnario de Altamirano. Uno se abre completamente y permanentemente al colectivo, el otro se cierra con una gran puerta metálica. En el urnario de Bayardo el espacio interior, así como las circulaciones, circundan el espacio central del patio y refuerzan su vocación de reunión, mientras que en el urnario de Altamirano el espacio interior, resulta una sucesión de una articulación de tres instancias con proporciones estrechas del espacio.

[30] Según Nahum (2010, pp. 183-229), luego de la situación económica favorable debida al comercio con las fuerzas aliadas durante la Segunda Guerra Mundial, la reconstrucción de Europa, y la Guerra de Corea —base para las políticas batllistas industriales y sociales “pro-obreras”—, el país atraviesa una crisis económica, que se explica por varios factores. Entre ellos, el fin de la Guerra de Corea, la caída de las exportaciones, y el crecimiento de la inflación, a su vez, el crecimiento industrial registrado por una política de sustitución de importaciones desde 1929 se acompaña con un desequilibrio negativo en la balanza comercial predominante entre 1947 y 1954.

Esta posición radical, tiene una contrapartida que se manifiesta en las críticas que recibe de funcionarios municipales. De éstas Bayardo relata dos, la de un funcionario encargado de la limpieza del cementerio, que se acerca para comentarle que le parecía una "lástima" que no hubiese contado con recursos suficientes para revocar el urnario (1963, p. 9), y la del jefe del departamento de arquitectura donde realizó el proyecto. Acerca de este episodio con Luis Crespi, Bayardo relata lo siguiente en una entrevista realizada en 2001.

> Se fue de viaje, y cuando volvió la obra estaba terminada. Lo llevé a verla. Cuando íbamos llegando, me dice —nunca supe si en broma, con ironía o en serio— "*Pero cómo, no está revocado*". "*No, le digo, esto no va revocado. Usted sabe que siempre hay problemas de sueldos bajos. ¿A usted le parece bien que se gaste en mármoles y bronces y granitos en un lugar para depositar huesos? A mí me parece que sería una inmoralidad*". Yo pensaba que había que ser austeros. (Bayardo N. , 2001, p. 22)

En este relato del diálogo entre ambos arquitectos, la lucha por el sistema de expresión que debería tener la arquitectura funeraria se hace evidente. Crespi denota cierta afinidad con la expresión hegemónica de significados, por el contrario, Bayardo denota una posición de ruptura.

Respecto a la construcción de una infraestructura pública mesurada en relación con determinadas estructuras sociales y económicas, encontramos que la posición en el Urnario n° 2 no resulta el primer intento que se materializa en el contexto del CDM. Existe un antecedente en la obra conocida como el "Zanjón" proyectada por Monestier a fines de la década del 50´. Esta obra está ejecutada en general con hormigón armado, y casi sin utilizar las formas y materiales hegemónicos que denotaban una acumulación de capital simbólico y artístico; excepto por la presencia de revestimientos y cerramientos de mármol en los nichos y urnas.

Monestier fue además de funcionario municipal, director de taller de proyectos en la Facultad de Arquitectura. En una entrevista realizada en 1999 donde relata su experiencia a cargo de un taller, afirma que toda arquitectura necesariamente es racional siempre que cuantifique, "mida, pese y cueste" y que

no “puede darse el lujo de ser irracional”, independientemente si posee o no cierto repertorio formal similar asociado a “una época arquitectónica o definición estilística” (Apolo et al., 2006, p. 85). Esta premisa de cuantificación como una racionalidad necesaria aplicada en la arquitectura resulta coherente con su propuesta austera en la expresión del “Zanjón”. Posición que, de alguna manera, incorpora Bayardo en el proyecto de su urnario.

La obra conocida como el “Zanjón” está conformada por un conjunto de construcciones destinadas a alojar urnas y ataúdes, que intentan transformar un accidente topográfico en un “un edificio funerario que posee claros valores estéticos”, por medio del cual se eliminaría el “desagradable zanjón”. Este zanjón se ubica en el centro de una meseta del cementerio, por la cual escurren las aguas de los terrenos próximos, y se entiende como “un elemento discorde con la armonía del paisaje costanero por su carácter agreste” y un “baldío interno” (Memoria del Concejo Departamental de Montevideo 1955-1959, p. 107).[31] La construcción difiere de la representación en la perspectiva de proyecto, ya que no se construye el techado sobre el nivel superior de la explanada sur, el tratamiento de los espacios exteriores resulta menos agreste y se agrega una línea de depósitos sobre el nivel superior de su margen este (ver Figura 25 y Figura 26). Las construcciones se ubican a ambos lados del zanjón de un modo lineal y con una altura que permite salvar sus grandes diferencias de nivel. Sobre su lado este, se ubican a nivel superior dos líneas curvas de depósitos funerarios. En sentido transversal dos plataformas unen ambas márgenes del zanjón, separadas por un patio interno que oficia como explanada vehicular antes que como un espacio peatonal. Al conjunto se le accede por medio de un par de escalinatas que conectan con los depósitos funerarios curvos a nivel del margen este, y con una explanada que balconea sobre la explanada vehicular central y se proyecta hacia el sur enfrentado la profundidad de la zanja.

[31] Al respecto Magdalena Fernández García (2023, pp. 151-152), describe este edificio y lo ubica en las políticas del CDM, en particular en la Dirección de Necrópolis, para el desarrollo de parques y edificios funerarios.

Figura 25. *Fotografías del Zanjón en el Cementerio del Buceo, realizado en 1958 por Enrique Monestier, 2022.*

En el nivel inferior las construcciones resultan con espacios interiores que oprimen al usuario por medio de sus proporciones y la disposición de sus vanos. Destaca un plano de hormigón armado trabajado con perforaciones rectangulares, elementos lineales horizontales y verticales; donde se ha realizado un esfuerzo por lograr un efecto estético mediante la geometría de su diseño y el efecto de la luz, aunque se trata de un plano ubicado hacia el sur, que recibe una iluminación predominantemente difusa.

Respecto a la calificación de los espacios exteriores en relación con la escala humana, el conjunto plantea bancos a lo largo de los bordes en su explanada superior y un pequeño espacio equipado con césped, bancos y vegetales sobre los que se vierten las aguas pluviales con una gárgola de hormigón armado en forma de “U”. Sin embargo, el espacio central se encuentra atravesado por una calle vehicular que llega al nivel inferior por medio de una rampa, lo cual tensiona el espacio.

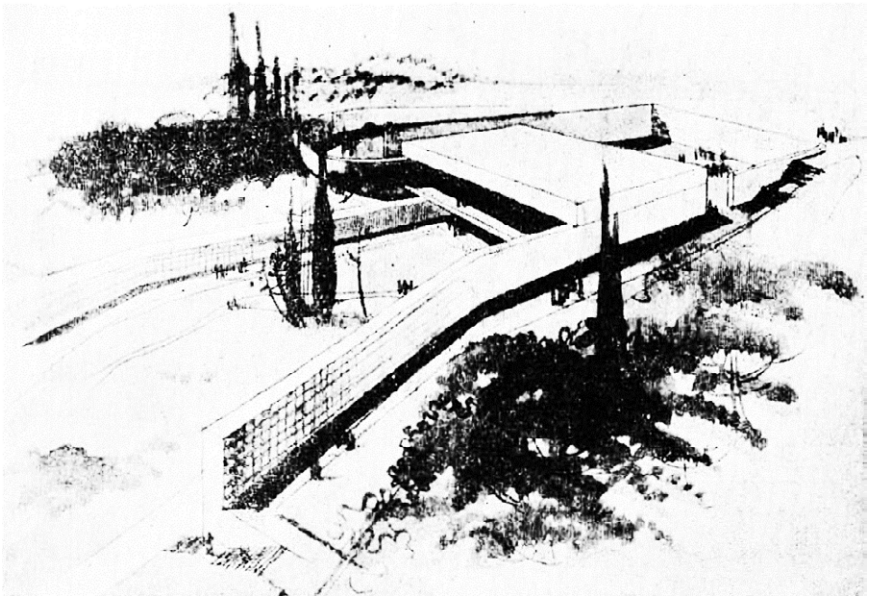


Figura 26. *Perspectiva del proyecto del Zanjón de Enrique Monestier.*
Nota, adaptado de *Memoria del Concejo Departamental de Montevideo 1955-1959*, pág. 107.

Además de no abandonar completamente el mármol como material significante en la arquitectura funeraria, podemos aceptar que en el “Zanjón” la generación y la expresión de un espacio reunitivo en el conjunto no está

totalmente resuelta considerando la escala humana. El conjunto de las construcciones responde principalmente a un accidente topográfico de escala urbana y al recorrido en automóvil, motivo por el cual sus espacios peatonales resultan atravesados por una escala mayor y por unas vías de circulación que tensionan la vivencia del espacio propiciando el desplazamiento antes que la permanencia. Podemos entender el zanjón como una exacerbación de un recorrido, donde los restos se disponen a los lados, sin un espacio exterior de relacionamiento cobijado por la arquitectura.

El Urnario n° 2 tiene un antecedente en el “Zanjón” respecto al uso de su expresión matérica y en el sistema constructivo del hormigón armado visto, pero responde críticamente al mismo proponiendo una solución distinta para intentar fomentar un cambio de conducta en las relaciones sociales, el espacio reunitivo con un sentido humano.

Es posible considerar que la construcción y significación de un espacio reunitivo a escala humana constituye un argumento de peso para la redefinición de políticas en la producción de la arquitectura pública, en este caso funeraria. En este sentido, podemos aceptar que el argumento económico esgrimido por Bayardo resulta en definitiva más débil, ya que la persecución de los menores costos de las obras conlleva indefectiblemente a la reducción de la arquitectura a la mera construcción.

> Nosotros entendemos que las estructuras sociales y económicas constituyen valores de importancia tal que por sí solos podrían determinar las características esenciales a tener en cuenta. Nuestra condición de país subdesarrollado define de antemano el énfasis particular que debemos poner los arquitectos en los aspectos económicos de las obras públicas. (Bayardo N. , 1964, p. 40)

Si bien en el urnario de Bayardo los recursos económicos se optimizan en la selección y operación con materiales sin procesos innecesarios agregados, el hecho de generar un volumen elevado implica la inversión de recursos económicos en la exacerbación estructural y formal. Esta optimización de recursos en los materiales y en el proceso constructivo, y la decisión de elevar el

volumen de hormigón, no necesariamente asegura un menor costo de las obras, y de ninguna manera limita o restringe la arquitectura resultante, sino que se constituye, en definitiva, como una distinta operación de inversión de los recursos disponibles. Podemos aceptar que Bayardo, expresa con su urnario, principalmente la exacerbación de un espacio reunitivo, para una mayor cohesión social, y de reflexión respecto al tema funerario.

En este sentido su Sala de Velatorios construida en 1957 constituye un antecedente, donde construye un espacio frontal de corte reunitivo, a escala humana, y asociado a una obra de arte puesta al servicio de las masas (ver Figura 27).

Figura 27. *Vista del acceso de la sala velatoria municipal de Nelson Bayardo y del mural de Edwin Studer.*

Nota, adaptado de *Archivo de 505 cartones con fotografías en blanco y negro de obras de arte y murales incorporados a la arquitectura* [material utilizado para la Exposición de Pintura Mural realizada en la Facultad de Arquitectura entre el 23 de diciembre de 1957 y el 29 de marzo de 1958], V.23.13.1.

La primera obra funeraria de Bayardo es el Velatorio Municipal, ubicado en la calle Dante, actualmente llamada Eduardo Víctor Haedo, donde funciona el Centro Comunal Zonal n° 2 (ver Figura 28).[32] Se trata de un volumen prismático de planta de 8.15 m de largo y 8.10 m de profundidad, de proporción casi cuadrada, que se encuentra dividido en tres partes, una antesala de tres metros de profundidad, dos pequeñas salas de 3.65 m por 4.80 m donde se ubican los ataúdes. Los muros se construyen en ladrillo visto, y la cubierta de hormigón armado visto posee un volado hacia el frente de 5.10 m lados integrando los espacios exteriores en el conjunto, y un pequeño volumen lateral de servicios de 1.70 m por 2.85 m. Cada pequeña sala posee un banco, y cerramientos móviles que permiten una apertura total hacia la antesala común. Esta antesala resulta un espacio colectivo íntimo de relacionamiento, la cual posee un par de puertas en sus extremos que la vinculan con el espacio exterior semicubierto, que destaca por su tratamiento espacial, su composición, y el mural de mosaicos venecianos de Edwin Studer integrado en el conjunto. Este espacio exterior presenta una estructura de losa, vigas y pilares de hormigón armado visto, cuya cubierta se encuentra horadada con una forma rectangular de 7.75 m de frente por 1.80 m de profundidad, por la que la luz solar del norte califica el espacio. Este espacio exterior se pone en relevancia en el conjunto por medio de un podio que se eleva respecto al nivel del acceso, y por la posición de un juego de planos bajo el efecto de la luz: un muro bajo vertical que apoya un giro en la dirección del acceso al podio, el mural de Studer que ubica sobre un muro bajo perpendicularmente sugiriendo otro giro para acceder desde el espacio exterior a la antesala común, y el plano superior de la cubierta. De este modo, esta composición de planos, estructura de hormigón armado y arte integrado, bajo el efecto de la luz, pone en relevancia este espacio en el conjunto. Podemos leer aquí el tema más importante de la arquitectura funeraria pública plasmado por Bayardo, la construcción de un espacio colectivo que intenta fomentar la integración social.

[32] Para ampliar la información acerca del Velatorio Municipal, otras obras y proyectos de Bayardo, véase el texto *Nelson Bayardo. Tres frentes de producción para una arquitectura colectiva* (Inzaurralde, 2023).

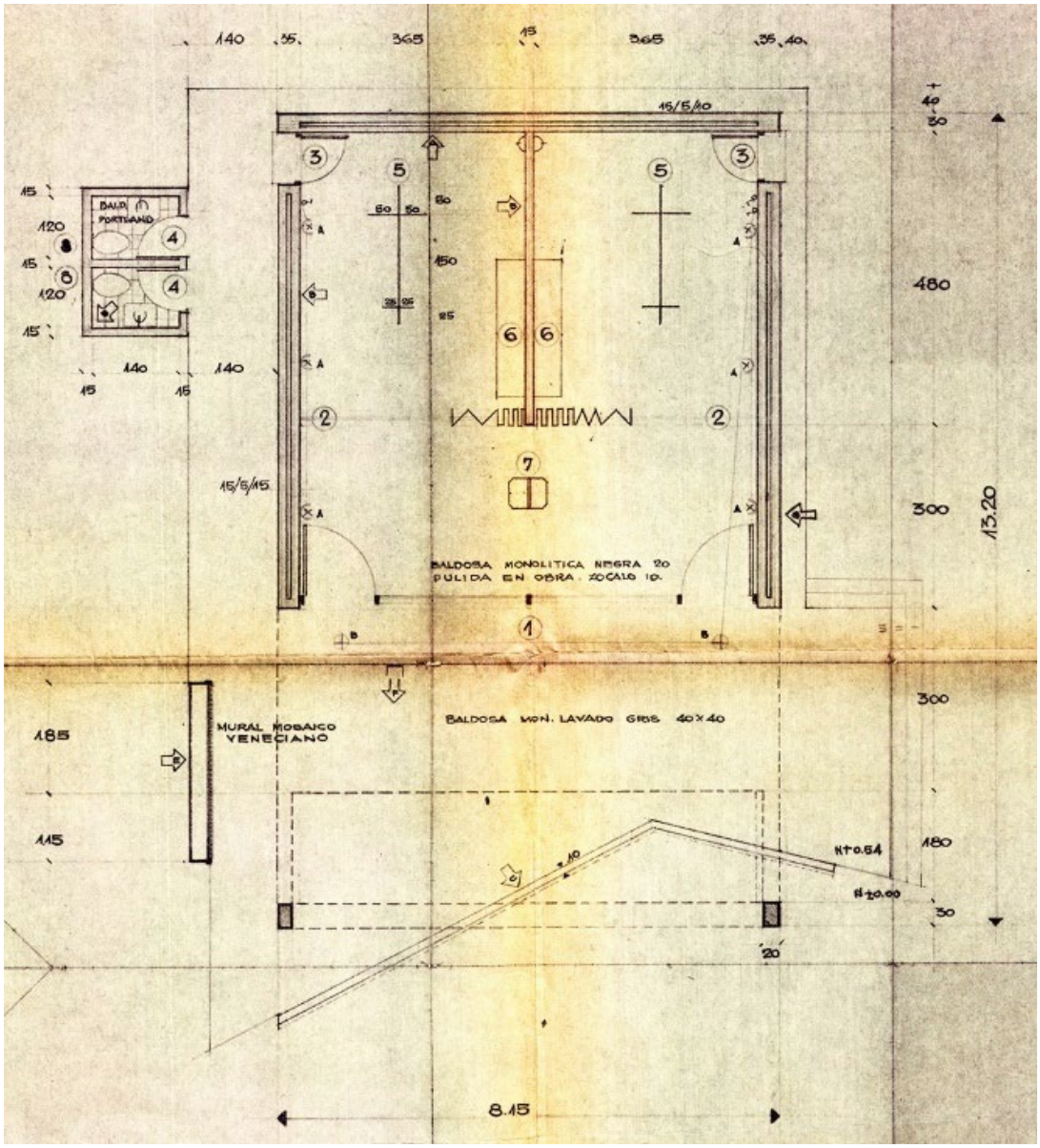


Figura 28. *Detalle de la planta de la Sala velatoria municipal*.
Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, CDI-IH* (C.3222/1), por N. Bayardo.

Luego de construir el Urnario nº2 Bayardo proyecta otras obras funerarias dentro de su actividad municipal, realiza un conjunto de nichos, depósitos, el Urnario n°3 en el Cementerio del Norte (ver Figura 29) y otro conjunto de nichos en el Cementerio del Buceo (CDI-IH, 2019, C.3224/11 y 11v). Es evidente la diferencia de la arquitectura propuesta entre el edificio conocido como el urnario de Bayardo, y estas obras posteriores.

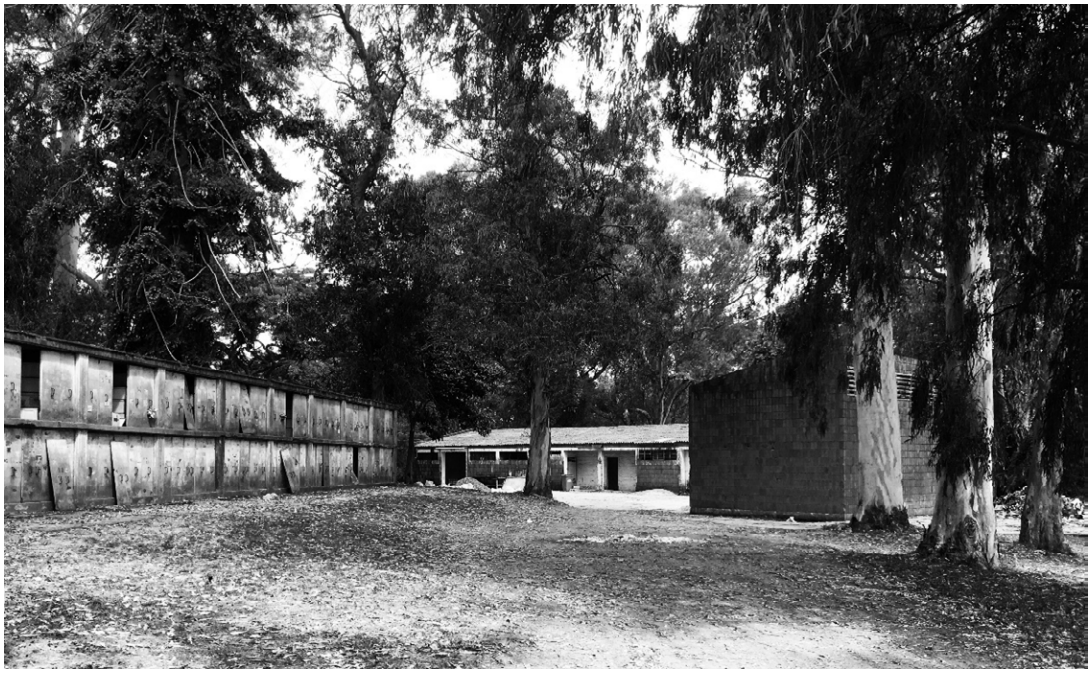


Figura 29. *Vista del Urnario nº 3* [izquierda] *y los Depósitos del Cementerio del Norte* [centro y derecha].

En estas obras, se mantiene la conformación de un espacio contenido de vocación pública, con un diseño un poco más cuidado que el resto. Pero sin la contundencia que podemos leer en el Urnario nº 2 (ver Figura 30).

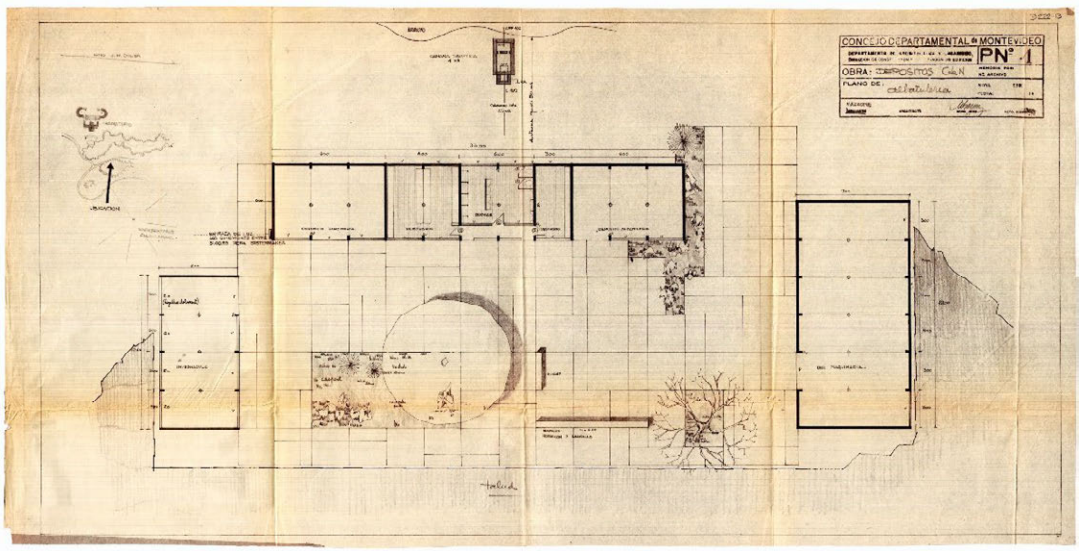


Figura 30. *Planta de los Depósitos del Cementerio del Norte*.
Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, CDI-IH* (C.3222/13), por N. Bayardo.

Por lo tanto, podemos sostener que el Urnario n° 2 responde a la arquitectura funeraria local con dos acciones principales de proyecto. De las cuales la primera, resulta la de mayor importancia, la construcción de un espacio público colectivo que propicie la cohesión social, por medio de la generación de un espacio central para la permanencia y el relacionamiento. Seguido por la segunda, despojar la arquitectura de cualquier indicio de distinción, evidente en la utilización de materiales modestos y el rechazo de la utilización del mármol, el bronce, el granito, y demás revestimientos que ostenten cierta posición.

De este modo, en el Urnario n° 2, podemos asociar a la primera acción las siguientes premisas de proyecto: la humanización de los espacios en un recorrido que considere las cualidades adecuadas para el relacionamiento; la consideración de la escala humana; la exacerbación de la percepción psicofisiológica; así como también, la expresión de una empatía común ante las emociones relacionadas con el programa funerario, que se constituye y se expresa como un soporte para el encuentro y el diálogo. Y de este modo, a la segunda idea, podemos asociar las siguientes premisas de proyecto: la significación de la arquitectura, por medio de su forma y sus materiales; y el modo en que el proyecto administra una inversión de recursos, que denota equidad, sin distinción.

Luego del Urnario nº 2 la arquitectura de Bayardo cede su planteo contundente y elocuente. Concesiona. Adopta otra posición radical, en un discurso comprometido con la situación del medio.

2.3. La construcción de un argumento y un tema de proyecto

Podemos aceptar que un argumento correspondiente a la arquitectura funeraria pública sustenta y guía el proyecto del urnario de Bayardo. Este argumento se construye con sus correspondientes fundamentos teóricos, a partir de una posición crítica respecto a su contexto, sus lecturas previas, la arquitectura local, e internacional que visita en sus viajes. Luego, al finalizar la construcción de la obra, es puesto por escrito, y revisado en los textos de sus publicaciones. Y más adelante, es puesto en crisis, en la factura de obras posteriores.

A partir de lo expuesto en este capítulo, podemos sostener que el argumento del proyecto del urnario es el siguiente. Una arquitectura pública entendida como una obra de arte, monumento ejemplar, integra el arte mural al servicio de la sociedad, intenta generar un cambio de conducta en las relaciones de sus usuarios, exacerbando las acciones de reunión, y propendiendo a una interacción que busca mayor solidaridad. Lo cual podemos entender como una búsqueda de mayor cohesión social, materializada en la construcción de un espacio público diseñado para interactuar y equipado para la permanencia. A su vez, la expresión de la arquitectura y del arte integrado, propone eliminar la distinción, evitar materiales que ostenten determinado capital simbólico, denotar una distribución equitativa de los recursos invertidos en la arquitectura pública, igualdad, y una racionalidad respecto a la economía del trabajo y recursos aplicados en la construcción.

Lo cual, implica una economía de recursos de proyecto, evidente cuando el mismo recurso resuelve varios problemas —por ejemplo, el patio, la elevación del volumen, la envolvente de hormigón armado—; pero sin escatimar, sin concesiones, respecto a la contundencia de la apertura a la ciudad y a la uniformidad de la arquitectura. Así, podemos pensar que enfatiza el argumento.

Además, el proyecto del urnario materializa una revisión de la arquitectura en su contexto local, que resulta operativa a un ejercicio político, y social de la arquitectura. Podemos entender ese ejercicio de la arquitectura en el marco del CDM, como una conjunción, de los intereses de los actores con poder de

decisión en la planificación de las obras y ejecución del gasto municipal, y a su vez, de los intereses, críticas, y convicciones sociales de Bayardo.

Esto nos permite pensar que ese argumento revisado posteriormente puede resultar definitorio de un tema de proyecto, que el autor mantiene presente en su producción arquitectónica de mayor aliento.

A continuación, indagaremos en los fundamentos conceptuales y recursos de proyecto, relacionados con ese argumento sobre la arquitectura funeraria pública, obtenidos a partir de lecturas y experiencias en sus viajes, previo al diseño concreto del urnario.

3. Viajes y arquitectura funeraria. La arquitectura que Bayardo visita y critica, como parte del proceso de proyecto del urnario

En este capítulo, el proceso de proyecto del urnario se pone en relación con la evidencia de la arquitectura que Bayardo destaca en sus textos, lecturas, e informes de viaje.

Se revisan algunas posibles conexiones regionales, principalmente con arquitectos brasileños como Affonso Reidy, Rino Levi, Lina Bo, y João Batista Vilanova Artigas.

Se aborda el siguiente conjunto de obras relacionadas con el caso. El Cementerio del Bosque de los arquitectos suecos Erik Gunnard Asplund y Sigurd Lewerentz. El Mausoleo de la Fosa Ardeatina del colectivo italiano de arquitectos Nelso Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli, Mario Fiorentino y Giuseppe Perugini, asociados con los escultores Francesco Coccia y Mirko Basaldella. Con esta obra funeraria realizada en hormigón armado visto, se ponen en relación las estructuras de los edificios del Estadio Flaminio del ingeniero Pier Luigi Nervi y el arquitecto Antonio Nervi; del Palazzetto dello Sport del ingeniero Pier Luigi Nervi y el arquitecto Annibale Vittellozzi, también italianos; el estadio Ullevi del arquitecto alemán Fritz Jaenecke y del arquitecto sueco Sten Samuelson.

Estas obras de arquitectura vivenciadas por Bayardo en sus viajes, asociadas con lecturas previas, y con una crítica plasmada por escrito, es entendido a

partir de un conjunto de reflexiones y experiencias que alimentan el proyecto del urnario, a modo de conceptos y recursos de proyecto, relacionado con una reflexión teórica-crítica en construcción.

En este trabajo se amplía la referencia a las obras de arquitectura vinculadas con el caso. Se expone cómo Bayardo trabaja con un conjunto de obras cuidadosamente seleccionadas, desde un fundamento teórico-crítico que responde a su contexto. En este sentido, se muestra que no existe un predominio de conexiones directas, formales, aplicadas sin mediaciones en el proyecto, sino un abordaje conceptual. Se estudia la evidencia de las obras que Bayardo menciona en sus informes, junto con sus lecturas filosóficas, de Simone de Beauvoir y Jean-Paul Sartre, y los textos de Bruno Zevi, *Historia de la Arquitectura Moderna*, y *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*.

.

3.1. Sobre la revisión de posibles analogías

Es posible revisar algunas analogías realizadas previamente entre el urnario y edificios internacionales,[33] a partir de la arquitectura que Bayardo visita en sus viajes, como estudiante y docente.

En 1954 Bayardo asiste a la *II Bienal del Museo de Arte Moderno de San Pablo*, en el marco de los festejos por el 400 aniversario de la fundación de la ciudad de San Pablo, como docente director del mismo grupo de estudiantes con el que viaja en 1958 (CDI-IH, 2019, C. 3224/21-22-54 y C. 3227/16).

Considerando este viaje y las publicaciones que circulaban en nuestra facultad, a partir de la constatación de analogías, Mary Méndez (2014, p. 59) realiza conexiones entre el urnario y algunas obras de arquitectos brasileños, de los cuales podemos destacar, Oscar Niemeyer, Rino Levi, Affonso Reidy, y João Batista Vilanova Artigas.

La bienal se desarrolla en los edificios construidos al momento en el Parque Ibirapuera, cuyo diseño general es liderado por Oscar Niemeyer. Los visitantes uruguayos recorren las obras, las exposiciones de arte y arquitectura moderna, donde se muestran casos de relevancia internacional como el Guernica de Pablo Picasso, y se abre una sala específica para la obra de Walter Gropius, quien también asiste al evento.

Podemos poner en relación algunas características de este conjunto con el urnario, el recorrido por rampas y plataformas a través de los edificios, el diseño de los espacios exteriores en el conjunto del parque, la integración de las artes plásticas, la arquitectura, y el urbanismo, y la aplicación de los avances tecnológicos de la construcción civil (Cardoso, 1954, pp. 20-21).[34] En particular, el Pabellón de los Estados y del Pabellón de las Naciones presentan

[33] Al respecto Mary Méndez (2023) en su texto “El Urnario en la historiografía. Narrativas, argumentos y representaciones”, realiza un profundo y detallado estudio del caso.

[34] Además, en el equipo participan los arquitectos Eduardo Kneese de Mello, Helio Uchoa y Zenon Lotufo, y colaboran Carlos Lemos y Gauss Estelita. En 1954 se encuentran terminados los edificios del Pabellón de las Naciones, Pabellón de los Estados, Pabellón de las Industrias, y se encuentran en construcción el Palacio de Exposiciones y el Palacio de la Agricultura (Cardoso, 1954, pp. 20-27). El Auditorio se construye más de cincuenta años luego de los festejos por el 400 aniversario de la fundación de la ciudad de San Pablo (Fernández-Galiano, 2007, p. 48).

una elevación de volúmenes prismáticos sobre una estructura de pilares inclinados, y sus espacios interiores son organizados con circulaciones por rampas (ver Figura 31).

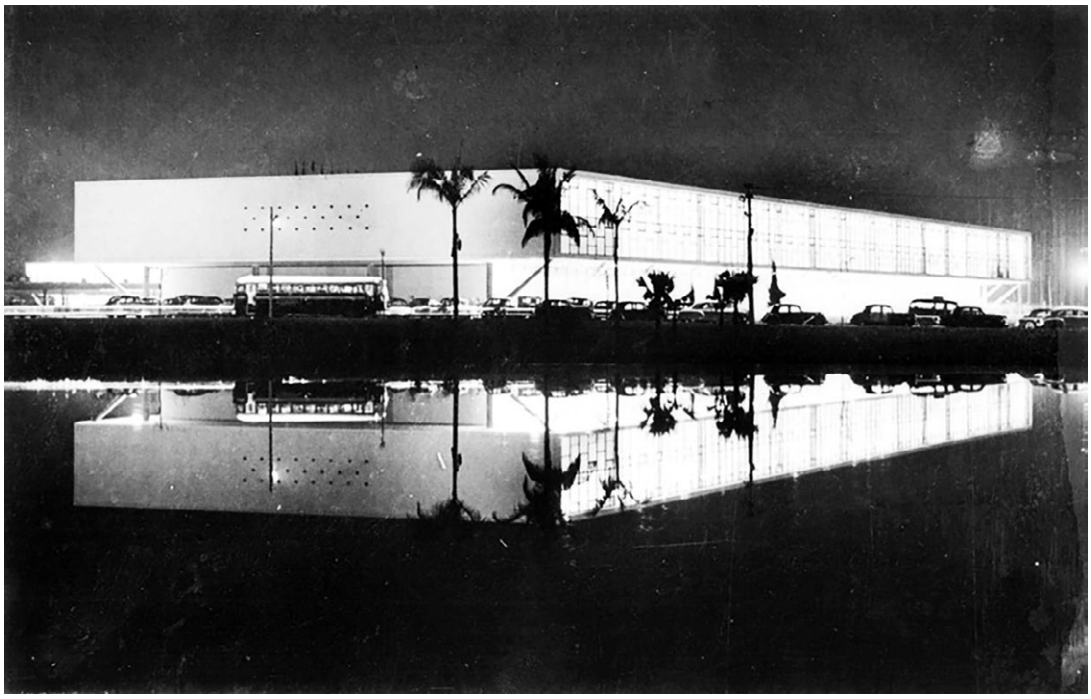


Figura 31. *Fotografía del Pabellón de las Naciones en el Parque Ibirapuera de San Pablo. Nota*, adaptado de *https:// http://arquivo.bienal.org.br/*, [02BSP_GERAL_02931] consulta realizada el 3 de diciembre de 2019.

A su vez, una posible relación de Bayardo con la arquitectura brasileña es la colaboración mencionada por Mary Méndez (2013) (2023), de Rino Levy con la delegación uruguaya en el viaje a San Pablo —quien participa como jurado de la bienal—, al entregar material para la publicación del Hospital Antonio Candido de Camargo, en la *Revista CEDA* n° 25 (diciembre 1954 - enero 1955). En la última página del artículo publicado al regreso de la delegación uruguaya, que reseña la memoria del proyecto fechada en julio de 1948 en San Pablo, al final los editores de la revista —entre los que se encuentran integrantes del grupo de viaje a San Pablo, Mariano Arana y Luis Secco— colocan la siguiente nota, “el presente trabajo del Arq. RINO LEVI, es

publicado por cortesía del autor, a quien agradecemos su valiosa colaboración" (Levi y Cerqueira Cesar, diciembre 1954 - enero 1955, p. 13).

La colaboración de Rino Levi se reitera posteriormente, y se menciona en el informe del Grupo de Viaje CEDA I-59 (1963). En ese informe se presenta un itinerario que comienza el domingo 10 de marzo y finaliza el miércoles 17 abril, a las ciudades de San Pablo, Belo Horizonte, Ouro Preto, Brasilia, Rio de Janeiro, y Porto Alegre. En el mismo, se comentan las obras visitadas por el grupo, a partir de un estudio previo, y se mencionan encuentros con arquitectos brasileños. Entre estas obras, podemos mencionar en relación con la experimentación formal por medio de la estructura, además del mencionado conjunto del Parque Ibirapuera,[35] el Museo de Arte Contemporáneo en Río de Janeiro de Affonso Reidy. Este museo es comentado por el grupo que viaja en 1963, a pesar de que el edificio principal se encuentra en construcción en ese momento, por la resolución de los pórticos de la estructura con un sistema de tensores, la planta libre, la fachada libre, las posibilidades de variación de los espacios asociadas con el diseño de la luz; y es criticado por su articulación con el conjunto de menor altura, abogando por la posible independencia del edificio principal.

El lunes 18 de marzo de 1963, este otro grupo de viaje se reúne a dialogar con Rino Levi en su estudio a las 8.30 am, y con João Batista Vilanova Artigas en el mismo lugar a las 10.30 am. Este hecho muestra la coordinación existente entre ambos arquitectos y los visitantes uruguayos. El mencionado informe cita las siguientes palabras de Rino Levi, "en San Pablo se procura estudiar más a fondo los problemas y hacer una arquitectura menos formal, más arraigada a la función", comparativamente con lo que sucede al mismo tiempo en Río de Janeiro y en Brasilia, y advierte respecto al formalismo de moda, "en arquitectura se debe profundizar mucho más pues la obra arquitectónica debe tener mayor trascendencia en el tiempo". Respecto al pensamiento de Vilanova Artigas, el texto destaca en arquitectura, "el progreso técnico" para "proveer a la gran mayoría", también propone "erradicar las posiciones aristocráticas dentro de la Arquitectura" buscando un camino "de

[35] También las Galerías California de Oscar Niemeyer son visitadas en 1963, cuya estructura sobre la calle expresa una singularidad de apoyos por medio de pilares en "V".

acuerdo a las condiciones humanas, al clima", e "interpretar con amor la estética" en una búsqueda "de formas nuevas que estén de acuerdo con la forma de vida interna".

Es verosímil pensar que pueden existir algunas características comunes entre este viaje de 1963 y el realizado en 1954 por Bayardo, respecto con algunas problemáticas y debates sobre la arquitectura abordados en ese momento histórico, y sobre algunos contenidos del intercambio con el pensamiento de ambos arquitectos brasileños. Podemos leer las mencionadas líneas de Rino Levi en relación con una posible mesura con la que los visitantes uruguayos leen la exacerbación formal de algunas estructuras de la arquitectura brasileña. Y a su vez, las reflexiones de Vilanova Artigas invitan a desarrollar una nueva arquitectura, por medio de los avances tecnológicos, que se despoje de la carga significante dominante, para servir a la mayoría trabajadora, con una búsqueda estética fundada en la forma de vida e intercambio de las personas desde el interior de los edificios en relación con la ciudad. Es interesante la lectura del urnario de Bayardo en relación con este argumento de Vilanova Artigas para generar arquitectura. Podemos pensar que el mismo se aproxima al caso del urnario, en el sentido de la utilización del hormigón armado visto, la destrucción de la simbología funeraria tradicional, y una búsqueda estética donde la forma se determina dimensionalmente desde la concepción de un espacio reunitivo central.

Respecto a las analogías mencionadas con la obra de Vilanova Artigas, tal como afirma Mary Méndez (2014), es posible encontrar algunas similitudes formales entre el urnario, y la vivienda Mário Taques Bittencourt II en San Pablo (ver Figura 32).

Por ejemplo, es sugerente la utilización del hormigón armado visto, la forma de los apoyos, el espacio del patio asociado a una rampa con un enmarque rectangular del cielo, y la apertura bajo un volumen elevado. Sin embargo, el encargo del proyecto de la vivienda se realiza en 1958, cuatro años después del viaje de Bayardo a San Pablo, la construcción comienza en 1959, y la obra se publica después de construido el urnario.

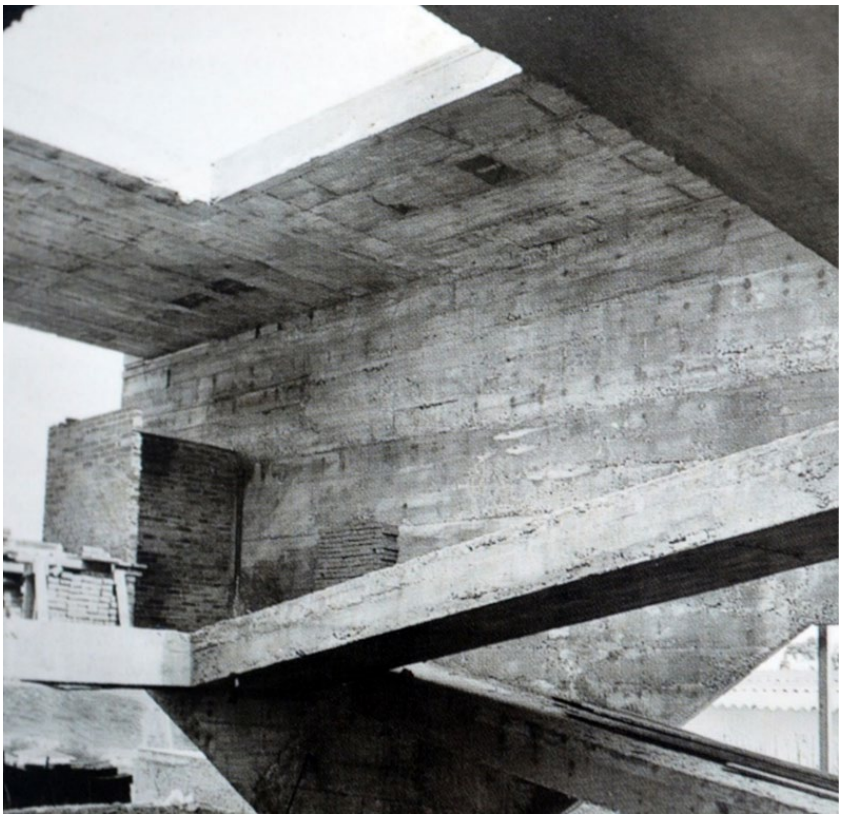


Figura 32. *Fotografía de la construcción de la vivienda Mário Taques Bittencourt II, 1959-1962.*
Nota, adaptado de *Vilanova Artigas* (pág. 82), 1997.

Además, algunos recursos de proyecto resultan totalmente divergentes a partir de este momento en la trayectoria de ambos arquitectos. Estudiando el repertorio formal y los proyectos de Vilanova Artigas, podemos notar una búsqueda de mayor complejidad en los pilares y un alarde estructural al utilizar el hormigón armado, comparativamente con el urnario. Los pilares de las estructuras de Vilanova Artigas (1997) comienzan a plantearse en dos planos y con diferentes búsquedas formales, como en el edificio de la *Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de San Pablo* (FAU/USP) proyectado en 1961 (ver Figura 33), o con elementos de transición esféricos como en el *Garage de barcos do Santa Paula Iate Clube* de San Pablo, también proyectado en 1961 (ver Figura 34).

Figura 33. *Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de San Pablo.*
Nota, adaptado de *http://www.vilanovaartigas.com/cronologia/projetos/faculdade-de-arquitetura-e-urbanismo-da-usp/*, consulta realizada el 24 de junio de 2023.

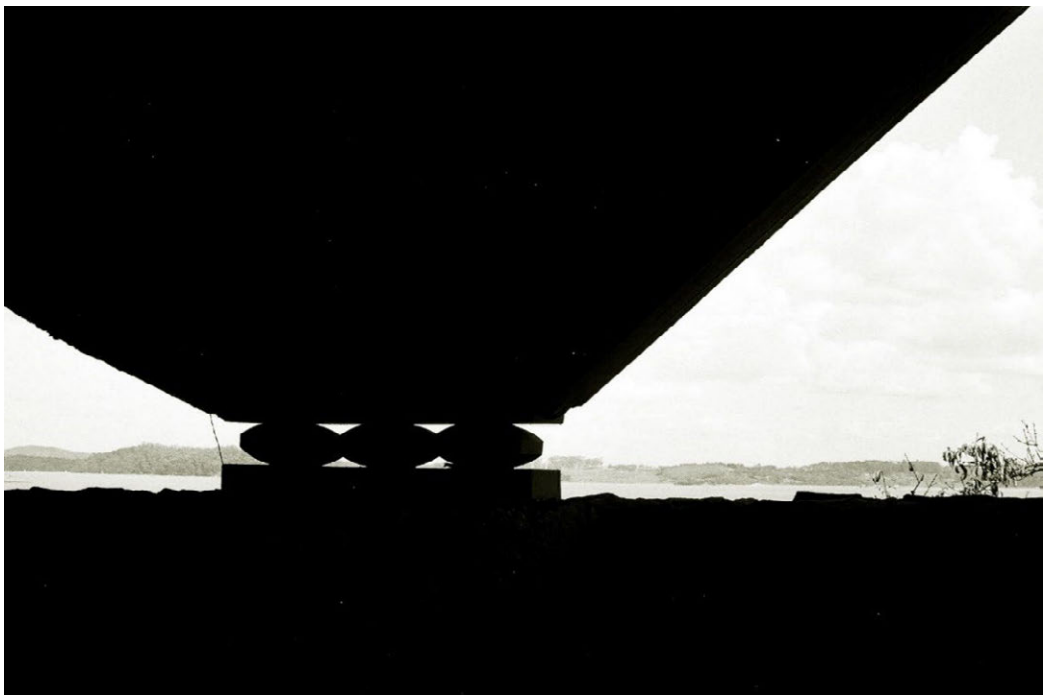


Figura 34. *Garage de barcos do Santa Paula Iate Clube, en San Pablo.*
Nota, adaptado de *http://www.vilanovaartigas.com/cronologia/projetos/garagem-de-barcos/*, consulta realizada el 24 de junio de 2023.

En el urnario de Bayardo los pilares se mantienen en el plano y al plomo de la fachada, fortaleciendo el argumento de la austeridad y economía de los recursos de proyecto aplicado en la obra.

Podemos entender que la generación de un espacio próximo a la ciudadanía, abierto para la realización de reuniones, en el marco de una construcción democrática, es uno de los fundamentos más relevantes en varios de los proyectos de ambos arquitectos, principalmente en el urnario de Bayardo y en la posterior FAU/USP de Vilanova Artigas.

Previo a la elaboración del proyecto del urnario, no se conocen documentos que nombren o incluyan comentarios realizados por el autor de alguna obra de arquitectura brasileña. Las evidencias que muestran una cierta conexión, entre Bayardo y esta arquitectura, son su viaje a la mencionada bienal de San Pablo en 1954, y un registro de lecturas en 1967 de la revista *Habitat* de San Pablo, en la biblioteca de la FADU.

El primer número de la revista *Habitat* de la ciudad de San Pablo se publica en el año 1950. Este número contiene un artículo sobre una selección de tempranas viviendas de Vilanova Artigas, escrito por Lina Bo (1950, p. 2), quien aprecia la continuidad espacial de las obras, producida de acuerdo con la expresión rigurosa de las formas exteriores, donde se diluyen los límites y la intimidad en miras de favorecer una relación humana solidaria. Escribe, “cada casa de [Vilanova] Artigas quiebra todos los espejos del salón burgués”, son abiertas, pensadas para proteger de la intemperie, pero no contra la humanidad, distanciándose de la “casa-fortaleza”.

Considerando estos comentarios, podemos relacionar el urnario y la primera vivienda para Mario Taques Bittencourt publicada en esta revista, y apreciar una similitud en la estructura espacial integrada con el arte como una propuesta alternativa a la organización dominante (ver Figura 35). En esta vivienda, el espacio se organiza en doble altura, de modo que el estar, la escalera, y el escritorio en planta alta, abrazan el espacio social. El espacio vuelve sobre sí mismo y ofrece un recorrido que permite apreciar desde el escritorio, a una altura elevada, una planta baja liberada, equipada para permanecer, y limitada al fondo con un cuadro de Carlo Hauner. El espacio es diseñado con

sus límites abiertos, diluidos, de modo que, la ubicación de sus circulaciones y sus pausas permite a los habitantes participar y apreciar una organización colectiva.

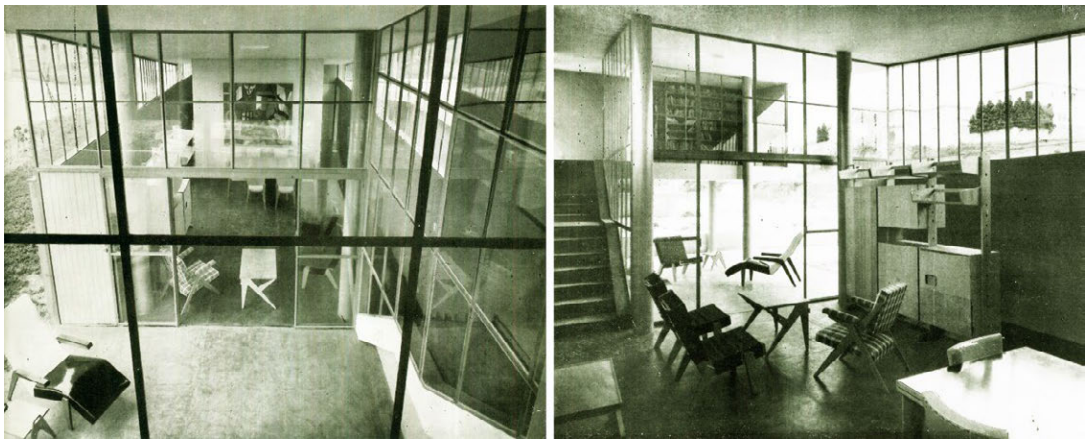


Figura 35. *Fotografías de la vivienda Mário Taques Bittencourt I, 1949.*
Nota, adaptado de *Habitat* (págs. 8-9), 1950.

Aunque estas relaciones son verosímiles, sin embargo, no es posible sostener con certeza que Bayardo lee estas publicaciones paulistas antes de proyectar el urnario. En la biblioteca de la FADU no se conservan las fichas originales de registro de lecturas de este primer número de la revista *Habitat*. La colección se encuentra disponible desde la década del 50´, en el acervo del Departamento de Documentación y Biblioteca de Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo de la UdelaR. Los registros de lecturas actualmente disponibles indican que Bayardo retira los ejemplares, n° 2, n° 3, n° 20 y n° 21 de 1967, en la misma fecha, el 28 de abril de 1967, seis años después de construido su urnario (ver Figura 36).[36]

[36] La revista *Habitat*, es dirigida por la arquitecta Lina Bo con la colaboración de Pietro Maria Bardi hasta el n° 15, desde 1950 hasta 1954; quienes posteriormente continúan participando con artículos. Lamentablemente en la biblioteca de la FADU, el único ejemplar disponible del n° 1 está incompleto.

Figura 36. Registro de fichas de lectura de las revistas *Habitat* en el Departamento de Documentación y Biblioteca, FADU, UdelaR. Consultas realizadas en febrero de 2018 y en agosto de 2022

Con respecto a las analogías mencionadas en distintos textos publicados sobre el urnario, una de las más atractivas es la que lo vincula con el Convento Santa María de la Tourette de Le Corbusier.[37] Si bien, podría ser de interés la comparación de estas obras, para este trabajo no abordaremos la construcción de tales relaciones. Puesto que, cuando Bayardo viaja como integrante del grupo CEDA I-43 a países europeos en 1950, el proyecto del convento no había sido encargado, y en los informes que escribe como docente del grupo CEDA I-54 en 1958, no menciona la obra, que se encontraba en construcción en el momento.[38] En los documentos y libros del archivo Bayardo (2019), podemos leer que la información acerca de la Tourette se ubica temporalmente luego de la construcción del urnario. Por lo tanto, no existe evidencia que fundamente esta analogía a partir de una relación directa con el proceso de proyecto.

A continuación, abordaremos la relación del urnario con una selección de las obras de arquitectura que Bayardo destaca en sus informes de viaje y en sus textos, anterior a la ejecución de los planos del proyecto.

[37] Para ampliar ver: “Patrimonio moderno: declaratoria. El Urnario es monumento” (Méndez, 2014), “Resolución n° 254/014. Declaración de Monumento Histórico Nacional. Urnario n° 3 [sic] del Cementerio del Norte y el recinto circular ajardinado” (Dirección Nacional de Impresiones y Publicaciones Oficiales [IMPO], 2014), y “Armado para la eternidad. El Urnario de Bayardo en el Cementerio del Norte” (Inda y Veneziano, 2014), “Arquitectura de la muerte común” (Gambini, Arquitectura de la muerte común, 2023). En “El Urnario en la historiografía. Narrativas, argumentos y representaciones” Mary Méndez (2023) indica una relación forzada entre el urnario de Bayardo y La Tourette de Le Corbusier, en Bullrich, como parte de su estudio historiográfico.

[38] El Convento Santa María de la Tourette es proyectado por Le Corbusier entre 1953 y 1956, y su construcción finaliza en 1960; las primeras publicaciones de la obra se realizan en 1960 (Vírseda Aizpún, 2015). Los planos para licitar las obras del urnario se terminan en 1959.

3.2. Cementerio del Bosque de Erik Gunnar Asplund y Sigurd Lewerentz

En junio de 1950 Nelson Bayardo visita por primera vez el conjunto de la Capilla de la Fe, Capilla de la Esperanza, Capilla de la Santa Cruz, y el Crematorio del Cementerio del Bosque del arquitecto sueco Erik Gunnar Asplund, proyectado en 1935 y construido en 1940, al sur de Estocolmo, Suecia (Zevi, 1957, pp. 85-92). Este conjunto forma parte del diseño general del Cementerio del Bosque, realizado en el marco de un concurso en 1915, por Asplund y el arquitecto Sigurd Lewerentz. Asplund se dedica finalmente a la mayoría de los edificios del conjunto y Lewerentz se encarga de una capilla y del paisaje (ver Figura 37).

Figura 37. *Fotografía del Cementerio del Bosque de Erik Gunnard Asplund y Sigurd Lewerentz, 2013.*

Nota, en el centro, el pórtico la Capilla de la Santa Cruz, a la izquierda, el conjunto de las capillas, el Crematorio, y la cruz de granito.

3.2.1. El crematorio y el urnario, creencia y existencia

Un álbum de tapas azules, hojas negras, y separadores de papel, guarda los recuerdos del viaje de Bayardo, dispuestos en series de fotografías en blanco y negro, con marcos blancos troquelados. Así, registra su experiencia, ordenada cronológicamente, textos en tinta blanca informan las fechas y los lugares que visita, según el itinerario del viaje de estudios del grupo CEDA I-43.

Una secuencia de tres fotografías muestra a los visitantes aproximándose al pórtico de la Capilla de la Santa Cruz (ver Figura 38). La primera está tomada desde el camino principal de acceso y muestra un grupo personas andando, como si participasen de una procesión, en un ascenso en línea recta,[39] con el conjunto de las tres capillas y el crematorio al fondo a la izquierda, y la escultura de la cruz de granito diseñada por Asplund en 1939 a la derecha (Stockholms stad, 2023).[40] La segunda fotografía muestra a las personas que se reúnen, fotografían, y rodean un espacio rectangular a modo de claustro, contemplando su verticalidad, en una atmósfera de apreciación emotiva y silente cuestionamiento sobre la vida y la muerte, acentuada por la escultura "Resurrección" de John Lundqvist. La última fotografía está en parte velada, tomada en alto, muestra un plano más cercano de este espacio, con una mujer de pie alineada con la escultura, hacia el borde derecho de la apertura cenital.

Podemos leer en la secuencia, un posible aprendizaje extraído por Bayardo en su visita a la obra: la importancia de un camino de aproximación realizado por medio de una modificación de la topografía, rematado en un espacio porticado, reunitivo, a cielo abierto, que integra arte y arquitectura, vivenciado por un grupo de personas que al final de su trayecto reflexiona sobre la existencia (ver Figura 39).

[39] Las modificaciones topográficas corresponden al diseño del paisaje del conjunto del cementerio propuesto por Sigurd Lewerentz. Próximo al sendero mencionado, se encuentra una elevación de terreno, con árboles, escaleras, bancos, para permanecer y meditar.

[40] Este camino es asociado a un paisaje de pastoreo que Asplund fotografía en su viaje a Italia. El mismo se mantiene casi sin modificaciones a lo largo del proceso de proyecto, mientras que las columnas del pórtico de la Capilla de la Santa Cruz se plantean inicialmente con una sección cilíndrica a modo de templo antiguo. En palabras de Asplund respecto a este pórtico, "la intención ha sido alcanzar grandeza y elevación" (Cornell, 1997, p. 32).

Figura 38. *Serie de tres fotografías del conjunto de las capillas y del Crematorio del Cementerio del Bosque de Erik Gunnard Asplund, tomadas en un viaje de estudios de Nelson Bayardo*.

Nota, adaptado del álbum fotográfico familiar *Viaje a Europa. Abril 30 – Noviembre 26, 1950.* (pág. 4), 1950

Figura 39. *Fotografía del claustro de la Capilla de la Santa Cruz de Erik Gunnard Asplund, tomada en un viaje de estudios de Nelson Bayardo*.

Nota, adaptado del álbum fotográfico familiar *Viaje a Europa. Abril 30 – Noviembre 26, 1950.* (pág. 4), 1950

En el urnario se percibe un leve ascenso al aproximarnos desde los caminos construidos, que lo conectan con las calles circundantes,[41] el cual podemos entender de un modo similar al experimentado en el Cementerio del Bosque de Erik Gunnard Asplund y Sigurd Lewerentz, en el sentido procesional, colectivo, existencial.

Nelson Bayardo escribe en un texto complementario a una fotografía, “un sendero de losetones y césped, conduce al Urnario…” (ver Figura 40). De este modo, muestra la importancia de los senderos sobre una topografía modificada para aproximarse a la obra.

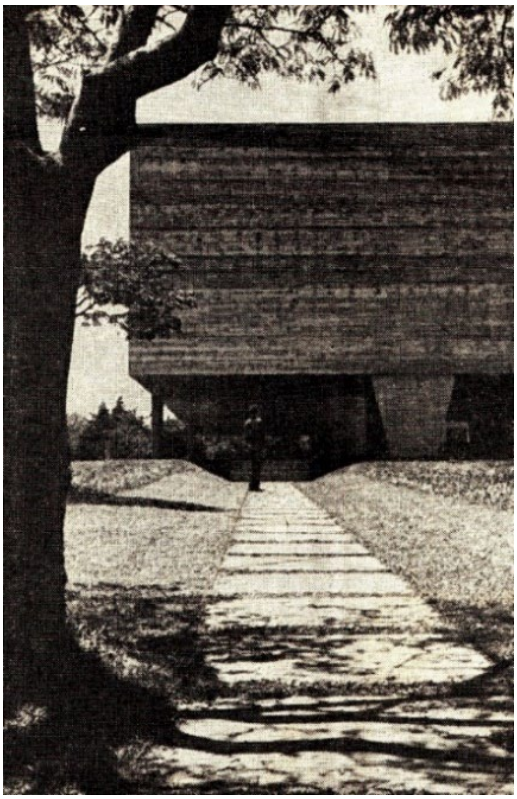


Figura 40. *Fotografía del sendero de acceso ubicado al oeste del urnario.*

Nota, adaptado de *Revista de la Facultad de Arquitectura n° 4* (pág. 12), por J. Navarro y C. Moreno, 1963.

[41] El camino recto del acceso principal ubicado al este posee una leve pendiente. El camino también recto ubicado al oeste del urnario muestra un desnivel más pronunciado. Y el camino de trazado curvo ubicado al norte desciende hacia el lago.

Luego de recorrerlos, estos caminos nos dejan en el espacio porticado bajo el volumen elevado, que gira en torno al centro del urnario. El espacio iluminado y vertical del patio, reúne a las personas, equipado para detenerse y reflexionar. Del mismo modo que el espacio porticado del crematorio de Asplund se abre en vertical en su centro y simboliza la muerte como un camino hacia otro lugar. Y además, nos enfrenta a la conciencia de existir y no existir.

Las artes plásticas integradas en la arquitectura aportan una significación en ambas obras. Es similar la posición en el espacio de la escultura de John Lundqvist y la del mural de Edwin Studer, aunque son distintas la formalización y la construcción temática. En la escultura el tema religioso es claro al evocar la resurrección cristiana, mientras que en el mural de Edwin Studer la significación no es literal, respecto a la cual podemos apreciar una abstracción geométrica predominante, que enfatiza un conjunto mayor de acentos verticales sobre las líneas horizontales (ver Figura 41).

Figura 41. *Vistas del Crematorio del Cementerio del Bosque de Erik Gunnard Asplund, 2013 [izquierda] y del Urnario N°2 del Cementerio del Norte de Nelson Bayardo, 2022 [derecha].*

A su vez, la relación con el entorno y la posición del equipamiento en el crematorio del arquitecto sueco es diferente, más directamente vinculada al exterior (ver Figura 42). En el urnario, la arquitectura es más introvertida y las relaciones con el exterior circundante se encuentran mediadas por pantallas, aperturas, cierres, y diferencias altimétricas (ver Figura 43). Podemos pensar estas relaciones asociadas a determinadas acciones que Bayardo ofrece a los sujetos, que propician la reflexión, la libertad, y la imaginación, al recorrer, enmarcar, contrastar, contemplar, reunir, al exponer una relación simbólica y filosófica del arte con la sociedad en el conjunto del parque público.

Por el contenido de los apuntes para el dictado de sus clases, sabemos que Bayardo era lector de los filósofos existencialistas franceses, Simone de Beauvoir, activista feminista, y de su pareja liberal Jean-Paul Sartre (CDI-IH, 2019, C.3223/2, 5, 8 y 9).[42] Por intermedio de Simone de Beauvoir incorpora alguna de las tesis principales del pensamiento existencialista (ver Figura 44). Bayardo las escribe en sus apuntes, y se apropia del "compromiso", o la responsabilidad que implica, la "libertad de hacer y de ser". Por medio de la frase "que cada uno sea el sujeto de su propia historia" nos remite a que la conciencia de cada uno nos define, aplicada en una acción que transforma el futuro desde la construcción de nuestro pasado. En este sentido, la paráfrasis que hace de Simone de Beauvoir "no se nace mujer, se convierte en mujer", o "se hace mujer", reafirma esta construcción existencial del sujeto de sí, proyectada como voluntad libre.[43] Además, registra que "no hay naturaleza humana", sino que "el ser humano se hace a sí mismo según maneje su libertad". La misma libertad nos condena, a una condición ineludible, según el

[42] Además, podemos ubicar temporalmente sus lecturas de Jean-Paul Sartre en un período que incluye sus viajes y el proyecto del urnario. Refiriéndose a sus primeras incursiones en la docencia en los talleres Altamirano y Dufau de la Facultad entre 1953 y 1965, Bayardo escribe en una entrevista realizada en 1999, "yo venía con esa combinación explosiva de Sartre, Fromm, Martín Fierro, Torres García, etcétera, de dudar, de cuestionar" (Apolo, Alemán, y Kelbauskas, 2006, pág. 119).

[43] Podemos ampliar esta cita en el libro *El segundo sexo*, publicado en 1949, "No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; es el conjunto de la civilización el que elaboró ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica de femenino" (de Beauvoir, 2023, pp. 205-207). Aquí la autora plantea críticamente "destronar el mito de la feminidad", y aboga por la independencia de la mujer, en una vida íntegra de las personas entendidas por igual en su condición de seres humanos.

pensamiento de Sartre. Y finalmente escribe, “la existencia como modo de proyectarse al mundo, insurrección contra la tradición, ideas recibidas, lo inculcado”, subrayando particularmente las “injusticias admitidas”. Lo cual, nos sitúa en otra posición de ruptura, desde la cual podemos interpretar el urnario.

Figura 42. *Fotografía del espacio porticado del Crematorio del Cementerio del Bosque de Erik Gunnard Asplund, 2013.*

Figura 43. *Fotografía del espacio central en el Urnario N°2 del Cementerio del Norte de Nelson Bayardo, 2022.*

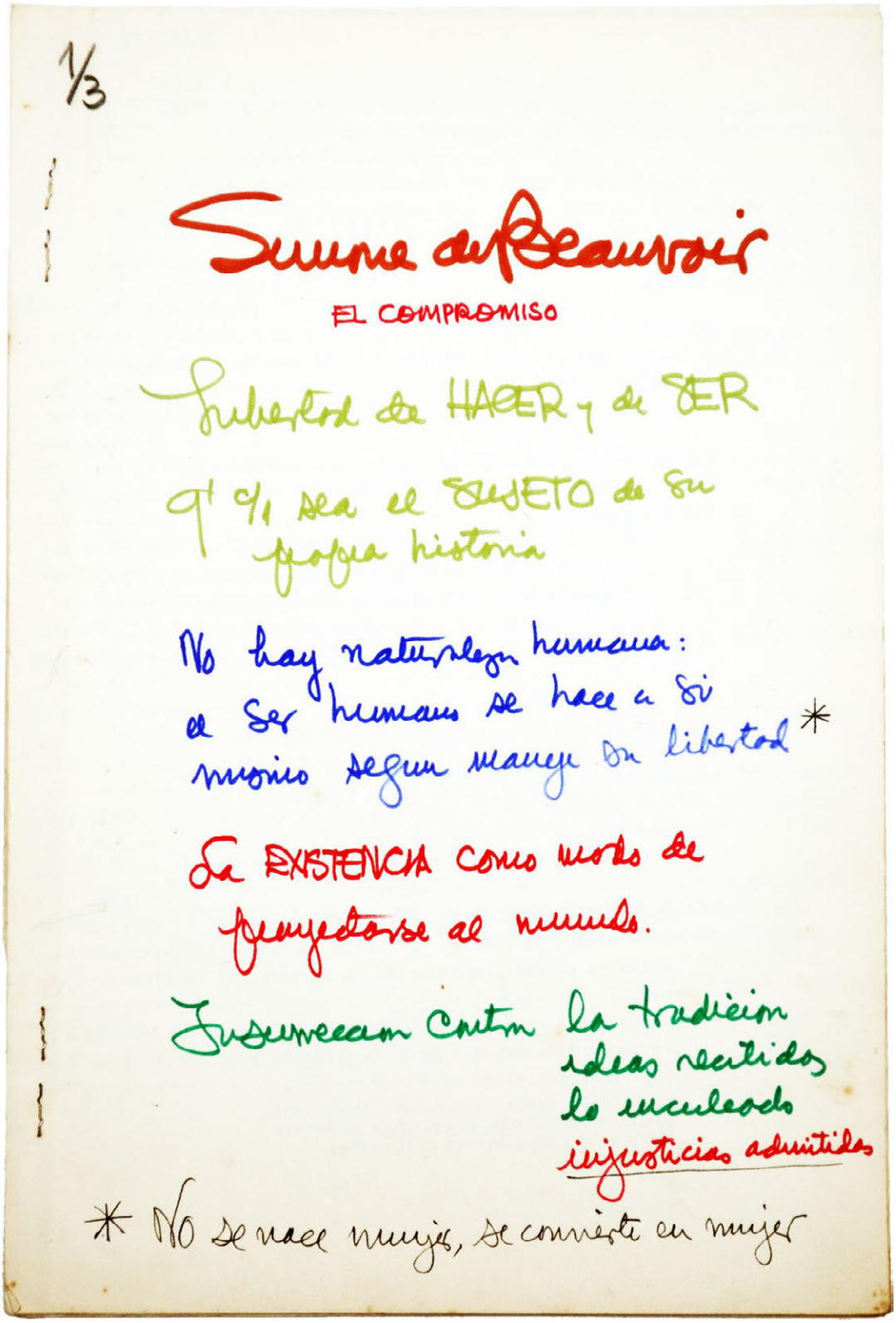


Figura 44. *Apuntes de Bayardo para su curso de formación docente de 1988, correspondiente al título "2. Alcances y objetivos. Problemas generales de la educación", hoja "1-3". Nota*, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, CDI-IH* (C.3223/5), por N. Bayardo, 1988.

¿El urnario nos arroja como seres humanos a la muerte como hecho contingente, a nuestra definición y proyecto contra la situación dominante, por medio de la existencia?

Sartre (2009, pp. 56, 58, 79-80) explica ante un ferviente público sus principales ideas expuestas en el *Ser y la nada* en su conferencia dictada en Paris en 1945, publicada en el libro *El existencialismo es un humanismo*, y aclara, "el hombre no es nada más que su proyecto, no existe más que en la medida en que se realiza; por lo tanto, no es otra cosa que el conjunto de sus actos, nada más que su vida". Así, "se compromete en la vida, dibuja su figura, y, fuera de esta figura, no hay nada". En ese compromiso, el hombre es responsable de lo que hace arrojado al mundo, y "la única cosa que tiene importancia es saber si la invención que se hace, se hace en nombre de la libertad".

Si leemos el urnario situados desde este pensamiento, podemos aceptar que la contingencia del objeto, su lugar, con grandes superficies vacías, nos devuelve a la cara, la posibilidad de la muerte. La nada, como aniquilación de la existencia de lo otro que no es ella misma, que solo puede ser la nada. Ofrece la relevancia, la responsabilidad, desde la libertad del movimiento y del acto del conocimiento posible de lo imaginario.[44] La conciencia se define existente. Nos invita a pensar en nuestra existencia y en la de los otros. Nos invita a encontrarnos primero en ese lugar del mundo, y luego a redefinirnos. Sartre (2001, pp. 737-738) en su obra *El ser y la nada* de 1943 escribe, "la muerte es un puro hecho, como el nacimiento; nos viene desde afuera nos transforma en afuera", y aclara, "tal cual es, nos libera enteramente de su supuesta coerción". Podemos entender esa coerción de la muerte en la representación tradicional. El urnario, por su parte, destruye la representación literal hegemónica, y nos ofrece una interpretación reflexiva, filosófica. Las tapas originales de las urnas son un testimonio de una existencia previa de los otros y al mismo tiempo aniquilan al sujeto desde la negación de afuera del otro. Es silencio. Uniformidad. Conciencia de existencia.

[44] Al respecto Sartre (1964, pp. 270-271) escribe en su texto *Lo imaginario* de 1940, "la condición esencial para que una conciencia pueda imaginar" es "que tenga la posibilidad de proponer una tesis de irrealidad", y que al mismo tiempo pueda negar al mundo "en relación con la imagen".

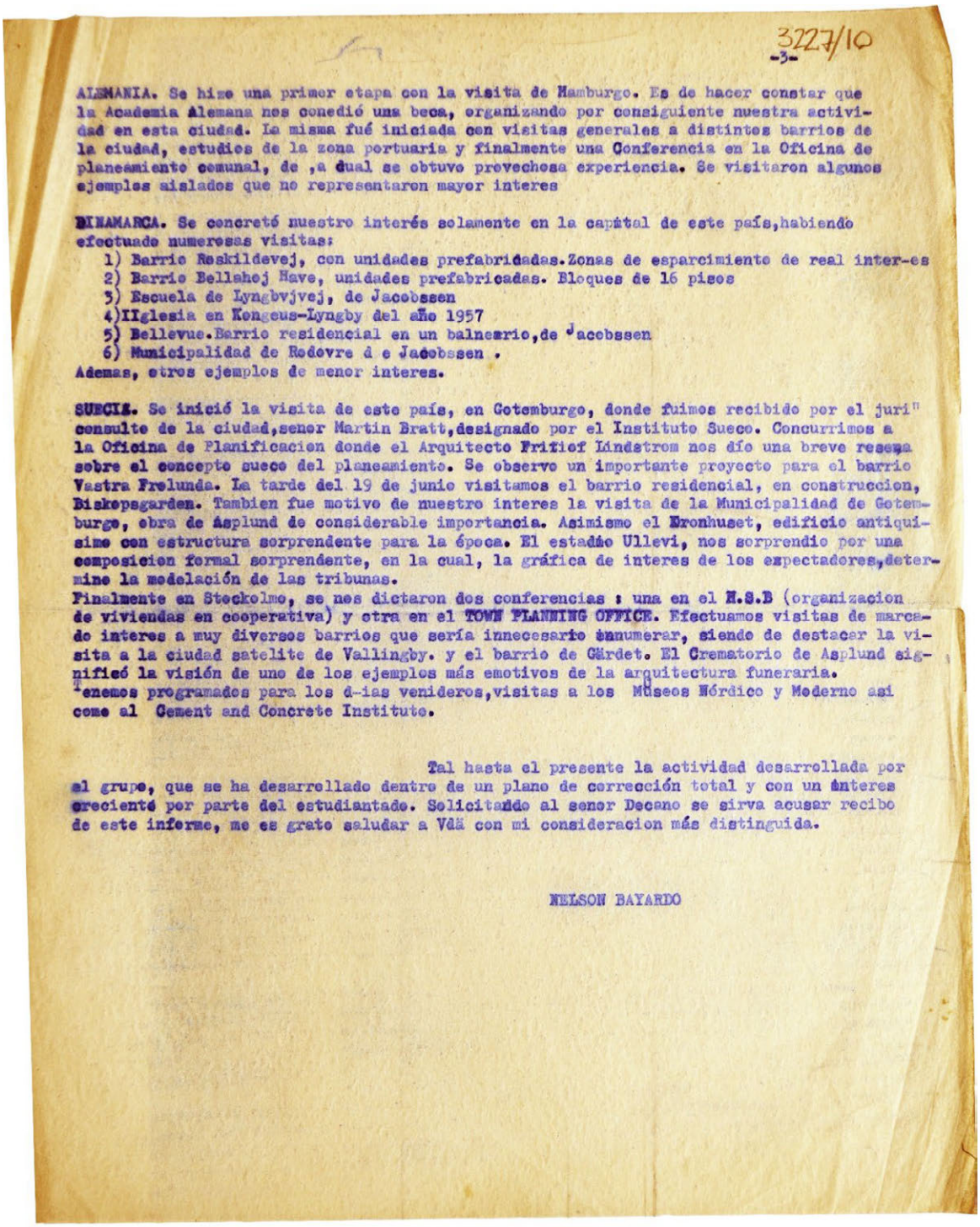
3.2.2. El crematorio y el urnario, escena y paisaje

En julio de 1958, Bayardo visita por segunda vez el conjunto de las capillas y del crematorio de Asplund (CDI-IH, 2019, C. 3227/19-20). En una carpeta con una carátula titulada “Informe Viaje 1958. F. de A.” en letra manuscrita y tinta azul, guarda en su archivo personal tres informes mecanografiados de tres páginas cada uno, en copia de carbónico azul realizados durante el viaje, y un borrador también mecanografiado con correcciones en tinta negra de un informe final de dieciséis páginas elaborado luego de su regreso a Montevideo. Los informes parciales refieren a las experiencias realizadas en Europa e incorporan comentarios, mientras que el informe final, agrega el último tramo del recorrido por Estados Unidos de América y contiene: una nota de elevación al Decano, una lista con los 29 integrantes del grupo,[45] un itinerario, el reglamento del viaje, un informe económico, y finaliza con una lista de visitas “oficiales” en la que no agrega comentarios.

El 11 de julio de 1958 desde Estocolmo, Suecia, escribe su primer informe del Grupo de Viaje CEDA I-51, dirigido al entonces Decano de la Facultad de Arquitectura, Aurelio Lucchini. Ordena su texto en tres partes, organización del grupo, algunos problemas que afrontaron, y por último una descripción sintética de las actividades desarrolladas (CDI-IH, 2019, C. 3227/7-32). En la última parte, los pasajes del texto dan cuenta de las obras que Bayardo recalca, como parte del ejercicio de sus funciones de director del grupo. En ellos esboza sus preferencias y muestra algunos breves indicios acerca de sus intereses sobre la arquitectura. En este primer informe menciona varias ciudades y obras, de las cuales podemos considerar en relación con el caso, aquellas que incluyen algún tipo de juicio, adjetivación o cualificación.

En la tercera página del informe, destaca la obra del Crematorio del Cementerio del Bosque (ver Figura 45). En el penúltimo párrafo Bayardo escribe, “el Crematorio de Asplund significó la visión de uno de los ejemplos más emotivos de la arquitectura funeraria” (CDI-IH, 2019, C. 3227/10).

[45] En esta lista junto a Bayardo se encuentran, junto a otros futuros profesores, Mariano Arana y San Carlos Latchinian, con quien posteriormente trabaja y entabla una amistad. Asimismo, Mariano Arana (2020) participa en la iniciativa de publicar la obra del urnario, luego de visitar a Bayardo en su oficina en el CDM y encontrarse con una fotografía del urnario.



3227/10
-3-

ALEMANIA. Se hizo una primer etapa con la visita de Hamburgo. Es de hacer constar que la Academia Alemana nos concedió una beca, organizando por consiguiente nuestra actividad en esta ciudad. La misma fué iniciada con visitas generales a distintos barrios de la ciudad, estudios de la zona portuaria y finalmente una Conferencia en la Oficina de planeamiento comunal, de ,a dual se obtuvo provechosa experiencia. Se visitaron algunos ejemplos aislados que no representaron mayor interes

DINAMARCA. Se concretó nuestro interés solamente en la capital de este país,habiendo efectuado numerosas visitas:

1) Barrio Roskildevej, con unidades prefabricadas.Zonas de esparcimiento de real inter-es
2) Barrio Bellahoj Have, unidades prefabricadas. Bloques de 16 pisos
3) Escuela de Lyngbvjvej, de Jacobssen
4) Iglesia en Kongens-Lyngby del año 1957
5) Bellevue.Barrio residencial en un balneario,de Jacobssen
6) Municipalidad de Rodovre d e Jacobssen .

Ademas, otros ejemplos de menor interes.

SUECIA. Se inició la visita de este país, en Gotemburgo, donde fuimos recibido por el juri" consulte de la ciudad,senor Martin Bratt,designado por el Instituto Sueco. Concurrimos a la Oficina de Planificacion donde el Arquitecto Fritiof Lindstrom nos dio una breve resena sobre el concepto sueco del planeamiento. Se observo un importante proyecto para el barrio Vastra Frolunda. La tarde del 19 de junio visitamos el barrio residencial, en construccion, Biskopsgarden. Tambien fue motivo de nuestro interes la visita de la Municipalidad de Gotemburgo, obra de Asplund de considerable importancia. Asimismo el Kronhuset, edificio antiquisimo con estructura sorprendente para la época. El estadio Ullevi, nos sorprendio por una composicion formal sorprendente, en la cual, la gráfica de interes de los expectadores,determine la modelación de las tribunas.
Finalmente en Stockolmo, se nos dictaron dos conferencias : una en el H.S.B (organizacion de viviendas en cooperativa) y otra en el TOWN PLANNING OFFICE. Efectuamos visitas de marcado interes a muy diversos barrios que sería innecesario enumerar, siendo de destacar la visita a la ciudad satelite de Vallingby. y el barrio de Gärdet. El Crematorio de Asplund significó la visión de uno de los ejemplos más emotivos de la arquitectura funeraria.
Tenemos programados para los días venideros,visitas a los Museos Nórdico y Moderno asi come al Cement and Concrete Institute.

Tal hasta el presente la actividad desarrollada por el grupo, que se ha desarrollado dentro de un plano de corrección total y con un interes creciente por parte del estudiantado. Solicitando al senor Decano se sirva acusar recibo de este informe, me es grato saludar a Vdä con mi consideracion más distinguida.

NELSON BAYARDO

Figura 45. *Informe de viaje de 1958.*

Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, CDI-IH* (C.3227/10), por N. Bayardo, 1958.

La experiencia de esta obra funeraria conmueve a Bayardo. A partir de este breve comentario, podemos intentar aproximarnos a algunos aprendizajes realizados en sus viajes, considerando los términos “visión” y emoción respecto a este ejemplo de arquitectura funeraria. Al utilizar el término “visión”, incorpora su participación directa, percibiendo, experimentando la obra de arquitectura. A su vez, la expresión “uno de los ejemplos más emotivos”, podemos leerla en relación con su asistencia a una escenificación de la vida y la muerte, como parte un camino común de nuestra existencia.

Según lo que muestran las fotografías de viaje, la vivencia de la escenificación pautada por Asplund nos lleva, por medio de una calle con una pendiente, a un enmarque y al mismo tiempo, una representación de la bóveda celeste que finalmente tensiona verticalmente el espacio. Una escena similar plantea el urnario.

Al respecto de esta representación, Elias Cornell (1997, pp. 23, 25, 30, 33) escribe en 1988, “la obra de Gunnar Asplund encuentra siempre su consumación, su fin último, en el espacio solemne, elevado, austero, cotidiano, festivo, teatral, irónico”, y agrega, “la experiencia lírica y dramática alcanza su apogeo en un espacio que ha sido clara y resueltamente convertido en fin en sí mismo, aquello a lo que todo responde”.[46] La Capilla del Bosque (1920) es la primera obra de Asplund construida en el Cementerio del Bosque. A partir de este ejemplo, Cornell comienza a distinguir algunos recursos de proyecto recurrentes en distintas obras del arquitecto sueco. Asplund destaca de esta obra, un sendero a través del bosque que conduce a un pórtico, bajo el cual se reúne un cortejo y espera para ingresar a la capilla; además, es crítico respecto a la solución de la cúpula en la cubierta de la capilla, ya que le resulta más baja de lo que sugerían sus dibujos, y por su parte no termina por ofrecer un adecuado extrañamiento. Según Cornell, en sus siguientes proyectos Asplund mejora sucesivamente esta escena arquitectónica, su propuesta de “expectativa” y “culminación”, estudiando las proporciones, ensayando distintos recursos de aproximación, resoluciones de cielorrasos y cubiertas; pasando por la ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo (1913-1937), en la cual

[46] De manera similar, podemos leer el espacio del urnario, incluso con las mismas palabras utilizada por Cornell.

insiste en un espacio cuadrangular iluminado cenitalmente que evoca la idea del patio abierto del viejo edificio —a la que Bayardo califica de “considerable importancia” en el mencionado informe—, hasta llegar a su obra final del conjunto de las capillas y el Crematorio del Bosque. En su última obra, el cielo real es transformado en un recurso de proyecto, junto con la construcción material de la arquitectura. Según Cornell, “la bóveda del cielo era para Asplund, el techo del mundo visible”, donde, “el techo sería el cielo mismo, una representación suya, o una forma más abstracta”. De este modo, el interior de la Capilla de la Santa Cruz resulta una “variación” del pórtico exterior, donde la apertura cenital es contrapuesta con un pórtico interior rematado con un fresco de Sven Erixson sobre un muro curvo próximo al altar.

Anton Capitel (1996, pp. 103-107), a partir del citado trabajo de Elias Cornell, menciona la presencia de un “ilusionismo escenográfico” en varias obras de Erik Gunnard Asplund, particularmente en el diseño de calles inspiradas en la antigüedad romana, y en la representación de la bóveda celeste por medio de la arquitectura. Ambos recursos, se encuentran presentes, por ejemplo, en la remodelación para el Cine Skandia (1923), en la Biblioteca pública de Estocolmo (1920-1928), y posteriormente en el conjunto de las capillas y el Crematorio del Cementerio del Bosque. En el cine, las entradas a los palcos se asemejan a edificios dispuestos sobre una calle, mientras que el cielorraso pintado de azul se ilumina con esferas a distintas alturas, concibiendo la vista interior de la cubierta de la sala como una bóveda celeste. En la biblioteca, el acceso principal está pautado por un ascenso sobre una calle lineal con escalinatas, luego un pórtico anuncia la continuación de esa calle al interior del edificio, y finalmente desemboca en el centro del edificio. En este espacio principal, los libros destacan por su presencia en todo el perímetro, y en la cubierta un tambor cilíndrico escapa a la visión horizontal predominante, a causa de su disposición en altura, y de este modo, brinda una iluminación indirecta que se derrama en el espacio, tal como si fuese una bóveda celeste. Y al respecto de la obra cúlmine de Asplund, según Capitel, además de verificarse la experiencia dramática y la tensión vertical del espacio advertida por Cornell, “el Crematorio [del Bosque] de Estocolmo es una delicada obra

paisajística: el terreno se ha preparado para ofrecer una suave ascensión de la colina, presidida por una cruz que se recorta […] sobre el horizonte".

En este sentido, podemos poner en relación el urnario de Bayardo con el conjunto de las capillas y el Crematorio de Asplund, y así, entender la experiencia de la obra realizada por los sujetos, desde una escenificación. En el urnario, una serie de caminos nos conducen a través de leves pendientes, a una bóveda celeste enmarcada, utilizada como recurso de proyecto. A su vez, el diálogo dramático de la arquitectura de Asplund con el diseño del paisaje de Lewerentz, experimentado por foráneos, es evidente en los textos y comentarios de los visitantes aquí mencionados. Bayardo se encuentra de viaje, alejado de su país, en el momento de experimentar la obra de Asplund. En este sentido podemos entender que su actitud y conducta de viajero (Maderuelo, 2013), lo acercan como sujeto y lo predisponen a una experiencia estética frente a la obra, al enmarque, a asociar una emoción con un panorama. [47]

Podemos entender la emoción que menciona Bayardo, en su visita grupal al conjunto de las capillas y del Crematorio del Bosque de Asplund, a partir de la escenificación del espacio, de una experiencia vivenciada de un modo similar a la advertida por Cornell, y vinculada con determinadas construcciones de paisaje semejantes a las mencionadas por Capitel.[48] Bayardo (1964, pág. 40) utiliza la misma adjetivación de "emotivo" con la que se refirió al crematorio de Asplund, para describir su urnario, "emergiendo de sus elementos sustentantes, el volumen del Urnario enmarca así el emotivo paisaje que lo circunda, ofreciendo perspectivas limitadas por las formas arquitectónicas y que se van presentando sucesivamente al espectador".

El urnario enmarca el parque diseñado por Baroffio y Crespi, así como el pórtico de la Capila de la Santa Cruz de Asplund enmarca, a su vez, el diseñado

[47] En este sentido, Javier Maderuelo (2013, pp. 33-39) escribe, la conciencia de la pertenencia a un lugar, donde los sujetos trabajan y subsisten, se adquiere cuando cruzan sus límites; y a partir de estos viajes es posible la apreciación estética del paisaje.

[48] Según Javier Maderuelo (2013, pp. 33-39), para definir un concepto de paisaje fundado en la estética, es esencial la existencia de un argumento que genere "trabazón" de los componentes de un "lugar" seleccionados por un sujeto con cierta referencia poética, metafísica.

por Lewerentz. [49] El edificio del urnario también destaca en el lugar de modo similar a la obra de Asplund, por el contraste de su forma geométrica con el exterior circundante (ver Figura 46).

Figura 46. *Detalle del acceso principal en el Urnario N°2 del Cementerio del Norte de Nelson Bayardo, 2022.*

[49] La visión del paisaje circundante enmarcado por la arquitectura, remite a un concepto de paisaje moderno abordado desde la estética. Según Jean-Marc Besse (2006, págs. 145-146), en una coyuntura histórica y teórica compleja, el concepto de paisaje resulta polisémico y móvil, a causa de cierta fragmentación profesional y de los distintos ámbitos del conocimiento implicados. De las distintas concepciones de paisaje, entiende la moderna como hegemónica. El paisaje en este sentido responde a una representación cultural construida históricamente a partir de la pintura, los enmarques y la disposición del sujeto a una experiencia estética a partir de la contemplación, principalmente de la visión. Establece cinco abordajes para aclarar esta polisemia, como categorías no concluyentes, que pueden agruparse según el caso en cuestión: "representación cultural", "territorio socialmente producido en la historia", "complejo sistémico material y vivo", "experiencia fenomenológica afectiva" y "existencial", y "proyecto". En el proyecto del urnario de Bayardo, es posible encontrar aportes de la filosofía existencial, y de las ciencias sociales, específicamente de la psicología (§ 5). Podemos pensar que esta obra podría constituir, a partir de la psicología experimental, un aporte a la revisión de la categoría de paisaje moderno. El paisaje en este sentido se proyecta desde la expresa utilización de recursos que pretenden alterar la construcción psicofisiológica del sujeto, en miras de establecer un mensaje o bien de exacerbar la relación entre el sujeto y la obra, y generar una emoción. En este caso podemos interpretar que las categorías posteriormente establecidas por Besse de "representación cultural", "experiencia fenomenológica afectiva" y "existencial", podrían ser pertinentes para desarrollar futuros aportes desde el proyecto de arquitectura a partir del caso del urnario.

Podemos pensar, en los términos de Bayardo, emotiva la acción de construir paisajes en el sentido estético, a modo de panoramas, por medio de una escenificación de los caminos de la vida y la muerte. Esta situación, le permite al arquitecto uruguayo alimentar la construcción de su argumento respecto a la arquitectura funeraria desde la filosofía, y asociarlo con recursos de proyecto extraídos de sus viajes, que aplica posteriormente en el urnario (ver Figura 47 y Figura 48).

Figura 47. *Detalle de enmarques en el Urnario N°2 del Cementerio del Norte de Nelson Bayardo, 2019.*

Figura 48. *Vista desde la ventana norte del Urnario N°2 del Cementerio del Norte de Nelson Bayardo, 2019.*

En el recorrido del edificio del crematorio de Asplund, existen momentos donde es preciso detenerse. La contemplación y la reflexión invitan a retener determinados paisajes. En las sucesivas situaciones se presenta la constante dialéctica de oposición entre, la existencia y la inexistencia, luz y sombra, cielo y tierra, la representación de la vida del parque y la presentación de lo inerte, por medio de las construcciones que albergan los ritos mortuorios.[50] Asplund contrasta las formas geométricas regulares de las construcciones, con el universo formal de la vida expresado en el parque. El pórtico de la

[50] Al respecto, es complementaria la lectura de la relación entre, cielo y tierra, los mortales y lo divino, a partir del fundamento de la esencia de la existencia (*Existenz*) y el ser del ente en un lugar (*Dasein*) en la filosofía de Martin Heidegger (2003). Según Heidegger (2001, pp. 107-119), en su conferencia *Construir, habitar, pensar* de 1951, el "ser-ahí" del hombre "en el mundo" se realiza "propiamente" cuando se "cuida", "cultiva", una unidad coligada, donde "cabe" todas "las cosas", entre nosotros los mortales, desde un lugar habitado en la tierra, y con lo divino, lo inmortal que se ubica en el cielo (*Cuaternidad*).

Capilla de la Santa Cruz ofrece explicaciones. Muestra cómo las cargas recorren la estructura hasta el firme. La escultura “Resurrección” de John Lundqvist significa una creencia que explica la vida después de la muerte. Ubica a las personas recordadas próximas al cielo. Debajo de la abertura rectangular en el techo de este pórtico, se enfatiza la evocación de la tensión vertical. Las analogías formales y conceptuales de los recursos de proyecto utilizados por Asplund y Bayardo son evidentes. El urnario se propone como un soporte material para los visitantes, y para su función, una escena arquitectónica que busca promover diferentes construcciones de paisaje, exacerbar las percepciones, emocionar, y pensar (ver Figura 49).

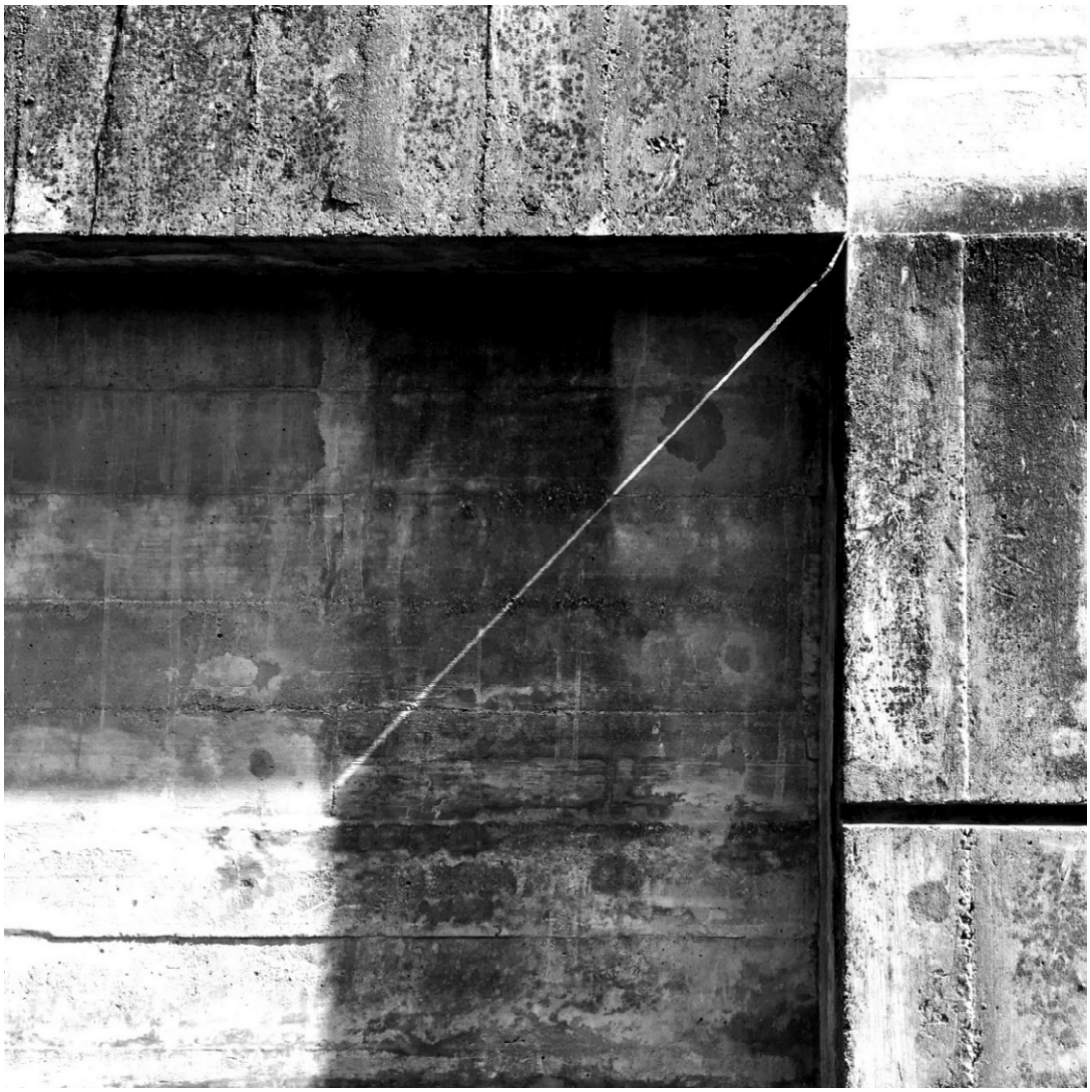


Figura 49. *Detalle de la variación de luces y sombras en el mural de Edwin Studer del Urnario N°2 del Cementerio del Norte de Nelson Bayardo, 2019.*

La materia del urnario aloja los restos humanos en un volumen elevado. Esta acción tensiona la dirección horizontal del desplazamiento vivo, con la vertical asociada con la metafísica. Su silencio permite que se le asignen distintas explicaciones, dogmáticas, filosóficas. Y a su vez, es relevante en su fundamento la aniquilación de todo lo que no es, en una conciencia del sujeto y de la nada. Opone física y metafísica.

Impacta en su contexto próximo por medio del contraste de su geometría regular. Enmarca. Genera pausas. Invita a fijar la mirada. A reflexionar. Ambas obras se ubican y enfrentan un conjunto antrópico de un parque y un lago. La estructura se muestra inteligible. Las luces y sombras exacerban la experiencia de la arquitectura durante las distintas horas del día y estaciones del año. El paisaje es cambiante, por medio de las distintas posiciones y situaciones de los sujetos, de la calificación que brindan las variaciones de iluminación y del tiempo. Una abertura rectangular enmarca el cielo e integra una obra de un artista plástico. El espacio interior se encuentra cargado de significados por medio del arte y el cuidado en el diseño de los detalles. Aportes filosóficos existenciales, psicológicos, y humanos, se incorporan a la concepción de la arquitectura.

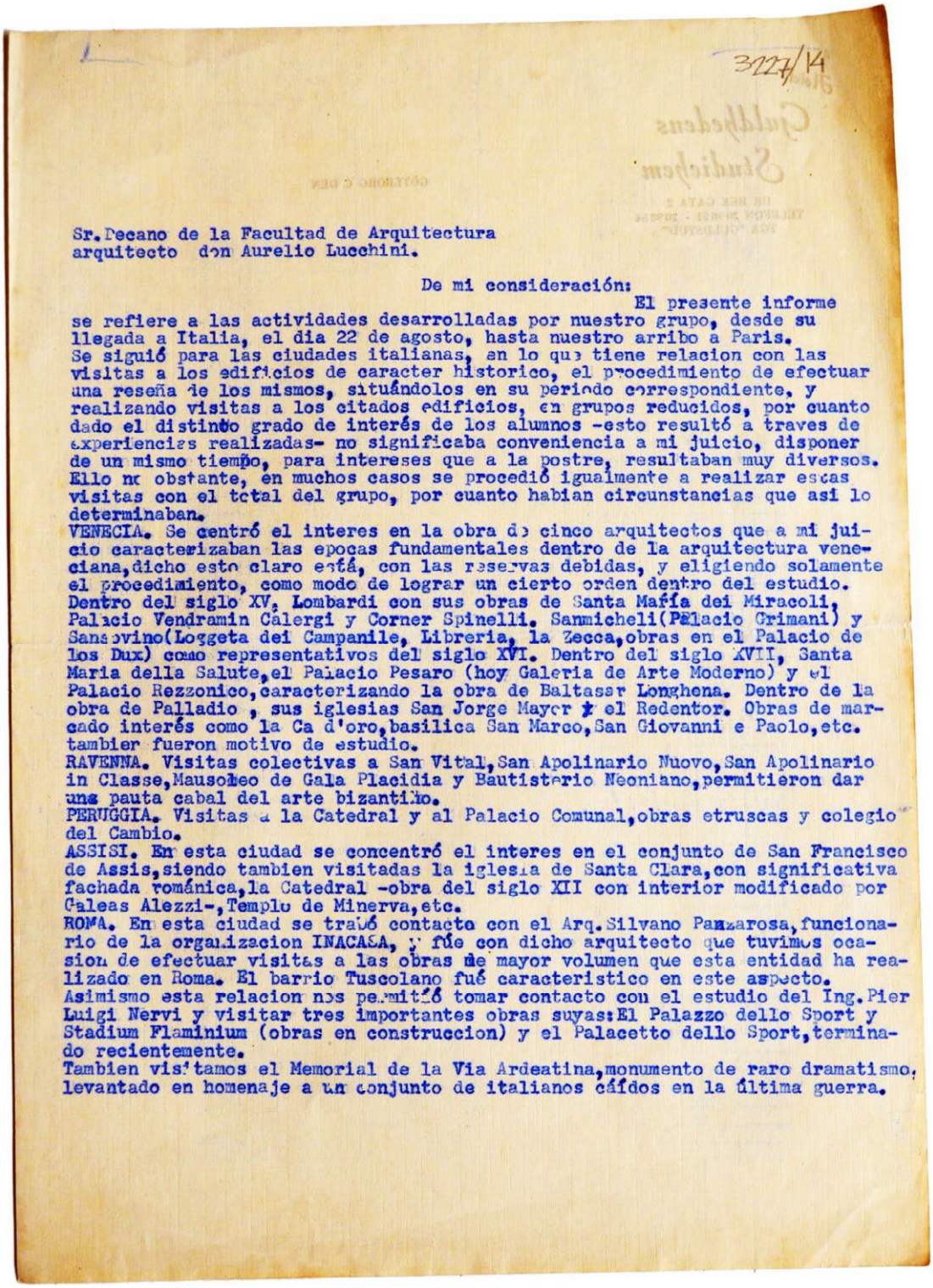
Podemos aceptar ese conjunto de recursos, que escenifican el espacio en relación con determinadas construcciones de paisaje, en la obra de Asplund —principalmente resueltos en su obra cúlmine del conjunto de las capillas y del Crematorio del Bosque—, constitutivos de un aprendizaje incorporado por Bayardo. Y que luego, este aprendizaje es aplicado en una construcción argumental relacionada con la filosofía del existencialismo francés, que Bayardo lee durante los años que realiza sus viajes de estudio, y coincidentemente proyecta el urnario. De este modo, podemos pensar ese argumento como un fundamento del proceso de proyecto del urnario, el cual, enmarca su diseño concreto.

3.3. Monumento y sepulcro de la Fosa Ardeatina de Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli, Mario Fiorentino, Uga de Plaisant y Giuseppe Perugini, asociados con los escultores Francesco Coccia y Mirko Basaldella

Durante el transcurso de su estadía en París en 1958, Bayardo escribe el último informe de viaje dirigido al Decano Lucchini, donde menciona las actividades efectuadas por el grupo en el tramo final por Europa. Describe un trayecto que va desde su arribo a Venecia, pasando por Rávena, Peruggia, Assis, Roma, Nápoles, Pompeya, Florencia, Milán, Ivrea, Zúrich, Ronchamp, Estrasburgo, hasta su llegada a París. Luego, el grupo aborda el buque Arosa Sun, y parte desde la ciudad de El Havre, sobre la costa noroeste de Francia, hacia la ciudad de Nueva York en Estados Unidos de América (CDI-IH, 2019, C. 3227/21).

En este informe Bayardo menciona la visita al monumento y sepulcro de la Fosa Ardeatina en Roma (ver Figura 50). Al final de la primera hoja, dos líneas destacan del siguiente modo la obra, “también visitamos el Memorial de la Via Ardeatina, monumento de raro dramatismo, levantado en homenaje a un conjunto de italianos caídos en la última guerra” (CDI-IH, 2019, C. 3227/14).

El monumento atestigua el asesinato de 335 civiles escogidos al azar por el ejército nazi, como represalia frente a una acción realizada por la resistencia partisana en marzo de 1944. El concurso se realiza en setiembre de ese año, próximo a la liberación italiana y con un país todavía en parte ocupado por los invasores. El proyecto se elabora a partir de la conjunción de dos propuestas declaradas ganadoras por igual en 1946, que hacían coincidir el recorrido de los visitantes del edificio con el lugar de la masacre. La obra se construye entre 1947 y 1949 (Ravetllat, 2002). El equipo de proyecto es integrado finalmente por los arquitectos Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli, Mario Fiorentino, Uga de Plaisant, y Giuseppe Perugini, y los escultores Francesco Coccia y Mirko Basaldella (ANFIM, 2016).



3227/14

Sr. Decano de la Facultad de Arquitectura
arquitecto don Aurelio Lucchini.

De mi consideración:

El presente informe se refiere a las actividades desarrolladas por nuestro grupo, desde su llegada a Italia, el dia 22 de agosto, hasta nuestro arribo a Paris.
Se siguió para las ciudades italianas, en lo que tiene relacion con las visitas a los edificios de caracter historico, el procedimiento de efectuar una reseña de los mismos, situándolos en su periodo correspondiente, y realizando visitas a los citados edificios, en grupos reducidos, por cuanto dado el distinto grado de interés de los alumnos -esto resultó a traves de experiencias realizadas- no significaba conveniencia a mi juicio, disponer de un mismo tiempo, para intereses que a la postre, resultaban muy diversos. Ello no obstante, en muchos casos se procedió igualmente a realizar estas visitas con el total del grupo, por cuanto habian circunstancias que asi lo determinaban.
VENECIA. Se centró el interes en la obra de cinco arquitectos que a mi juicio caracterizaban las epocas fundamentales dentro de la arquitectura veneciana, dicho esto claro está, con las reservas debidas, y eligiendo solamente el procedimiento, como modo de lograr un cierto orden dentro del estudio. Dentro del siglo XV, Lombardi con sus obras de Santa María dei Miracoli, Palacio Vendramin Calergi y Corner Spinelli. Sanmicheli(Palacio Grimani) y Sansovino(Loggeta del Campanile, Libreria, la Zecca, obras en el Palacio de los Dux) como representativos del siglo XVI. Dentro del siglo XVII, Santa Maria della Salute, el Palacio Pesaro (hoy Galeria de Arte Moderno) y el Palacio Rezzonico, caracterizando la obra de Baltasar Longhena. Dentro de la obra de Palladio, sus iglesias San Jorge Mayor y el Redentor. Obras de marcado interés como la Ca d'oro, basilica San Marco, San Giovanni e Paolo, etc. tambien fueron motivo de estudio.
RAVENNA. Visitas colectivas a San Vital, San Apolinario Nuovo, San Apolinario in Classe, Mausoleo de Gala Placidia y Bautisterio Neoniano, permitieron dar una pauta cabal del arte bizantino.
PERUGGIA. Visitas a la Catedral y al Palacio Comunal, obras etruscas y colegio del Cambio.
ASSISI. En esta ciudad se concentró el interes en el conjunto de San Francisco de Assis, siendo tambien visitadas la iglesia de Santa Clara, con significativa fachada románica, la Catedral -obra del siglo XII con interior modificado por Galeas Alezzi-, Templo de Minerva, etc.
ROMA. En esta ciudad se trabó contacto con el Arq. Silvano Panzarosa, funcionario de la organizacion INACASA, y fué con dicho arquitecto que tuvimos ocasion de efectuar visitas a las obras de mayor volumen que esta entidad ha realizado en Roma. El barrio Tuscolano fué caracteristico en este aspecto. Asimismo esta relacion nos permitió tomar contacto con el estudio del Ing. Pier Luigi Nervi y visitar tres importantes obras suyas: El Palazzo dello Sport y Stadium Flaminium (obras en construccion) y el Palacetto dello Sport, terminado recientemente.
Tambien visitamos el Memorial de la Via Ardeatina, monumento de raro dramatismo, levantado en homenaje a un conjunto de italianos cáidos en la última guerra.

Figura 50. *Informe de viaje de 1958.*

Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, CDI-IH* (C.3227/14), por N. Bayardo, 1958.

El proyecto es publicado en la revista *Metron* n° 18 en 1947,[51] se ilustra con gráficos y se relata el proceso del concurso, en el cual finalmente se resuelve el reordenamiento de la zona, mediando las dificultades y contrastes entre los interesados, asociaciones, instituciones y las familias de los mártires. Posteriormente la obra se publica también en esta revista ocupando la portada del n° 45 en 1952 (ver Figura 51 y Figura 52).

Figura 51. *Monumento y sepulcro de la Fosa Ardeatina publicado en la portada de la revista Metron Architettura n° 45, (junio de 1952).*

Nota, adaptado de *http://www.arengario.it/sync/2016/02/metron-45.jpg*, consulta realizada el 1 de agosto de 2023.

[51] En esta edición de la revista figuran como integrantes del consejo directivo: Giovanni Astengo, Piero Bottoni, Cino Calcaprina, Luigi Figini, Eugenio Gentili, Enrico Peressutti, Luigi Piccinato, Silvio Radioconcini, Mario Ridolfi, Enrico Tedeschi, y Bruno Zevi.

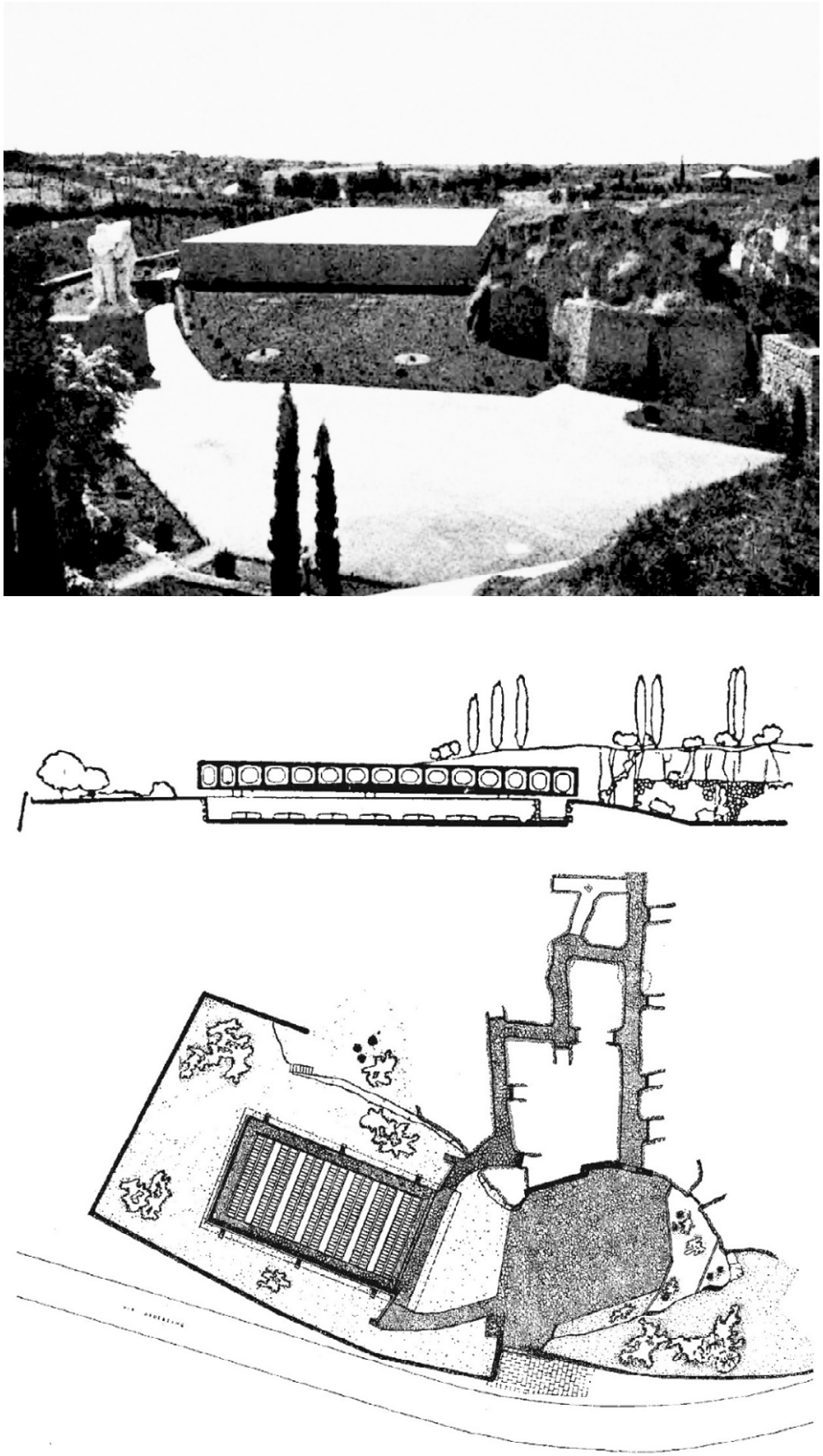


Figura 52. V*ista general [arriba], corte y planta [abajo], del monumento funerario y sepulcro de la Fosa Ardeatina, (1946-1949).*

Nota, adaptado de *Documents de projectes d' arquitectura, n° 18*, por J. Ravetllat, 2002.

Al llegar desde la calle “Via Ardeatina” el espacio público se abre en una explanada, la cual enfrenta el acceso hacia un recorrido por las fosas. Las puertas de Mirko Basaldella forjadas en bronce recuerdan la masacre, por medio de un conjunto de figuras dispuestas como cuerpos entrelazados. Una escultura de Francesco Coccia llamada *Las tres edades,* de seis metros de altura, flanquea el acceso (ANFIM, 2016). A la izquierda se eleva un volumen realizado en estructura de hormigón armado, como si fuese una piedra funeraria. Una tumba colectiva de gran escala. Su geometría es prismática de 45 m de largo, 20 m de ancho y 3.50 m de altura (Ravetllat, 2002). Está revestida al exterior con una capa de piedra pómez. El prisma se despega de la topografía alterada, acentuando un predominio de la horizontalidad en el conjunto, pero con una leve inclinación por medio de una línea que permite el ingreso de la luz al interior del sepulcro y brinda un contraste de sombra a la distancia. Al final del recorrido por las fosas, un vano invita a adentrarse en la zona donde se disponen de modo ordenado y uniforme 336 tumbas —335 para las víctimas y una tumba dedicada a todos los mártires italianos fallecidos en las masacres de la Segunda Guerra—, bajo la enorme lápida suspendida (ver Figura 53). El volumen comprime el espacio. Expresamente se ha deformado su cara inferior de modo de corregir la percepción de planitud. Un vano ubicado al otro extremo del acceso a las tumbas permite la salida hacia la explanada de acceso.

Al estudiar las palabras que utiliza Bayardo al referise al sepulcro de la Fosa Ardeatina, podemos destacar el término “monumento”, así como, las expresiones adjetivadas de “raro dramatismo”, y “levantado en homenaje”. El término “monumento” nos situa en el tema de la arquitectura conceptualizada como una obra de arte asociada a la significación de un acontecimiento. Mientras que, las expresiones mencionadas nos acercan a la puesta en escena de la forma y el espacio, en la materialización de la arquitectura, en relación con ese acontecimiento.

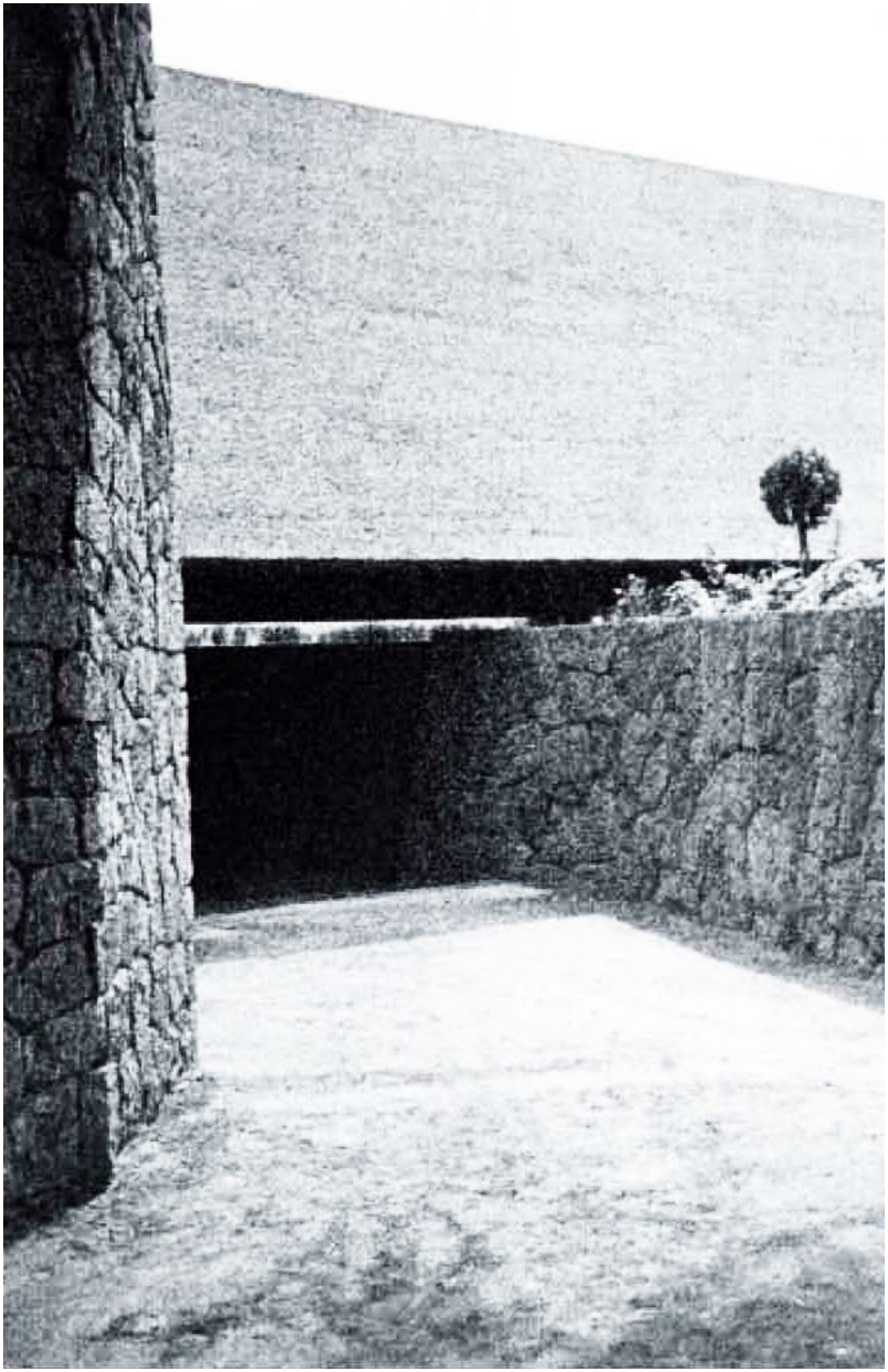


Figura 53. *Vista del acceso al sepulcro de la Fosa Ardeatina, (1946-1949).*
Nota, adaptado de *Documents de projectes d' arquitectura, n° 18*, por J. Ravetllat, 2002.

3.3.1. Sobre el sepulcro de la Fosa Ardeatina y el urnario como monumentos funerarios

Abordemos a continuación ambas obras entendidas como monumentos y obras de arte, puestas en relación entre sí, y con las palabras que utiliza Bayardo.

Bayardo describe la Fosa Ardeatina como un monumento. Lo cual se puede entender al mismo tiempo, como funerario y conmemorativo.

La Fosa Ardeatina es como el urnario, una obra pública, una obra artística de importancia histórica. Por su parte el sepulcro italianio conmemora las vidas de los inoscentes asesinados, repudia el acto de la masacre, y forma parte de un proceso de identificación de las víctimas, ubicadas debajo de la tierra bajo una gran piedra funeraria. El urnario no está marcado por un hecho de tal magnitud, conmemora la vida de otra manera, sin plantear una expresa identificación de cada persona, sino uniformidad, una especie de anonimato común. Y sugiere la muerte aproximada a lo eterno, despegada de la tierra, como parte de la corporeidad de la piedra en el hormigón.

De modo coincidente con sus palabras sobre la Fosa Ardeatina, Bayardo (1964, p. 44) describe su obra como un monumento funerario, [52] asociado a la significación de un fin social, “el Urnario satisface fundamentalmente un anhelo íntimo de buscar una expresión de verdadero sentido social en lo que debe ser un monumento funerario”.

Para el autor, su urnario es un monumento funerario, y además, signfica la expresión de un “verdadero sentido social”. Podríamos decir, pretende conmemorar el acto funerario en el marco de una expresión de igualdad, colectiva. Para la cual, la forma y el espacio adquieren determinadas características que se materializan como soporte de reunión, e intentan propiciar este sentido social común.

[52] Además, a causa de su arquitectura ejemplar correspondiente a la segunda mitad del siglo XX, sus cualidades arquitectónicas, y por su calidad y significación internacional, el urnario es declarado Monumento Histórico Nacional, según la Resolución N° 254/014 del Ministerio de Educación y Cultura (Dirección Nacional de Impresiones y Publicaciones Oficiales [IMPO], 2014).

Así, la forma del patio puede leerse como una cavidad, que contiene a las personas, entorno a la cual giran las circulaciones y la espacialidad del conjunto. Un espacio público en el centro del urnario (ver Figura 54).

Figura 54. *Vista del diseño y acondicionamiento del patio en el Urnario N°2 del Cementerio del Norte de Nelson Bayardo, 2019.*

En el urnario, el espacio más importante es el espacio central, un lugar expresamente diseñado para fomentar la cohesión social. Es el espacio de los vivos, en el cual su sustento, su plano de apoyo, se hunde en la tierra bajo el nivel del suelo. En este sentido, se encuentra equipado, iluminado, abierto, y sus proporciones áureas cuidadosamente diseñadas (ver Figura 95). Su diseño es similar al de una plaza, con un estanque, bancos, césped, vegetales, acondicionada respecto a la incidencia de la luz solar y protegida de los vientos del sur con la pantalla de hormigón donde se ubica el mural de Edwin Studer (1964, p. 44). El arte mural se adecúa a la escala del espacio del patio, considerando la escala humana, gracias a la variación de las dimensiones de sus piezas a lo largo del recorrido de la rampa, y a su integración con la arquitectura, tomando el plano vertical delimitante más importante del espacio.

Al poner en relación ambas obras, podemos notar semejanzas en la forma, la materialidad, y en algunos efectos psicofisiológicos ensayados durante los recorridos, por ejemplo, la compresión del espacio y la elevación de un prisma de hormigón con un efecto gravitatorio inquietante.[53] Y también es posible advertir una profunda diferencia entre la cualificación de los espacios en ambos proyectos, puesto que la relación con la conmemoración y la memoria es distinta. En el caso de la Fosa Ardeatina, el espacio más importante resulta una cavidad que no se encuentra equipada, que no está pensada para detenerse por mucho tiempo, sino para estar en un movimiento predominantemente continuo, ubicada bajo el volumen elevado aloja las tumbas. Del mismo modo está planteado el recorrido por las fosas, y la explanada exterior parece un espacio exterior despojado de equipamiento reunitivo, donde el arte ubicado en el espacio escapa y se impone a la escala humana.

Respecto a la materialización de ambas obras, si bien el hormigón armado resulta una tecnología relativamente nueva, su apariencia, asociada con materiales como la piedra, expresa una proyección de mayor temporalidad. Los

[53] La mirada poética sobre el urnario ha sido relatada por Laura Alemán, particularmente en su comentario de la presentación del libro *Límite absoluto. El Urnario Municipal de Nelson Bayardo en el Cementerio del Norte* (2023), el 20 de julio de 2023 en la Sala del Consejo de la FADU. El término “poético”, concedido al urnario como una obra “inquietante” e “inefable”, y el hecho que las explicaciones desarrolladas por distintos autores no agotan el objeto, ni la prosa asociada, resuenan en el caso.

dos edificios concebidos como una obra de arte, implican una construcción que intenta desafiar el pasar del tiempo, perpetuando el recuerdo. De este modo, ambos monumentos funerarios, levantados en hormigón armado expresan una manera de construir novedosa en la producción de su contexto, y una temporalidad de largo aliento, un poco más cercana a lo eterno.

Las tumbas alojadas en la Fosa Ardeatina poseen las medidas para alojar un cuerpo humano. Los columbarios del urnario de Bayardo, poseen las medidas necesarias para alojar las urnas donde descansan las cenizas humanas. En ambos casos, la arquitectura se materializa como una construcción sin agregados innecesarios, con una forma geométrica que permite desarrollar y comunicar una función utilitaria de disposición de restos. Aquí la obra de arte y de arquitectura se encuentran íntimamente ligadas. La arquitectura ha despertado un sentimiento como obra de arte, a partir de una relación entre forma y función.

En su último texto publicado, Bayardo (1990, p. 57) recupera un breve pasaje de un texto fundamental de Adolf Loos, sin referir a los monumentos, y entendiendo a la arquitectura como “un arte condicionado […] a cumplir con finalidades útiles, que en nuestro lenguaje, hemos dado en llamar, funciones”. Afirma de este modo que, en la arquitectura, la función y la plástica, la estética, se encuentran vinculadas y tensionadas, “un sentimiento innato en el hombre, que jamás se desdeña, en aras del goce espiritual que promueve”. Y específicamente respecto a las tareas de proyecto que operan con esta tensión entre función y plástica, escribe, “la exaltación de lo plástico, puede llevar al sacrificio de lo funcional (o viceversa), pero en todos los casos, el esfuerzo de quien proyecta está consciente de la presencia de un límite que no debe sobrepasar”.

Acorde con el pensamiento de Loos podemos pensar el aporte teórico de Bayardo materializado en el urnario. En tanto que la función utilitaria se reduce en complejidad, las restricciones aplicadas a la arquitectura son menores, se liberan las posibilidades de operar con la materia para producir una obra de arte, donde adquieren relevancia, la expresión de significados culturales, y la búsqueda de la generación de sentimientos en los destinatarios de la obra.

Adolf Loos (1993, pp. 33-34) advierte en su texto “Arquitectura” de 1910, “sólo hay una pequeña parte de la arquitectura que pertenezca al arte: el monumento funerario y el monunmento conmemorativo. Todo lo demás, lo que sirve para un fin, debe quedar excluído del reino del arte”. Más adelante en su texto, Loos se refiere a los sentimientos, “la arquitectura despierta sentimientos en el hombre. Por ello, el deber del arquitecto es precisar ese sentimiento”.

En el urnario, la precisión de los sentimientos asociados con la muerte, se expresa sin mediaciones, ni excesos en la arquitectura. La construcción se ajusta a las medidas de los restos humanos, es suficiente para comunicar. Y de este modo, reduciendo al mínimo los recursos técnicos y formales, construyendo una envolvente para los restos, el mensaje se expresa con mayor énfasis, y en su silencio, pretende despertar sentimientos.

Loos (1993, pp. 34-35) prosigue en su texto con uno de sus pasajes más difundidos, “cuando encontramos en el bosque una elevación de seis pies de largo y tres pies de ancho, moldeada con la pala en forma piramidal, nos ponemos serios y algo dentro nuestro nos dice: aquí ha sido enterrado alguien. Eso es arquitectura”. Y finalmente, nos acerca a este argumento esencial, al abandono de los ornamentos, innecesarios, del arte aplicado, y el acercamiento al oficio de la construcción enraizado en una cultura que puede interpetar la expresión de la arquitectura, “cada vez que el arte de construir se aleja más de los ornamentos, se acerca al gran constructor, que le lleva otra vez a la antigüedad”.

Esta referencia final de la conexión entre la construcción moderna con la construcción antigua, implica una búsqueda de intemporalidad, y perduración en el tiempo de la arquitectura. Evitar el ornamento innecesario, implica llevar la arquitectura lejos de las decoraciones tatuadas de modo incivilizado, y mostrar las superficies como el resultado de los procesos constructivos de los materiales originales, comunicando una temporalidad cultural de largo alcance.

En una hoja con anotaciones para su curso de formación docente de 1988, podemos leer enmarcado en un recuadro verde y subrayado en rojo una

paráfrasis de Bayardo del mencionado texto de Loos, “ [cualquier] cosa que cumple una finalidad debe excluirse de la esfera del arte. Loos” (ver Figura 55).

Figura 55. *Apuntes de Bayardo para su curso de formación docente de 1988, correspondiente al título “12. Las seis coordenadas”, detalle de la hoja “12-5”.*
Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, CDI-IH* (C.3223/116), por N. Bayardo, 1988.

Según este esquema, entiende la arquitectura como un arte condicionado por una finalidad utilitaria, fuera de la categoría de las bellas artes; en la que ubica la pintura, la música, y la escultura. De este modo estas últimas, no estarían asociadas a resolver las condicionantes de los requerimientos humanos en un sito determinado, en un medio físico particular; o podríamos decir, no del mismo modo que la arquitectura se ocuparía. Los medios de estas artes están asociados en este diagrama con un símbolo que expresa lo infinito, y se oponen a las condicionantes técnicas y constructivas de la arquitectura. En este sentido también en la lectura de Bayardo de Loos y en su aporte teórico, la arquitectura resulta un arte condicionado. Podemos leer subrayado con amarillo el texto “construcción” y a continuación una letra “T” inscripta en un círculo también resaltada en amarillo, del mismo modo que las letras “H” y “S”. Estas letras corresponden a tres de las *seis coordenadas de la arquitectura* del cuerpo teórico de la arquitectura para la enseñanza del proyecto, realizado por Bayardo: *plástica*, *función*, *economía*, *hombre*, *sitio*, y *técnica*. Este

documento aúna la categoría teórica vitruviana *firmitatis*, la construcción, y la coordenada *técnica* del pensamiento de Bayardo.

En la misma hoja expone tres razones, que para él definen el objeto de la arquitectura, donde la organización y conformación de los espacios resulta en una estructura material de finalidad utilitaria (ver Figura 56).

Podemos leer al comienzo, “I. Organizar el ESPACIO sujeto a variaciones [cualitativas, cuantitativas] impuestas por las distintas necesidades; II. [Sumatoria] de espacios [que] enmarcan la [actividad, vida] del [hombre]; III. Estructura material [que] el [hombre] usa con finalidad [?] UTIL”. Y al final ubica este objeto abstracto en un aquí, en “Uruguay”, con necesidades vitales asociadas con la función, y necesidades espirituales asociadas con la “estética”. En este sentido, las restricciones económicas de nuestro medio comienzan a ocupar un papel predominante en el discurso teórico y metodología de la enseñanza de Bayardo. Pero es importante aclarar que este énfasis en la condicionante económica aumenta luego de la construcción del urnario, en su desarrollo teórico y metodológico posterior, que podemos pensar, incorpora la revisión del argumento luego de la factura del urnario como una obra de arte.

Podemos pensar esta triple condición como definición de la finalidad de la arquitectura, y su aplicación en nuestro medio, asociada con la obra del urnario.

En el urnario el espacio está organizado considerando variaciones cualitativas que significan el objeto funerario y cuantitativas relacionadas con la geometrización de la función utilitaria. Una concatenación de distintos espacios enmarca, cobija, contiene, y propicia, las actividades, y el relacionamiento vital de la sociedad. El urnario puede entenderse como una estructura material que se usa sin agregados innecesarios para cumplir su finalidad de alojar restos humanos. Las necesidades vitales y las espirituales son interpretadas y materializadas de un modo poético.

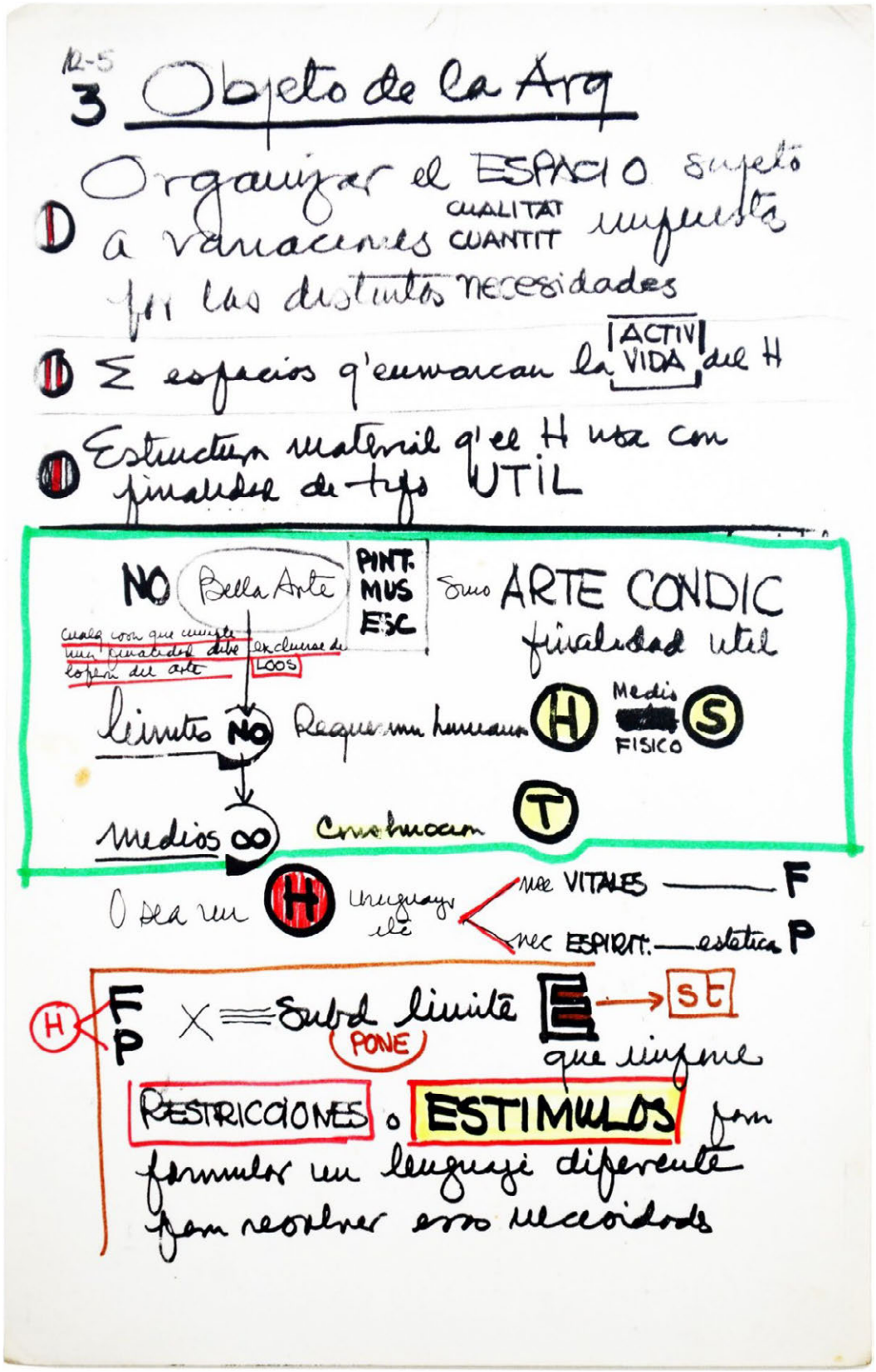


Figura 56. *Apuntes de Bayardo para su curso de formación docente de 1988, correspondiente al título "12. Las seis coordenadas", hoja "12-5".*

Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, CDI-IH* (C.3223/116), por N. Bayardo, 1988.

A continuación en sus apuntes, Bayardo profundiza en las tensiones entre las coordenadas que propone para entender la arquitectura y en su metodología para realizar proyectos (ver Figura 57).

Podemos ver una serie de diagramas en la mitad de la hoja, donde asocia algunos términos a sus coordenadas. En el penúltimo gráfico de la serie podemos leer el término refinamiento asociado a la categoría función, el término rebuscamiento, asociado a la categoría plástica, y el texto “POBREZA EXPRESIVA” asociado a la categoría economía. En el último gráfico de la serie asocia nombres de finalidades de edificios con las categorías. El término hospital ejemplifica la predominancia tensional de la categoría función en una relación con las otras categorías. Del mismo modo, el texto “vivienda económica” se encuentran en el lugar de la categoría economía, indicando su predominancia para la construcción de un número mayor de viviendas. Y finalmente el texto “mausoleo” se asocia a la categoría plástica, a la estética. El cual, se encuentra además escrito de un modo particular, en letra cursiva manuscrita minúscula, a diferencia de la letra de imprenta mayúscula utilizada para los textos correspondientes a las otras categorías.

Lo anterior, nos permite pensar en un predominio de la estética como un caso excepcionalmente particular en la factura de la arquitectura, en el monumento funerario. Podemos leer en la caligrafía de la palabra “mausoleo” realizada por Bayardo, la connotación de cierto predominio de la categoría plástica, la estética, en la arquitectura funeraria entendida como obra de arte. Por último, cabe agregar que debajo y próximo al final de la hoja, escribe entre líneas horizontales resaltadas en color verde una refeferencia al pensamiento Lucio de Costa según Bayardo, “la [belleza] es lo que confiere valor de permanencia a la obra cuando los valores [funcionales] han caducado” (CDI-IH, 2019, C.3223/117). En este sentido, la estética, la preocupación por la belleza, la plástica en Bayardo, confiere intemporalidad a la obra de arquitectura.

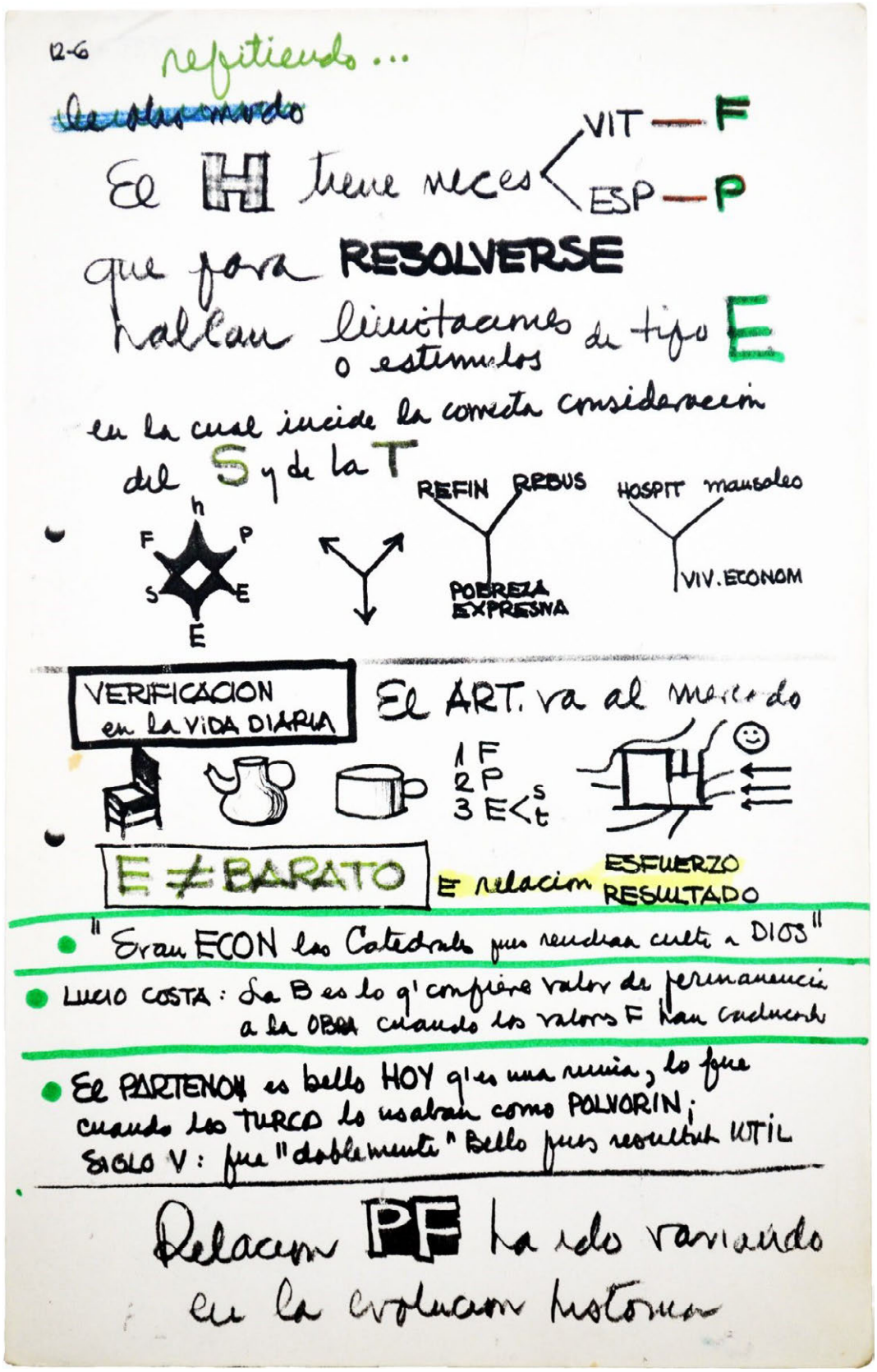


Figura 57. *Apuntes de Bayardo para su curso de formación docente de 1988, correspondiente al título "12. Las seis coordenadas", hoja "12-6".*

Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, CDI-IH* (C.3223/117), por N. Bayardo, 1988.

Podemos pensar que la visita al monumento y sepulcro de la Fosa Ardeatina alimenta la construcción argumental y el registro de determinados recursos de proyecto, que Bayardo posteriormente aplica en el urnario, principalmente en la conceptualización de un monumento funerario que refiere a la memoria, a la conmemoración de un hecho que reúne a la sociedad frente a la adversidad, y a la condición última de existencia de cada individuo.

La relación entre arte y arquitectura, particularmente desarrollada como una tensión entre belleza y función, es central en la reflexión teórica posterior de Bayardo. Esto muestra que luego de construir el urnario, el mencionado argumento es revisado, y continua desarrollándose como parte de una metodología, para la enseñanza que sistematiza conceptos, y un cuerpo teórico. En este sentido también podemos pensar el urnario como una pieza componente de una teoría de la arquitectura y metedología enfocada en el proyecto.

A partir de lo expuesto anteriormente, podemos sostener que el urnario es entendido como un monumento funerario y conmemorativo, al igual que la Fosa Ardeatina. Conmemora el drama de la vida y la muerte. Y en este sentido, en el urnario se materializa un ensayo teórico, donde la categoría estética, predomina sobre otras categorías, por ejemplo, la función, la técnica. De este modo podemos entender el urnario como una obra de arte, y al mismo tiempo una pieza componente de la reflexión teórica de Bayardo.

3.3.2. Sobre la escenificación de la forma y del espacio en el urnario

Abordemos ambas obras entendidas desde las palabras de Bayardo que sugieren una puesta en escena de la forma y el espacio, en la materialización de la arquitectura. Respecto a las expresiones adjetivadas de “raro dramatismo” y “levantado en homenaje”, nos centraremos en su materialización y escenificación por medio de la forma y del espacio arquitectónico. [54] Ambas expresiones se encuentran en al ámbito de la expresión significante de la arquitectura, cuyo soporte resulta en ambos casos, el espacio escenificado. Por un lado, la primera, refiere al drama, a la teatralidad, la tragedia. Por otro lado, la segunda refiere al homenaje. Levantar, poner en alto. Metáfora materializada en la elevación de los volúmenes de hormigón. Específicamente la manera en que ambos edificios se encuentran construidos material y espacialmente nos acerca a la carga significante a la que refiere Bayardo en su comentario sobre la Fosa Ardeatina en su informe. Y así como el monumento italiano dramatiza la forma, los espacios, y los recorridos, podemos leer una propuesta de escenificación en el urnario.

La expresión de Bayardo “raro dramatismo”, implica posiblemente, una exacerbación de la teatralidad que experimentó al recorrer el espacio de la Fosa Ardeatina. El recorrido por su explanada, el arte integrado, las referencias a la masacre, las fosas, y la llegada a un espacio oprimido por una estructura de hormigón, resulta en un efecto dramático que impacta en los visitantes (ver Figura 58).

[54] La escenificación del espacio, su teatralidad, su expresión, se remontan al siglo XIX cuando aparece el sentido del concepto de espacio arquitectónico de modo relativamente reciente en la historia. Gottfried Semper (2013, pág. viii), en su texto *El estilo*, escrito entre 1855 y 1863, introduce esta concepción de espacio escénico en la teoría de la arquitectura, y titula una de las secciones de su libro con el siguiente texto, “el principio formal más originario de la arquitectura, basado en el concepto de espacio, independiente de la construcción; el enmascaramiento de la realidad en las artes”. Las máscaras son un atributo de la teatralidad, del drama. El espacio resulta en este sentido, dramático.

Figura 58. *Vista del sepulcro de la Fosa Ardeatina, (1946-1949).*
Nota, adaptado de *https://www.mausoleofosseardeatine.it/*, consulta realizada el 1 de agosto de 2023.

A partir de estas expresiones, podemos leer que Bayardo decide no adoptar, o matizar, aquellos recursos de proyecto que propician ese “raro dramatismo”, lo que muestra un ejercicio de crítica al seleccionar, aplicar, o descartar, algunas soluciones extraídas respecto a la escenificación de los espacios. Por ejemplo, es posible considerar que de la arquitectura del sepulcro italiano descarta, la exacerbación de una gran lápida sobre las tumbas —sin embargo considera el efecto del prisma suspendido—, desestima la ubicación de los restos bajo la tierra, aborda de distinta manera la significación y la escala de las obras de arte en relación con la figura humana (ver Figura 59).

Figura 59. *Vista de la escultura “Las tres edades” de Francesco Coccia y el volumen elevado desde la explanada de acceso de la Fosa Ardeatina, (1946-1949).*
Nota, adaptado de *https://www.mausoleofosseardeatine.it/*, consulta realizada el 1 de agosto de 2023.

Asimismo, podemos establecer las siguientes relaciones entre algunas acciones de proyecto de la Fosa Ardeatina, que Bayardo aplica en el urnario. Ambos proyectos generan un extrañamiento por medio de un volumen de geometría regular. Separan los recorridos de aproximación y significación, en una operación de oposición dialéctica entre los restos humanos asociados al volumen regular, y las instancias de recorridos previos donde se promueve a la reflexión y contemplación por parte de los visitantes. Utilizan recursos similares en el diseño de los espacios por medio de sus proporciones que buscan oprimir, oscurecer e iluminar, y operan con la forma para generar tensiones en los visitantes realizan al vivir la experiencia arquitectónica (ver Figura 60).

Figura 60. *Vista del recorrido por las fosas de la Fosa Ardeatina, (1946-1949).*
Nota, adaptado de *https://www.mausoleofosseardeatine.it/*, consulta realizada el 1 de agosto de 2023.

En este sentido los factores psicofisiológicos son utilizados deliberadamente en el proyecto para producir tales efectos. De este modo, la disposición de los restos humanos impacta, con una uniformidad particular, geométrica, perceptual. Los espacios interiores se nutren de una significación y se escenifican, por medio de la igualdad, y del trabajo en los detalles de las superficies. Los recorridos se ordenan de modo de generar una especie de bucle en relación con su contexto próximo y con la ciudad, con accesos y salidas definidas en las secuencias de recorridos. De este modo, los edificios consideran la situación humana en una relación de cooperación y propuesta de unidad

frente a cierta adversidad, como determinante para cualificar la significación de los espacios (ver Figura 61).

Figura 61. *Vista del recorrido hacia la ventana norte del Urnario N°2 del Cementerio del Norte de Nelson Bayardo, 2019.*

Por lo cual, reúsan los agregados simbólicos, decoraciones y materiales suntuosos de los monumentos y edificios funerarios tradicionales, con los que se expresa imposición y poder, y ambos recurren, a la expresión de una arquitectura realizada con materiales simples para expresar la situación de un colectivo social, frente a una problemática que lo aúna. Y, por último, las operaciones técnicas del proyecto utilizan los avances en el desarrollo de la

tecnología del hormigón armado para construir arriesgadas soluciones que impactan en la percepción de los usuarios al elevar dialécticamente volúmenes pesados sobre el nivel del suelo, reduciendo la cantidad apoyos (ver Figura 62, Figura 63, y Figura 64).

Figura 62. *Vista del volumen elevado y apoyos de la Fosa Ardeatina, (1946-1949).*
Nota, adaptado de *Documents de projectes d' arquitectura, n° 18*, por J. Ravetllat, 2002.

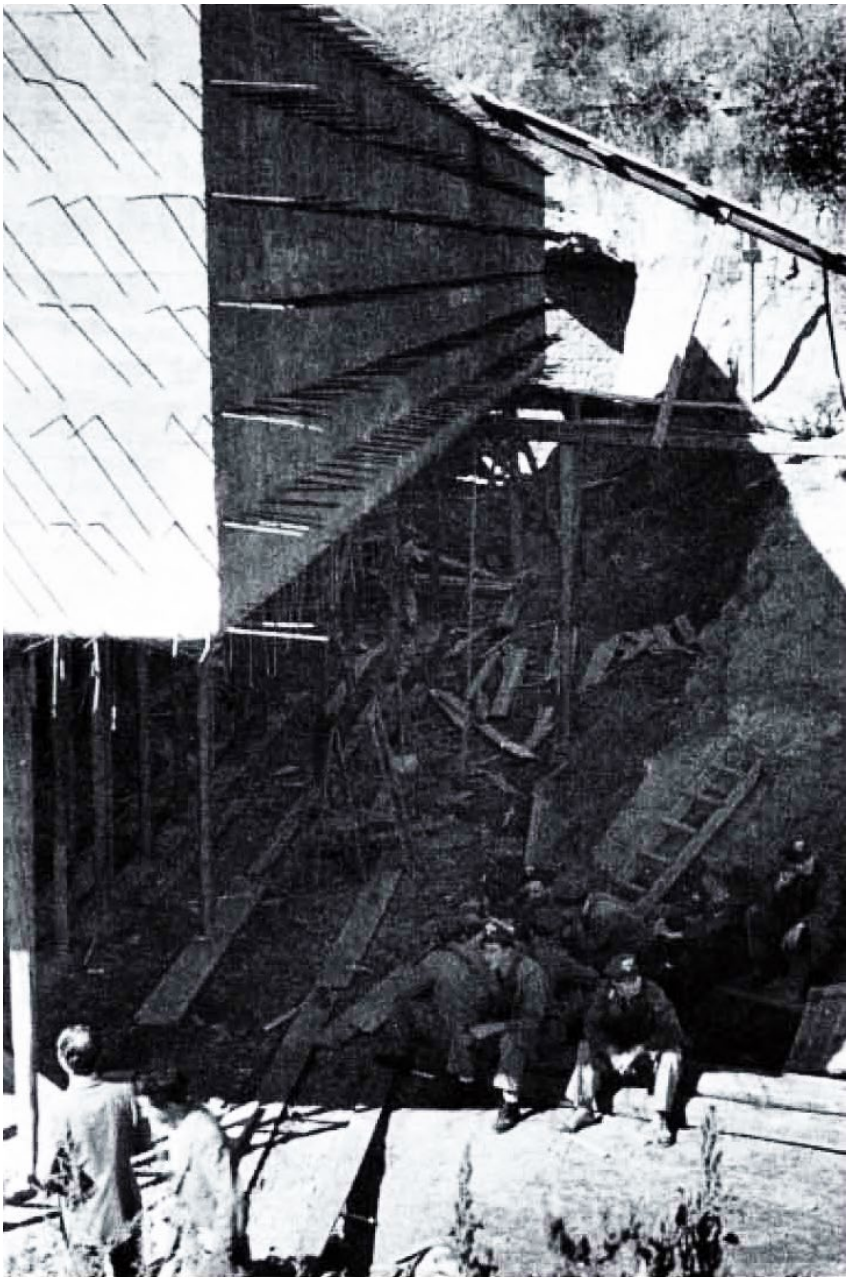


Figura 63. *Vista de la construcción de la Fosa Ardeatina, (1946-1949).*
Nota, adaptado de *Documents de projectes d' arquitectura, n° 18*, por J. Ravetllat, 2002.

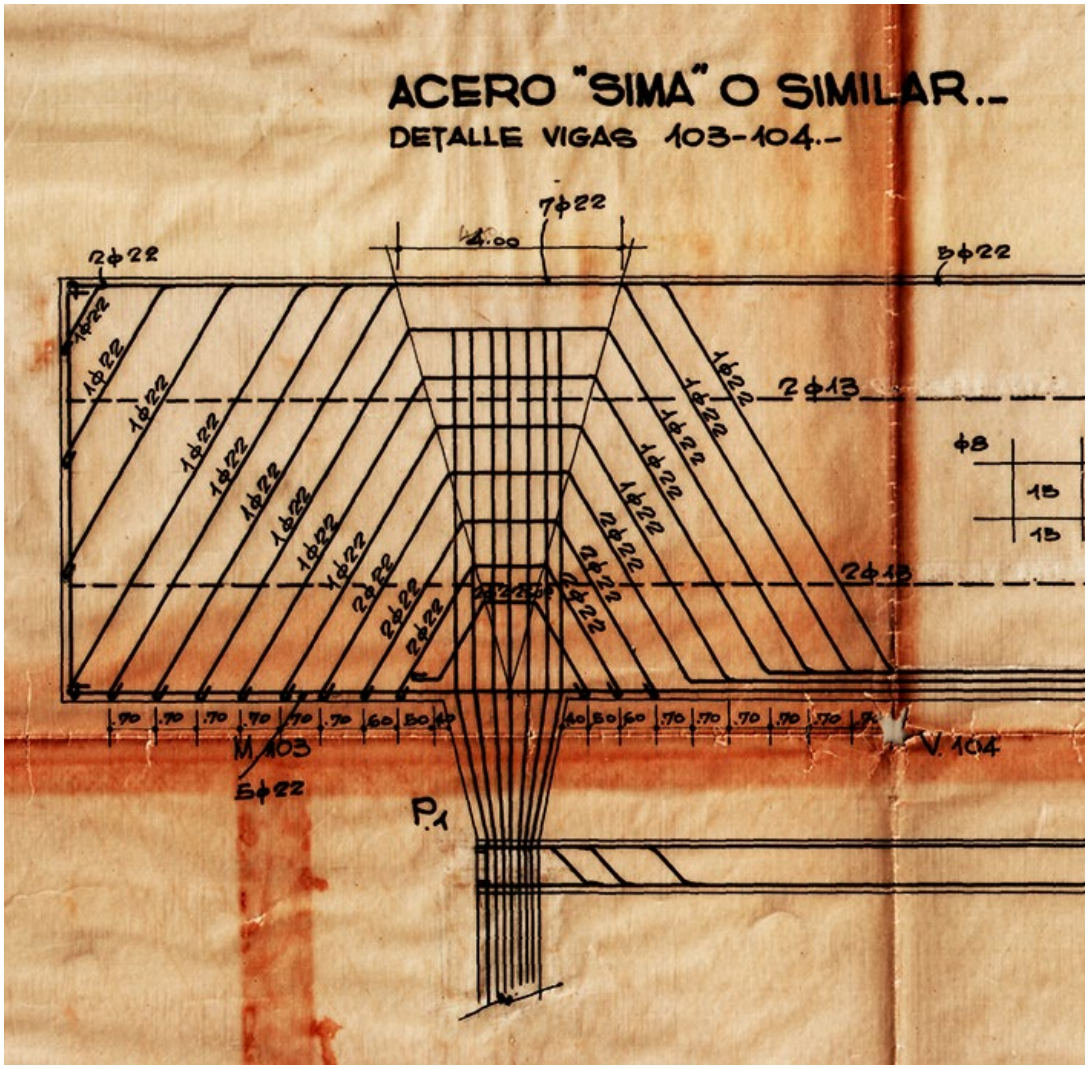


Figura 64 *Detalle de la estructura del urnario, "Viga 103-104" del plano PN° 5ª.*
Nota, adaptado del archivo de la *División de Espacios Públicos y Edificaciones* de la *IM*, por N. Bayardo y J.P. Tizze, 1959.

En este sentido, la utilización de esta técnica constructiva, con un sentido económico y estético, se conecta con los aprendizajes que aporta su visita al estudio de Nervi y las obras que califica de "importantes" en el mencionado informe de viaje de 1958 (CDI-IH, 2019, C. 3227/14). Las obras que visita son: el estadio Flaminio, del ingeniero Pier Luigi Nervi y el arquitecto Antonio Nervi; el Palazzetto dello Sport del ingeniero Pier Luigi Nervi y el arquitecto Annibale Vittellozzi (ver Figura 65).

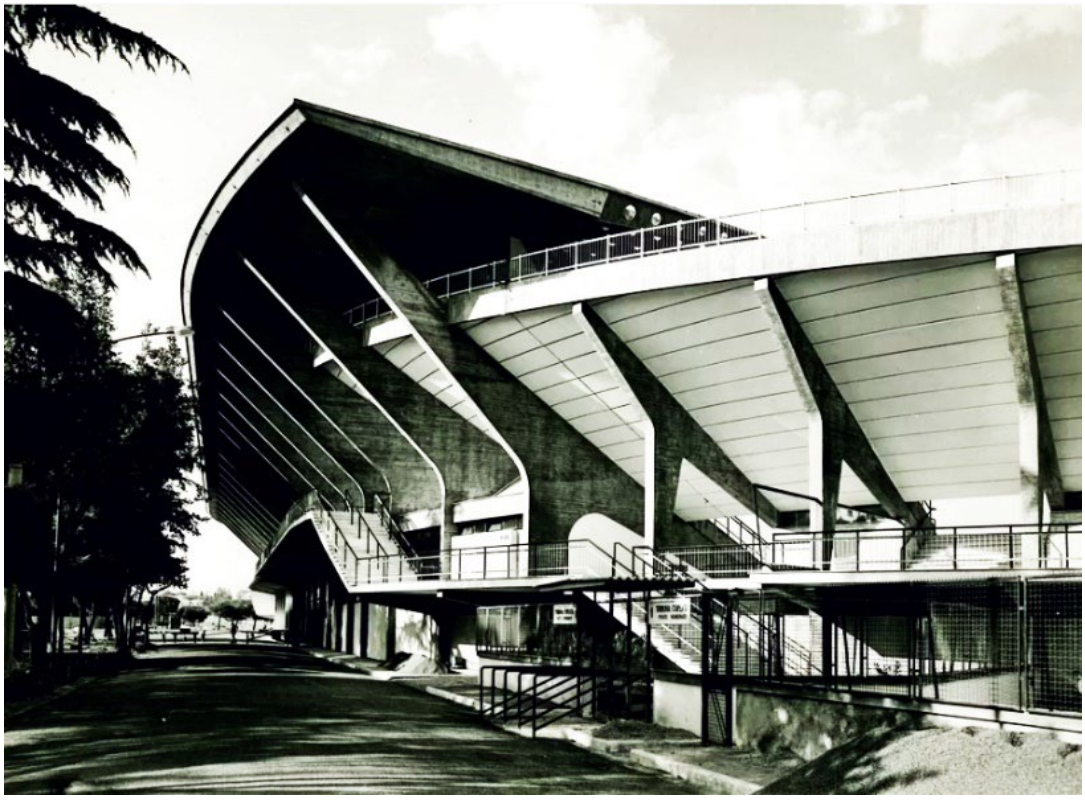


Figura 65. *Stadio Flaminio Ing. Pier Luigi Nervi, Arq. Antonio Nervi, en Roma (1957-1958). Nota*, adaptado de *Pier Luigi Nervi Project Association*, por O. Savio.
Recuperado de: http://stadioflaminio.org/#stadio-flaminio, consulta realizada el 02.09.2022.

Este conjunto de obras comparte el fundamento de aplicar trazados geométricos para definir la forma de la arquitectura, según la función utilitaria y portante. En este sentido, Bayardo destaca en su informe el estadio Ullevi de los arquitectos Fritz Jaenecke y Sten Samuelson, “una composición formal sorprendente, en la cual, la gráfica de interés de los espectadores, determinó la modelación de las tribunas” (CDI-IH, 2019, C. 3227/10). Así, también la estructura puede expresar y colaborar para una escenificación del espacio, al mismo que tiempo que puede leerse como una materialización de la determinación geométrica en la forma arquitectónica.

A partir de lo expuesto, podemos aceptar que Bayardo selecciona cuidadosamente los mencionados recursos de proyecto asociados con la escenificación del espacio de la Fosa Ardeatina, los pone en relación con los otros ejemplos mencionados, y los reinterpreta en su urnario. A continuación, abordaremos el fundamento de esa escenificación en sus lecturas de Bruno Zevi.

3.3.3. Sobre el espacio y la lectura de Bayardo de textos de Bruno Zevi

Podemos considerar el espacio del monumento y sepulcro italiano de la Fosa Ardeatina enmarcado en la producción teórica del arquitecto, historiador, y teórico, Bruno Zevi, y el colectivo que publica en la revista *Metron*, autodenominado *Asociación para la arquitectura orgánica* (*APAO*); el cual, fundado por Zevi en 1945, reúne un colectivo italiano de profesionales, artistas y colaboradores internacionales.[55] Y a su vez, se puede relacionar el espacio del urnario con este fundamento, por medio de las lecturas de Bayardo.

Bayardo posee en su biblioteca dos textos de Zevi, *Historia de la Arquitectura Moderna*, una edición en español de 1954, y *Saber ver la arquitectura*, también en español editada en 1951. [56] Ambos se encuentran subrayados y con anotaciones sobrescritas por el autor del urnario, con las cuales emite juicios críticos acerca de los contenidos de los textos de Zevi. Incluso por momentos con su caligrafía manuscrita parece dialogar con el propio Zevi y con un futuro lector, comentando, según su parecer, aciertos y desaciertos del libro.

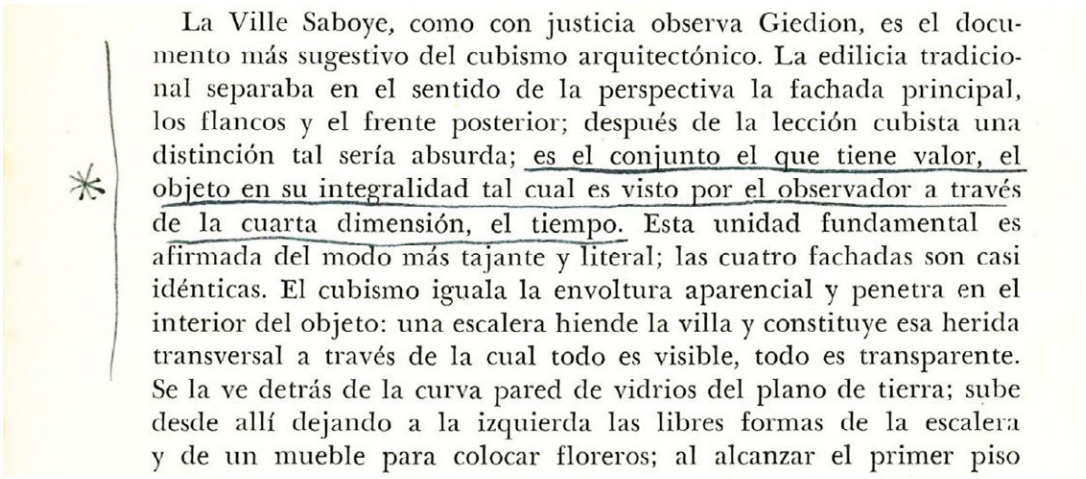
En el primer libro mencionado, por medio de estas anotaciones, Bayardo expone sus intenciones fundamentales sobre la arquitectura racionalista, la economía de recursos, la vocación de construir infraestructura para una sociedad en transformación, y realiza una defensa de la arquitectura de Le Corbusier ante las críticas de Zevi. Los primeros subrayados que realiza Bayardo en este libro construyen un hilo argumental de reflexión teórica que se centra en la revisión de la arquitectura moderna, en base a su humanización y a la consideración de factores psicológicos, en el marco de la búsqueda de una expresión social y poética en casos concretos.[57]

[55] En este marco, Zevi constata ejemplos de arquitectura internacionales, que según su posición reformulan la arquitectura moderna. Entre estos ejemplos destaca la arquitectura de la "escuela sueca" como precursora del "movimiento orgánico en Europa". Escribe Zevi (1954, págs. 331-332), "el acta de nacimiento de la tendencia orgánica no fue firmada en Finlandia, sino en la vecina Suecia, en 1930, por un arquitecto hasta entonces poco conocido: Erik Gunnar Asplund", a los 45 años como un revisor del racionalismo.

[56] La edición original de este libro es italiana y se publica en 1948.

[57] Bayardo subraya la sección donde Zevi trata la obra de Aalto, principalmente la consideración de problemas psicológicos y humanos en la arquitectura. Luego Zevi (1954, págs. 331-337) desarrolla la construcción del denominado movimiento orgánico en Europa a partir de la figura de Asplund, bajo el título "La escuela sueca". Sin subrayar, ni escribir comentario

Con un subrayado debajo de tres líneas de texto, una línea vertical en el margen izquierdo del párrafo, y un asterisco, destaca el pasaje de texto donde Zevi aborda el concepto del tiempo en el espacio arquitectónico. Este resulta el texto marcado con mayor énfasis en todo el libro, lo que nos indica la importancia conceptual del mismo para Bayardo (ver Figura 66).



La Ville Saboye, como con justicia observa Giedion, es el documento más sugestivo del cubismo arquitectónico. La edilicia tradicional separaba en el sentido de la perspectiva la fachada principal, los flancos y el frente posterior; después de la lección cubista una distinción tal sería absurda; es el conjunto el que tiene valor, el objeto en su integralidad tal cual es visto por el observador a través de la cuarta dimensión, el tiempo. Esta unidad fundamental es afirmada del modo más tajante y literal; las cuatro fachadas son casi idénticas. El cubismo iguala la envoltura aparencial y penetra en el interior del objeto: una escalera hiende la villa y constituye esa herida transversal a través de la cual todo es visible, todo es transparente. Se la ve detrás de la curva pared de vidrios del plano de tierra; sube desde allí dejando a la izquierda las libres formas de la escalera y de un mueble para colocar floreros; al alcanzar el primer piso

Figura 66. *Sobrescritura de Bayardo.*

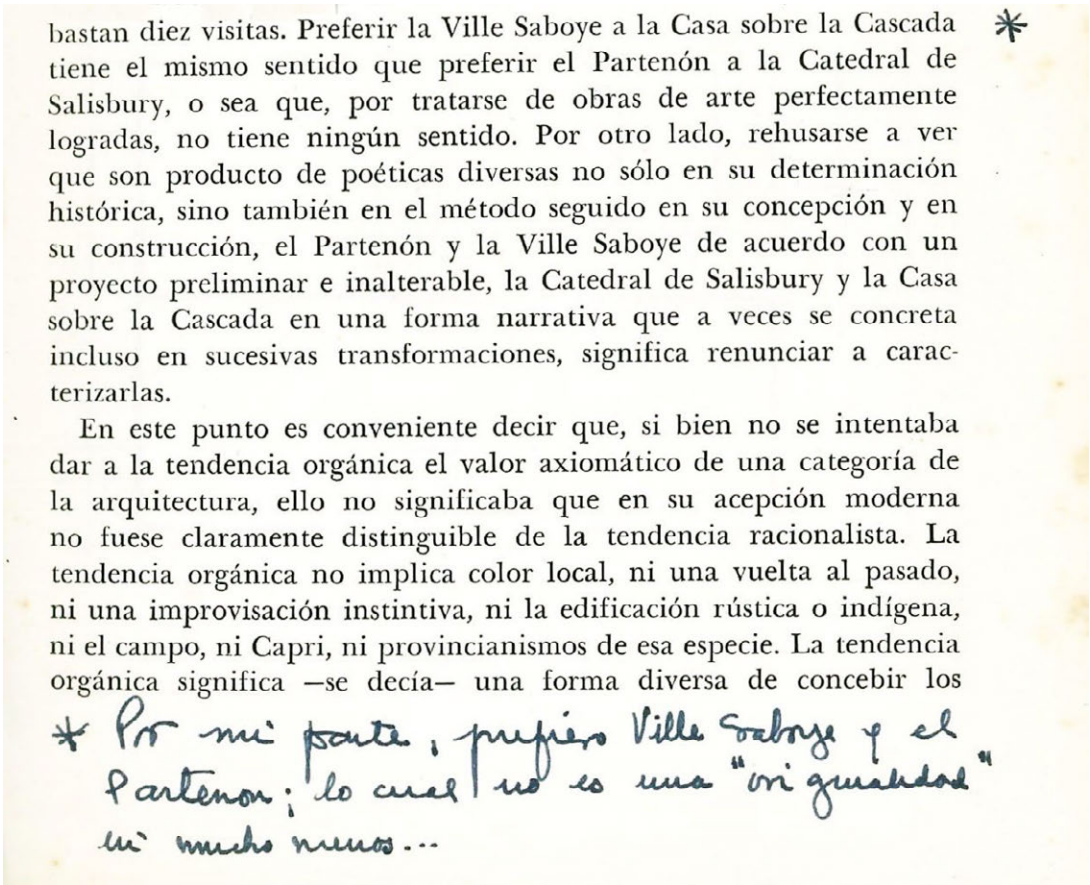
Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, libro Historia de la Arquitectura Moderna de Bruno Zevi, pág. 138*, por N. Bayardo, 1954.

Parte del contenido de la paráfrasis de Zevi lo podemos encontrar en el texto de Giedion (2009, pp. 515-519) *Espacio, tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición*, donde enfatiza la unidad del edificio, de la Ville Saboye, que interpreta por medio del recorrido del observador a través del tiempo, y no por medio de las vistas frontales de cada fachada.

Conceptualmente el urnario opera con los mismos fundamentos. La unidad del edificio reúsa su interpretación desmembrada en fachadas aisladas, aunque su volumetría también pueda ser intuida desde un punto de vista. La

alguno que muestre una adhesión a lo que Zevi denomina “arquitectura orgánica”, Bayardo mantiene distancia de este movimiento. Este silencio resulta elocuente, y lo podemos interpretar en dos sentidos. Por un lado, indica cierta indiferencia respecto a la posición con la que Zevi (1954, pág. 333) apunta contra los “anónimos rectángulos europeos que olían a fábrica o a hospital”, contra la geometría purista, y por ende, contra Le Corbusier. Por otro lado, no podemos soslayar la posición de revisión de la arquitectura moderna de mitad del siglo XX expuesta en el libro.

lectura del edificio se completa de un modo integral por medio del recorrido de los visitantes en el tiempo, especialmente por el espacio interior. Este pasaje constituye además una evidencia que nos permite relacionar la obra de la Ville Saboye de Le Corbusier con el urnario de Bayardo, en una lectura previa a la elaboración del proyecto. Al respecto de las preferencias de Bayardo por la arquitectura de Le Corbusier y la antigüedad clásica, en el texto *Historia de la Arquitectura Moderna* de Zevi (1954, p. 367), Bayardo sobrescribe el libro y comenta con un asterisco en letra manuscrita, “por mi parte, prefiero la Ville Saboye y el Partenón; lo cual no es una “originalidad” ni mucho menos…” (ver Figura 67). Lo cual podemos leer, no en una relación de analogías formales, ni de estilo, “tradicional”, o trasposición de recursos, sino en una comprensión conceptual del espacio recorrido, que el autor del urnario transforma en un fundamento de proyecto.



bastan diez visitas. Preferir la Ville Saboye a la Casa sobre la Cascada tiene el mismo sentido que preferir el Partenón a la Catedral de Salisbury, o sea que, por tratarse de obras de arte perfectamente logradas, no tiene ningún sentido. Por otro lado, rehusarse a ver que son producto de poéticas diversas no sólo en su determinación histórica, sino también en el método seguido en su concepción y en su construcción, el Partenón y la Ville Saboye de acuerdo con un proyecto preliminar e inalterable, la Catedral de Salisbury y la Casa sobre la Cascada en una forma narrativa que a veces se concreta incluso en sucesivas transformaciones, significa renunciar a caracterizarlas.

En este punto es conveniente decir que, si bien no se intentaba dar a la tendencia orgánica el valor axiomático de una categoría de la arquitectura, ello no significaba que en su acepción moderna no fuese claramente distinguible de la tendencia racionalista. La tendencia orgánica no implica color local, ni una vuelta al pasado, ni una improvisación instintiva, ni la edificación rústica o indígena, ni el campo, ni Capri, ni provincianismos de esa especie. La tendencia orgánica significa —se decía— una forma diversa de concebir los

* Por mi parte, prefiero Ville Saboye y el Partenon; lo cual no es una "originalidad" ni mucho menos...

Figura 67. *Sobrescritura de Bayardo.*

Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, libro Historia de la Arquitectura Moderna de Bruno Zevi, pág. 367*, por N. Bayardo, 1954.

Por medio de estas anotaciones de Bayardo, podemos pensar uno de los fundamentos sobre el cual concibe su urnario, como objeto, obra integral, en el sentido de una construcción de un conjunto de espacios articulados, unidos por secuencias temporales, y un argumento puesto en escena.

La crítica de la arquitectura moderna que plantean Zevi y el movimiento *APAO*, es precedida por la del artista y profesor de la Bauhaus László Moholy-Nagy,[58] en el sentido de la construcción del espacio arquitectónico articulado y percibido en el tiempo. En el texto titulado originalmente "Del material a la arquitectura", publicado en alemán a principios de 1928, Moholy-Nagy (2008, pp. 97-98) escribe, "a fin de experimentar la arquitectura es necesario poseer la capacidad funcional de captar el espacio. Esto está determinado biológicamente. […], es preciso acumular gran experiencia antes de poder apreciar realmente el contenido esencial de un espacio articulado". Si bien todos los seres humanos poseemos una capacidad biológica cuantificable respecto a los rangos de percepción del espacio, audibles, visuales, dimensionales, además, es necesario un entrenamiento que aprecie las relaciones de movimiento y tensiones de los cuerpos en el espacio. Esta capacidad que el artista adquiere no es un común denominador en los arquitectos de su tiempo, incluso en algunos casos que se autodenominan modernos, según escribe Moholy-Nagy, "sólo adoptan de la arquitectura revolucionaria algunas características de estilo". De este modo, reclama el fundamento conceptual del espacio en la arquitectura moderna. Y con el mismo, la producción de una obra de arte unitaria, a continuación, escribe, "toda arquitectura —y tanto sus partes funcionales como su articulación espacial— debe ser concebida como una unidad. Sin esta condición, la arquitectura se convierte en una simple reunión de cuerpos vacíos, […] nunca brindará la emocionante experiencia del espacio articulado".

[58] Zevi se gradúa en la Universidad de Harvard en la Escuela de Diseño de Posgrado, dirigida en ese momento por Walter Gropius (Fundación Bruno Zevi, 2017). Este último dirige la escuela de la Bauhaus en Dessau, y prologa el libro "Del material a la arquitectura" de László Moholy-Nagy. De este modo, podemos pensar que las reflexiones de exintegrantes de la Bauhaus acerca del espacio en la arquitectura nutren la formación de Zevi, y por ende, los trabajos del grupo APAO.

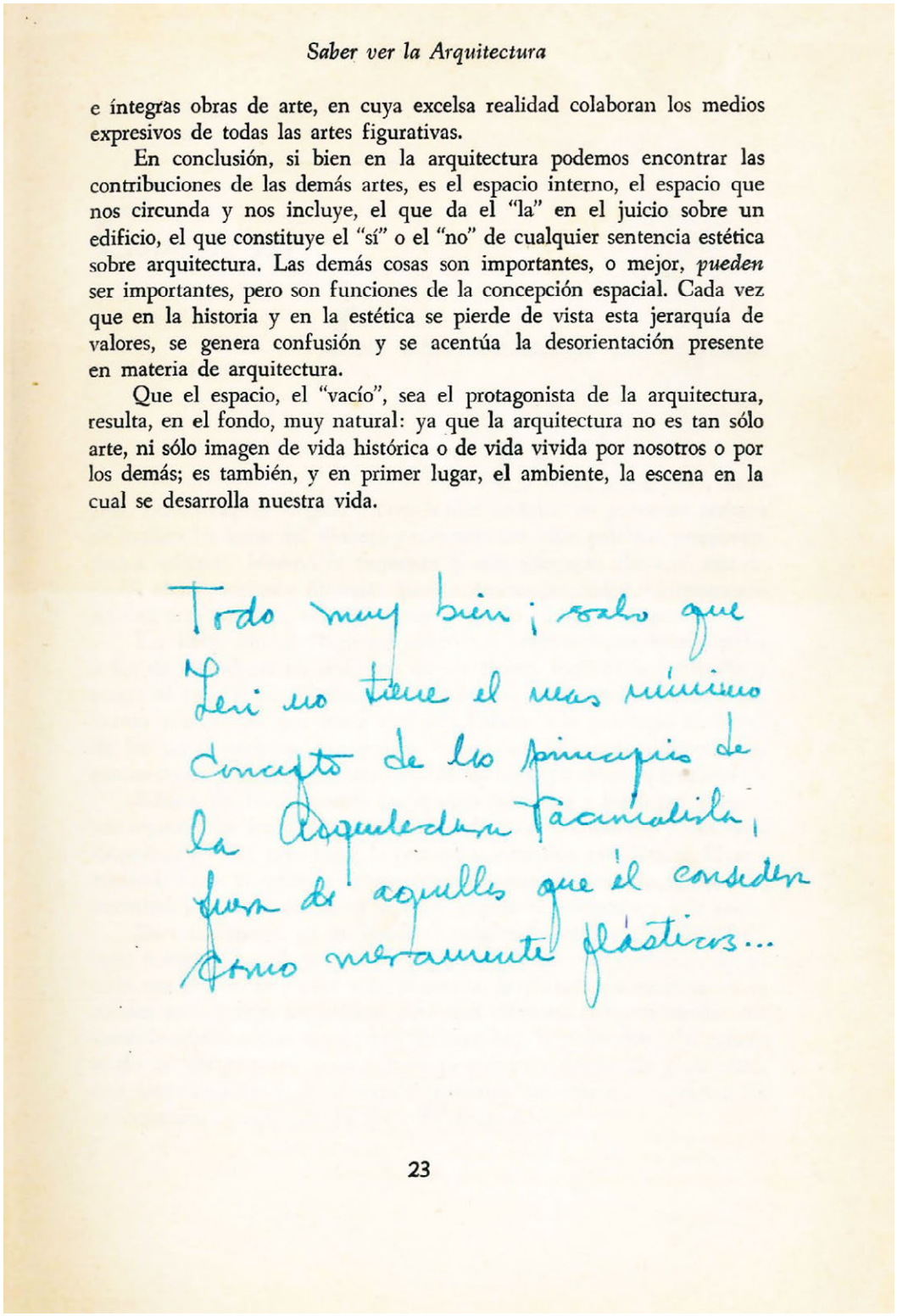
Así, Mohol-Nagy (2008), desde su experiencia en la producción de obras de arte, propone realizar un espacio arquitectónico articulado, por medio del movimiento en el tiempo, utilizando materiales nuevos, y formas que tensionan la percepción. Por su parte, Bruno Zevi (1951), aporta a esa articulación la concatenación de un argumento, un drama, en la lectura y en la generación del espacio arquitectónico.

La edición del libro *Saber ver la arquitectura* que Bayardo conserva en su acervo, está traducida por Cino Calcaprina y Jesús Bermejo Goday. Calcaprina es coautor de la Fosa Ardeatina, colaborador en la edición de la revista *Metron*, integrante del movimiento *APAO*. Calcaprina escribe en esta edición del texto de Zevi (1951, p. XIII y XIV) una nota introductoria, donde destaca el "método de interpretación espacial", desde "el espacio interior, protagonista de la arquitectura", al "releer lo antiguo con ojos modernos".

Bayardo también realiza una lectura crítica de este libro, lo sobrescribe, lo resalta con distintos colores e indica, desacuerdos y acuerdos. Por ejemplo, en la Figura 68 contrapone y registra su pensamiento sobre la arquitectura; en este caso, seguramente refiere a la importancia asignada a la determinación geométrica de la función utilitaria y a las nuevas tecnologías aplicadas.

En relación con nuestro caso de estudio, podemos agrupar algunas de estas anotaciones realizadas a lo largo del libro, en dos conjuntos, uno que se aboca a los fundamentos de la arquitectura y de su espacio, y otro que reúne una serie de premisas operativas de proyecto.

Dentro del primer conjunto, destaca la arquitectura "como una gran escultura excavada, en cuyo interior el hombre penetra y camina" (1951, p. 13). Aquí, Bayardo incorpora el aporte de Zevi, respecto al cual la concepción de espacio interior toma particular relevancia. El espacio interior excavado, estereotómico, resulta de este modo operativo para ponerlo en importancia respecto al espacio exterior (ver Figura 69).



Saber ver la Arquitectura

e íntegras obras de arte, en cuya excelsa realidad colaboran los medios expresivos de todas las artes figurativas.

En conclusión, si bien en la arquitectura podemos encontrar las contribuciones de las demás artes, es el espacio interno, el espacio que nos circunda y nos incluye, el que da el "la" en el juicio sobre un edificio, el que constituye el "sí" o el "no" de cualquier sentencia estética sobre arquitectura. Las demás cosas son importantes, o mejor, *pueden* ser importantes, pero son funciones de la concepción espacial. Cada vez que en la historia y en la estética se pierde de vista esta jerarquía de valores, se genera confusión y se acentúa la desorientación presente en materia de arquitectura.

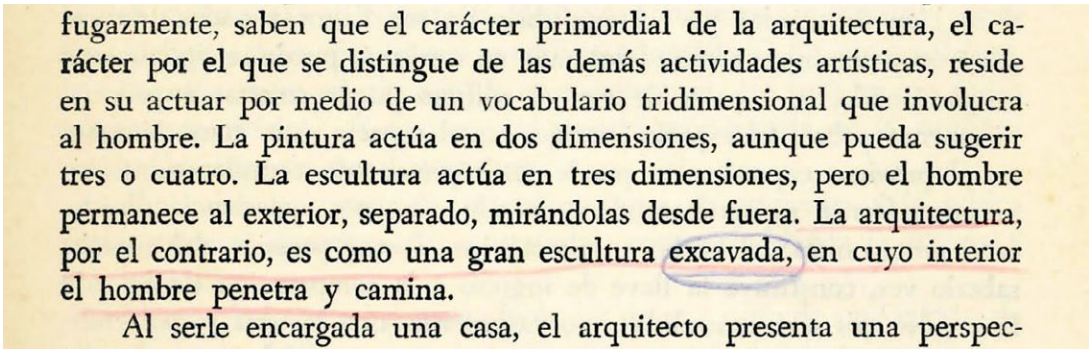
Que el espacio, el "vacío", sea el protagonista de la arquitectura, resulta, en el fondo, muy natural: ya que la arquitectura no es tan sólo arte, ni sólo imagen de vida histórica o de vida vivida por nosotros o por los demás; es también, y en primer lugar, el ambiente, la escena en la cual se desarrolla nuestra vida.

Todo muy bien; salvo que Zevi no tiene el más mínimo concepto de los principios de la Arquitectura funcionalista, fuera de aquellos que él considera como meramente plásticos...

23

Figura 68. *Sobrescritura de Bayardo.*

Nota, en letra manuscrita "Todo muy bien; salvo que Zevi no tiene el más mínimo concepto de los principios de la arquitectura funcionalista, fuera de aquellos que él considera como meramente plásticos…". Adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, libro Saber ver la arquitectura de Bruno Zevi, pág. 13*, por N. Bayardo, 1951.



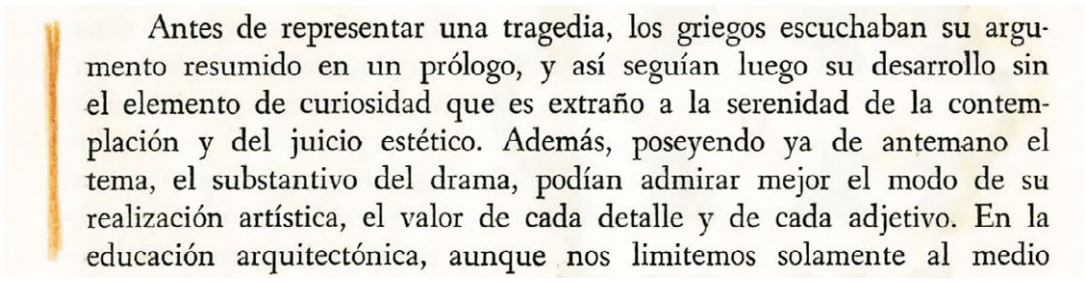
fugazmente, saben que el carácter primordial de la arquitectura, el carácter por el que se distingue de las demás actividades artísticas, reside en su actuar por medio de un vocabulario tridimensional que involucra al hombre. La pintura actúa en dos dimensiones, aunque pueda sugerir tres o cuatro. La escultura actúa en tres dimensiones, pero el hombre permanece al exterior, separado, mirándolas desde fuera. La arquitectura, por el contrario, es como una gran escultura excavada, en cuyo interior el hombre penetra y camina.

Al serle encargada una casa, el arquitecto presenta una perspec-

Figura 69. *Sobrescritura de Bayardo.*

Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, libro Saber ver la arquitectura de Bruno Zevi, pág. 13*, por N. Bayardo, 1951.

En otro pasaje del texto, Bayardo marca con una línea vertical a lápiz en el margen izquierdo del texto de Zevi (1951, p. 28) el conocimiento de la antigüedad que tenían los griegos, del resumen oral del drama, previo a la representación de la tragedia, de modo que “poseyendo ya de antemano el tema, el substantivo del drama, podrían admirar mejor el modo de su realización artística” (ver Figura 70). Este subrayado destaca la carga significante asociada al espacio, que completa la experiencia estética de la realización arquitectónica. Por medio de la comprensión del argumento principal, del edificio, asociado al espacio, es posible admirar de mejor manera el arte.



Antes de representar una tragedia, los griegos escuchaban su argumento resumido en un prólogo, y así seguían luego su desarrollo sin el elemento de curiosidad que es extraño a la serenidad de la contemplación y del juicio estético. Además, poseyendo ya de antemano el tema, el substantivo del drama, podían admirar mejor el modo de su realización artística, el valor de cada detalle y de cada adjetivo. En la educación arquitectónica, aunque nos limitemos solamente al medio

Figura 70. *Sobrescritura de Bayardo.*

Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, libro Saber ver la arquitectura de Bruno Zevi, pág. 28*, por N. Bayardo, 1951.

En este sentido, Zevi afirma lo siguiente en su conferencia del 6 de diciembre de 1947, en el *Congreso Nacional de la Asociación Por la Arquitectura Orgánica*, titulada “La Arquitectura orgánica frente a sus críticos”.

> El punto fundamental de la arquitectura orgánica, en mi opinión, es esta declaración de independencia, no sólo de los hechos decorativos, sino también de la composición volumétrica, geométrico-purista y estereométrico-neoplástica, el acento del vacío en el espacio de la casa y la ciudad donde vive el hombre y donde se expresa el tema social. Me parece que el problema social, que es el motor de toda nuestra acción, encuentra un punto de referencia concreto en la arquitectura, precisamente en esta concepción espacial, en otras palabras, más que colocar el contenido en el edificio, en crear el edificio en nombre del contenido humano. (Zevi, L' Architettura organica di fronte ai suoi critici, 1948, p. 44) [59]

Así, entendiendo el edificio hecho para el contenido humano, el urnario resulta una construcción moldeada a partir de la estructura continua y envolvente del hormigón armado, que delimita un espacio interior puesto en importancia respecto al exterior. Y tal como lee en Zevi, y en el edificio visitado de la Fosa Ardeatina, podemos aceptar que Bayardo genera espacios que resultan operativos a un tema, un drama humano. En el caso del urnario, el tema de monumento funerario se concibe en el marco de una escenificación centrada en el espacio del patio.

A partir del segundo conjunto de fragmentos de texto resaltados, podemos leer que Bayardo aplica una serie de fundamentos operativos a determinadas acciones de proyecto en el urnario. Subraya algunos pasajes del relato histórico acerca del espacio que realiza Zevi (1951, pp. 47-48, 50-52, 60 y 64), cuyos contenidos son los siguientes.

Podemos leer el espacio interior del urnario conformado principalmente por un “deambular en el espacio cerrado”, en torno al patio, tanto en planta alta dentro del volumen elevado, como en planta baja, donde los trabajos en los detalles acentúan la preocupación “plástica” y poética para construir el

[59] En el original, “Il punto fondamentale dell’architettura orgánica è, secondo me, questa dichiarazione di indipendeza non solo dai fatti decorativi, ma anche della composizione volumétrica, geométrico-purista e stercometrico-neoplastica, l’acceno sul vuoto, sullo spazio della casa e della città Dove l’uomo vive e Dove il tema sociale si esprime. A me pare che l’istanza sociale, che é il motore di tutta la nostra azione, trovi un punto di riferimento concreto in architettura proprio in questa concezione spaziale, nel portare cioè l’atenzione sul contenuto spaziale, per cosi dire, anzichè sul content edilizio, en el creare l’edificio in nome del contenuto umano”.

espacio según el contenido humano, según lo subrayado en el libro de Zevi (Figura 71).

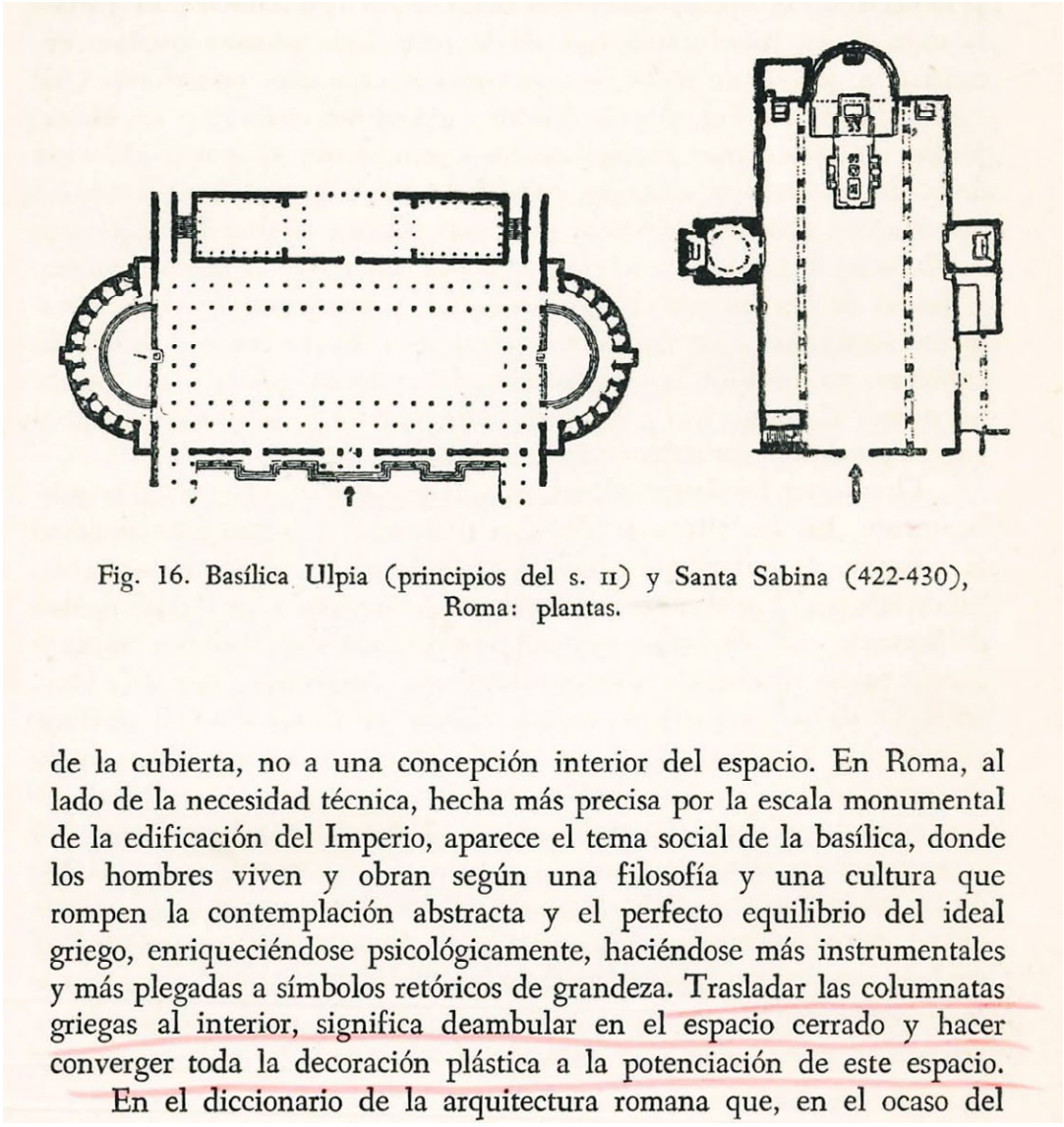


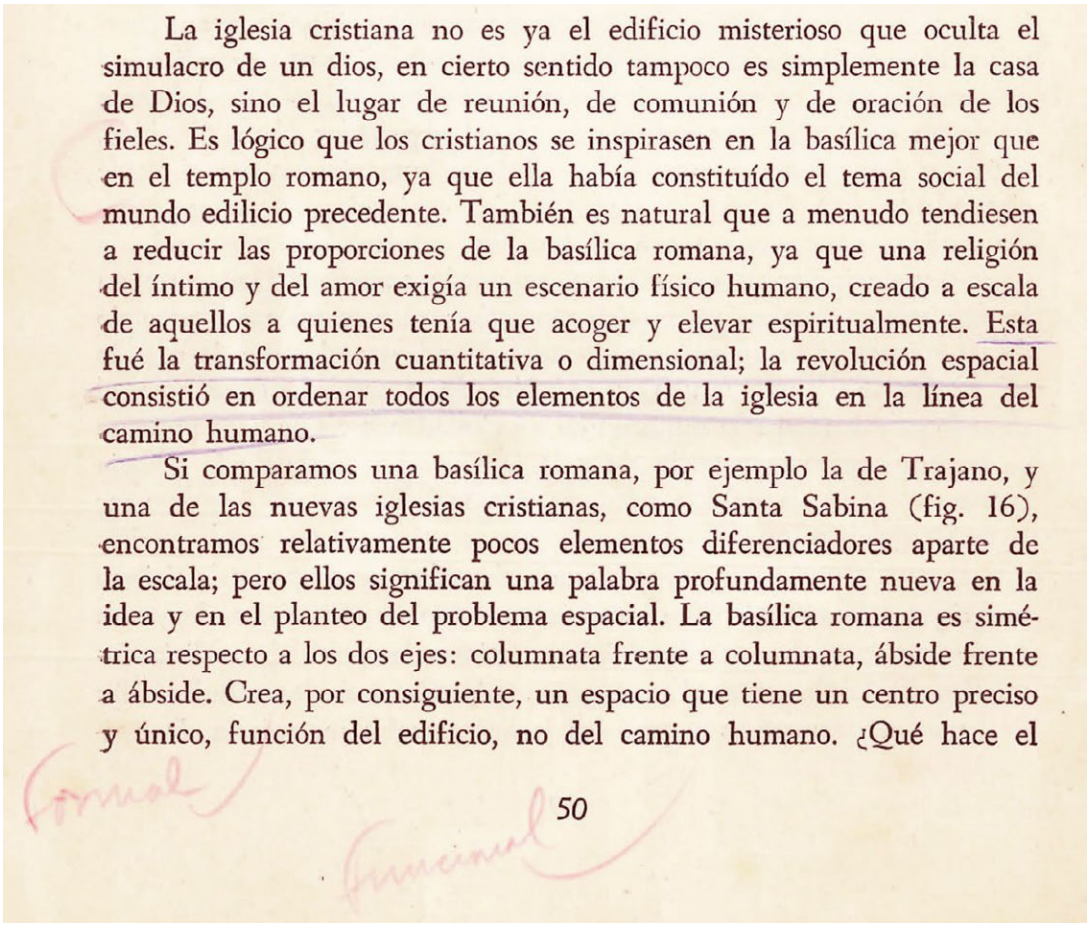
Fig. 16. Basílica Ulpia (principios del s. II) y Santa Sabina (422-430), Roma: plantas.

de la cubierta, no a una concepción interior del espacio. En Roma, al lado de la necesidad técnica, hecha más precisa por la escala monumental de la edificación del Imperio, aparece el tema social de la basílica, donde los hombres viven y obran según una filosofía y una cultura que rompen la contemplación abstracta y el perfecto equilibrio del ideal griego, enriqueciéndose psicológicamente, haciéndose más instrumentales y más plegadas a símbolos retóricos de grandeza. Trasladar las columnatas griegas al interior, significa deambular en el espacio cerrado y hacer converger toda la decoración plástica a la potenciación de este espacio. En el diccionario de la arquitectura romana que, en el ocaso del

Figura 71. *Sobrescritura de Bayardo.*

Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, libro Saber ver la arquitectura de Bruno Zevi, pág. 48*, por N. Bayardo, 1951.

En este sentido, “el camino humano” permite concatenar la experiencia de la arquitectura, tal como advierte Zevi respecto al aporte para la concepción del espacio, extraído desde las iglesias cristianas que menciona (ver Figura 72).



La iglesia cristiana no es ya el edificio misterioso que oculta el simulacro de un dios, en cierto sentido tampoco es simplemente la casa de Dios, sino el lugar de reunión, de comunión y de oración de los fieles. Es lógico que los cristianos se inspirasen en la basílica mejor que en el templo romano, ya que ella había constituído el tema social del mundo edilicio precedente. También es natural que a menudo tendiesen a reducir las proporciones de la basílica romana, ya que una religión del íntimo y del amor exigía un escenario físico humano, creado a escala de aquellos a quienes tenía que acoger y elevar espiritualmente. Esta fué la transformación cuantitativa o dimensional; la revolución espacial consistió en ordenar todos los elementos de la iglesia en la línea del camino humano.

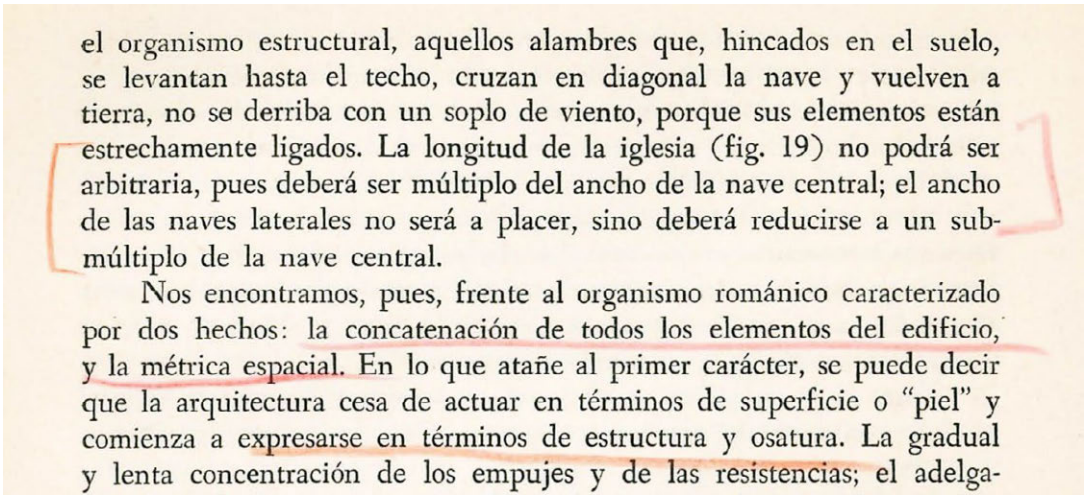
Si comparamos una basílica romana, por ejemplo la de Trajano, y una de las nuevas iglesias cristianas, como Santa Sabina (fig. 16), encontramos relativamente pocos elementos diferenciadores aparte de la escala; pero ellos significan una palabra profundamente nueva en la idea y en el planteo del problema espacial. La basílica romana es simétrica respecto a los dos ejes: columnata frente a columnata, ábside frente a ábside. Crea, por consiguiente, un espacio que tiene un centro preciso y único, función del edificio, no del camino humano. ¿Qué hace el

50

Figura 72. *Sobrescritura de Bayardo.*

Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, libro Saber ver la arquitectura de Bruno Zevi, pág. 50*, por N. Bayardo, 1951.

Asimismo, podemos considerar la métrica espacial y la concatenación de la composición del edificio considerando la estructura, la generación de cierto desequilibrio y expresión dialéctica entre esfuerzos, efectos y percepciones (ver Figura 73).



el organismo estructural, aquellos alambres que, hincados en el suelo, se levantan hasta el techo, cruzan en diagonal la nave y vuelven a tierra, no se derriba con un soplo de viento, porque sus elementos están estrechamente ligados. La longitud de la iglesia (fig. 19) no podrá ser arbitraria, pues deberá ser múltiplo del ancho de la nave central; el ancho de las naves laterales no será a placer, sino deberá reducirse a un submúltiplo de la nave central.

Nos encontramos, pues, frente al organismo románico caracterizado por dos hechos: la concatenación de todos los elementos del edificio, y la métrica espacial. En lo que atañe al primer carácter, se puede decir que la arquitectura cesa de actuar en términos de superficie o "piel" y comienza a expresarse en términos de estructura y osatura. La gradual y lenta concentración de los empujes y de las resistencias; el adelga-

Figura 73. *Sobrescritura de Bayardo.*

Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, libro Saber ver la arquitectura de Bruno Zevi, pág. 60*, por N. Bayardo, 1951.

De este modo, podemos leer en el urnario estos fundamentos por medio de las acciones de proyecto realizadas. En el urnario, el espacio interior del patio y sus planos delimitantes integran el arte en la arquitectura, donde es notoria la utilización de los trazados geométricos en la arquitectura con una particular preocupación estética. Las secuencias de recorrido son evidentes en la obra, y se encuentran detalladas en las fotografías y textos de las publicaciones del urnario. La vivencia se encuentra marcada por pausas, continuidades, momentos en los cuales se plantea al visitante la posibilidad de elegir qué camino tomar, lugares para esperar, y lugares para caminar, así como la rampa reduce el tiempo del recorrido al mismo tiempo que promueve la contemplación del espacio central. La métrica del espacio está pautada por la estructura geométrica del edificio, de los columbarios, en relación con la estructura del espacio. La dialéctica de esfuerzos es planteada expresamente en el proyecto, la escala del acceso que presiona al visitante, y la componente horizontal del edificio, se contraponen a la tensión vertical del espacio del patio, y a las múltiples aperturas y conexiones del espacio de los anillos espaciales del volumen elevado, que por su parte genera una oposición en relación con su masa, el vacío, los elementos lineales de composición, las luces y las sombras (ver Figura 74).

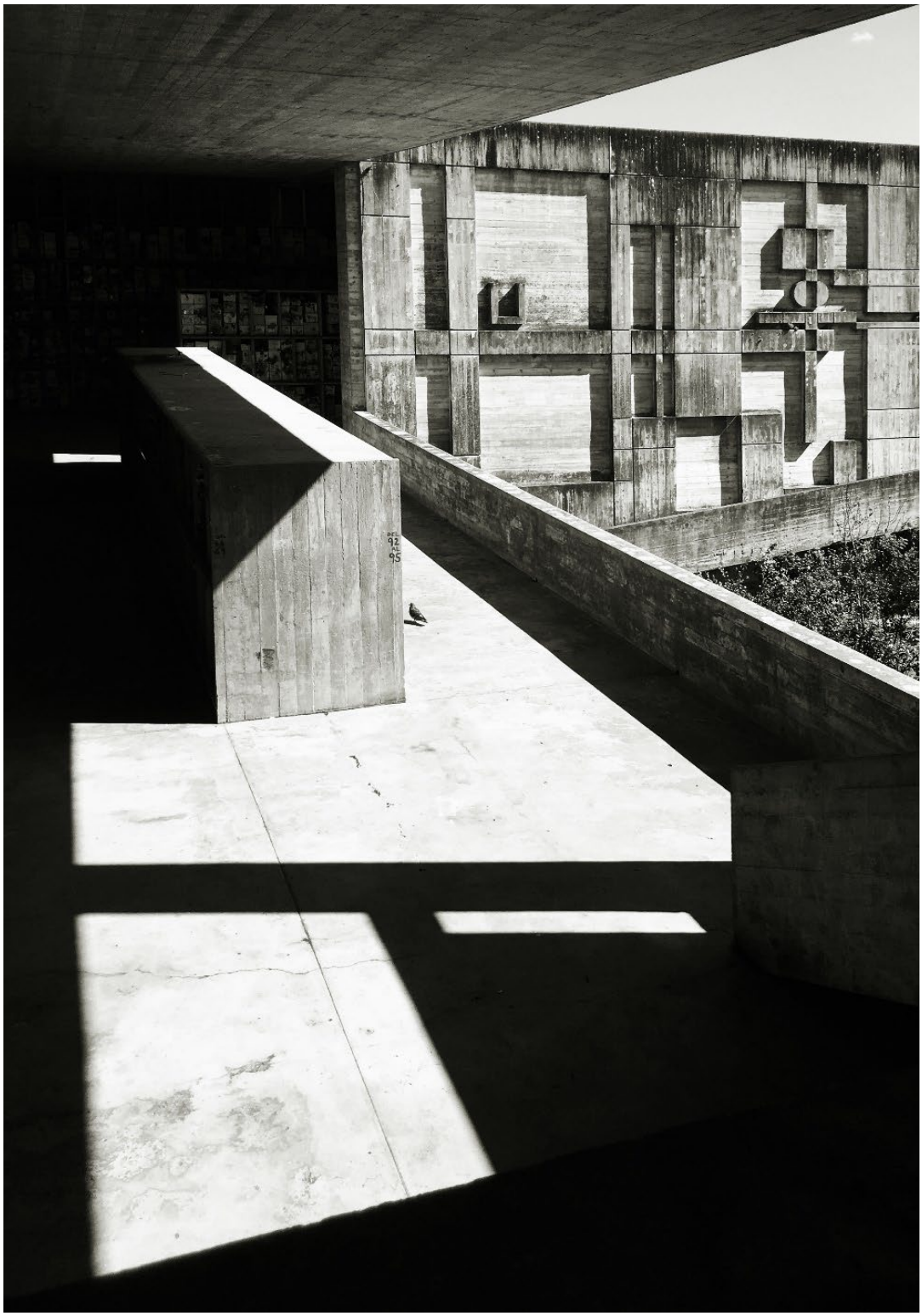
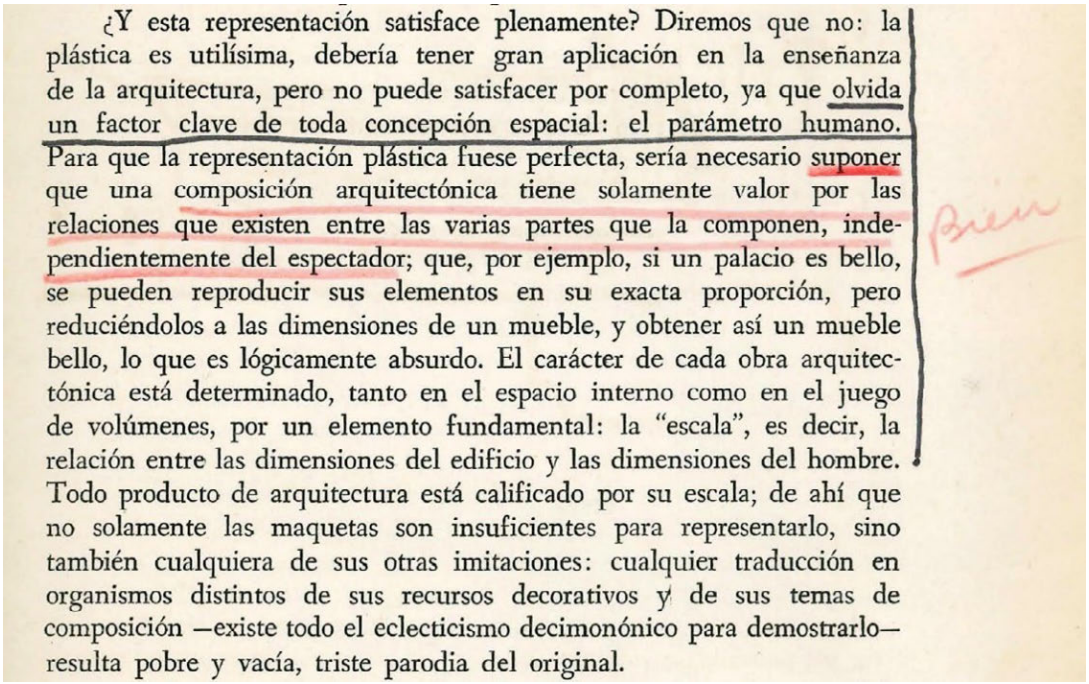


Figura 74. *Vista del espacio en el ala este del Urnario N°2 del Cementerio del Norte de Nelson Bayardo, 2019.*

La relación escalar resulta también un tema abordado por Bayardo, a partir de la preocupación por humanizar el espacio desde las proporciones y dimensiones acordes con la escala humana, así como la reflexión sobre una insuficiencia respecto a la representación en maquetas de las relaciones entre las personas y el espacio. Bayardo subraya con dos colores un pasaje, coloca una línea vertical y escribe “bien” en el margen izquierdo del párrafo, donde Zevi (1951, p. 37) explica que la representación espacial por medio de maquetas, “olvida un factor clave de toda concepción espacial: el parámetro humano, [y supone que una] composición arquitectónica tiene solamente valor por las relaciones que existen entre las varias partes que la componen, independientemente del espectador”.

Este argumento expone la importancia para Bayardo de la experiencia real de la arquitectura, y del aprendizaje que se puede extraer de las obras visitadas, de los efectos de los espacios en relación con la escala humana. Estos efectos los podemos leer en el urnario, en la compresión y expansión del espacio en relación con las medidas de los cuerpos (ver Figura 75).



¿Y esta representación satisface plenamente? Diremos que no: la plástica es utilísima, debería tener gran aplicación en la enseñanza de la arquitectura, pero no puede satisfacer por completo, ya que olvida un factor clave de toda concepción espacial: el parámetro humano. Para que la representación plástica fuese perfecta, sería necesario suponer que una composición arquitectónica tiene solamente valor por las relaciones que existen entre las varias partes que la componen, independientemente del espectador; que, por ejemplo, si un palacio es bello, se pueden reproducir sus elementos en su exacta proporción, pero reduciéndolos a las dimensiones de un mueble, y obtener así un mueble bello, lo que es lógicamente absurdo. El carácter de cada obra arquitectónica está determinado, tanto en el espacio interno como en el juego de volúmenes, por un elemento fundamental: la “escala”, es decir, la relación entre las dimensiones del edificio y las dimensiones del hombre. Todo producto de arquitectura está calificado por su escala; de ahí que no solamente las maquetas son insuficientes para representarlo, sino también cualquiera de sus otras imitaciones: cualquier traducción en organismos distintos de sus recursos decorativos y de sus temas de composición —existe todo el eclecticismo decimonónico para demostrarlo— resulta pobre y vacía, triste parodia del original.

bien

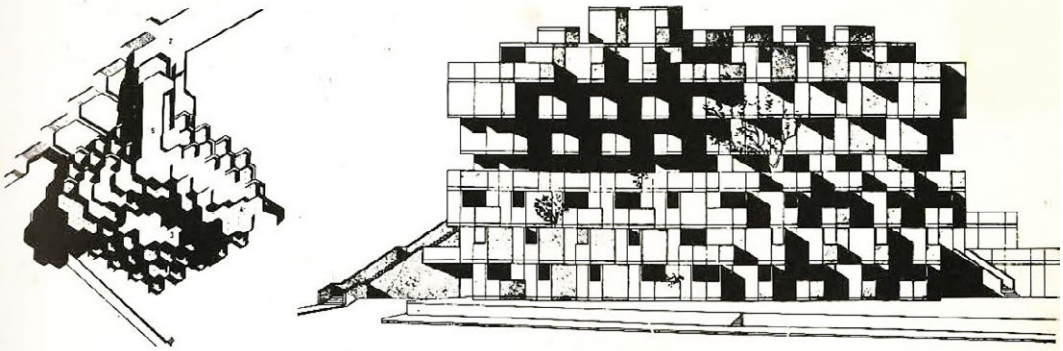
Figura 75. *Sobrescritura de Bayardo.*

Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, libro Saber ver la arquitectura de Bruno Zevi, pág. 37*, por N. Bayardo, 1951.

Este conjunto de subrayados y sobrescrituras de Bayardo en los textos de Zevi, puestos en relación con la Fosa Ardeatina y con el urnario, nos permite pensar en una serie de fundamentos teórico-conceptuales que alimentan la construcción de un argumento respecto a la ideación del espacio arquitectónico, como parte del proceso de proyecto del urnario.

El recorrido por el camino de las relaciones del caso con los argumentos conceptuales esgrimidos por la arquitectura orgánica que promueven Zevi, y Calcaprina en el marco del movimiento *APAO*, culmina cuando posteriormente el mismo Zevi incluye el urnario de Bayardo en su libro *Historia de la Arquitectura Moderna*, a partir de la edición de 1975 en italiano, según indica Bayardo en su currículum publicación (CDI-IH, 2019, C. 3224/55), que por su parte podemos corroborar en traducción al español de la quinta edición italiana (ver Figura 76). En este pasaje Zevi (1980, p. 409) incluye la obra dentro de “la corriente brutalista”, denominándola “columbario septentrional de Montevideo”, dentro de una de construcción historiográfica, y una lista de un conjunto de obras que, según el italiano, ejemplifican internacionalmente esta tendencia “brutalista”, fundada sobre los preceptos de su arquitectura orgánica.

El mismo libro que Bayardo había subrayado, estudiado y criticado, incorpora en una edición posterior su urnario. Podemos aceptar que de alguna manera los contenidos estudiados en los libros mencionados y la experiencia directa de las obras visitadas se habían incorporado en su reflexión, en la producción de recursos de proyecto, formales, tecnológicos; atendiendo a una función comunicativa de expresión de un contenido, psicofisiológico, sociocultural y principalmente, humano en la arquitectura.



Alfred Neumann, Zvi Hecker, Eldar Sharon: Apartamentos en Ramat-Gan (1960-65). Leyenda de la planimetría: 1, calle de acceso, desde abajo; 2, calle de acceso, desde arriba; 3, bloque inferior de tres pisos; 4, bloque superior de tres pisos; 5, nivel de unión; 6, patio.

Ramat-Gan, proyectados junto con sus alumnos Zvi Hecker y Eldar Sharon, si bien se queda en un estadio pedagógico en la facultad de ingeniería de Haifa; Ram Karmi, como veremos, corrobora también esta tendencia. La distinguen en Argentina Clorindo Testa, sobre todo en el vehemente Banco de Londres y América del Sur, de Buenos Aires; en Chile, el grupo de Carlos Bresciani, Héctor Valdés, Fernando Castillo y Carlos G. Huidobro en la unidad residencial Portales de Santiago, y Emilio Buhart en el palacio de las Naciones Unidas; en Uruguay, Nelson Bayardo, autor del columbario del cementerio septentrional de Montevideo; en Colombia, Rogelio Salmona y Hernán Vieco, en el barrio Marulandia de Bogotá; en Brasil, Joaquim Guedes; en Cuba, en algunas escuelas, Ricardo Porro y Vittorio Garatti. La lista podría proseguir. Efectivamente, desde los Estados Unidos al Japón, no hay arquitecto que no haya pasado por el filtro desadulterador, "anti-artístico", de este movimiento. Es indudable que las clasificaciones, aplicadas a unos veinticinco años que mastican de nuevo y digieren las aportaciones de un siglo, son inseguras siempre: hemos observado que el neorracionalismo limita a menudo con el brutalismo, hasta el punto de que Lyons, Israel y Ellis —o bien Luder, Drawbridge y Gordon— podrían ocupar legítimamente el lugar designado, pese a sus recalcitraciones, a Stirling. 658-659 586-587

PAISAJISTICA ORGANICA:
LAWRENCE HALPRIN, CHARLES MOORE

¿La herencia de Wright? Después de cuanto hemos dicho en los capítulos séptimo y décimo a propósito de Backström y Reinius, Erskine, Samonà, Scarpa, Bruce Goff, cabría añadir: nadie más. No se puede asimilar en un cuarto de siglo, ansioso de desmitificar, la lección de un 629-630

Figura 76. *El urnario de Nelson Bayardo mencionado por Bruno Zevi.*

Nota, adaptado de *Historia de la Arquitectura Moderna,* pág. 409, por B. Zevi, 1980.

3.4. Los fundamentos filosóficos, conceptuales, y su aplicación en el proyecto

Podemos sostener que existen fundamentos filosóficos, conceptuales de la arquitectura, que se corresponden con determinados recursos de proyecto aplicados en el urnario, incorporados desde las lecturas de Bayardo, y la arquitectura que visita, destacada en sus informes de viaje.

En relación con los fundamentos documentados de arquitectos brasileños, destaca el posible aporte del pensamiento de João Batista Vilanova Artigas, la utilización de los avances tecnológicos para las masas, la erradicación de la significación de posiciones dominantes, la propuesta de nuevas formas para la vida interna, en el marco de una reinterpretación estética de la arquitectura. A estos fundamentos, podemos asociar acciones concretas de proyecto aplicadas en el urnario, por ejemplo, el papel de la estructura de hormigón armado para definir un volumen elevado, la posición de ruptura de la arquitectura evidente en su resolución y expresión, y la relevancia de un espacio central de reunión como soporte para la vida interna en el edificio.[60]

Respecto a los documentos acerca de los fundamentos filosóficos que estudia en Simone de Beauvoir y de Jean-Paul Sartre, podemos pensar que Bayardo nos propone redefinirnos, desde una reflexión, hacia una conciencia de existencia libre de injusticias y dominación. Y en este sentido, asociar esos fundamentos con la arquitectura que visita de Erik Gunnar Asplund, la cual enfrentan al individuo a una escenificación de la vida y la muerte, mediante recursos de proyecto, en una arquitectura vinculada con el paisaje diseñado, recorridos procesionales rematados en un espacio porticado, reunitivo, donde se enmarca la bóveda celeste, se exacerba la tensión entre cielo y tierra, por medio de la integración del arte con la arquitectura. Así, podemos entender el urnario como un soporte material que escenifica la vida y la muerte, que exacerba las percepciones, la experiencia de la arquitectura, y busca

[60] A su vez, podemos notar el aporte de la arquitectura visitada de Oscar Niemeyer, que alimenta estas acciones, en relación con la elevación de los volúmenes por medio de una estructura que muestra los avances tecnológicos del momento, y el aporte de Rino Levi, que se materializa en la determinación geométrica de la función del edificio que colabora a definir su forma.

emocionar en relación con el paisaje. Ante lo inerte de un soporte gris en contraste con la vida del parque, busca un impacto, una ruptura, una conciencia libre en el sentido existencialista.

Asimismo, podemos leer el fundamento conceptual aplicado desde los escritos de Adolf Loos, y entender esta particular obra funeraria como un monumento. En este sentido, como monumento funerario, el urnario expresa su argumento, conmemora un sentido social, de reunión, igualdad y colaboración. Los recursos de proyecto asociados con este fundamento son los siguientes. La reducción al mínimo de la envolvente que aloja restos humanos, tanto en su construcción como en su forma, sin agregados ornamentales. Una expresión de intemporalidad. La elevación del volumen de hormigón armado. Una dramatización de las formas, recorridos, por medio de las proporciones en relación con la escala humana, la luz, la oscuridad. A su vez, estos recursos son evidentes y materializados en el caso de la Fosa Ardeatina, cuyo resultado Bayardo critica, e intenta modificar sus efectos, al aplicarlos en el urnario.

Y en las sobrescrituras de sus libros de Bruno Zevi, podemos encontrar conceptos que fundamentan la generación de un conjunto de espacios articulados, unidos por secuencias temporales, que ponen en escena el argumento del proyecto del urnario. Una forma estereotómica, que pone en relevancia el espacio interior. Los recursos de proyecto asociados son, el tratamiento de las superficies, la uniformidad exterior frente a las variaciones interiores, y la escenificación de un drama humano, con una métrica espacial, centrada en el patio. Además, podemos notar que la materialización de un mismo recurso de proyecto responde en algunos casos a más de un fundamento conceptual, resuelto de un modo integral en la arquitectura del urnario. Lo que resulta también, una expresión de economía de recursos de proyecto.

Podemos aceptar que desde la arquitectura que Bayardo visita en sus viajes, complementada con sus lecturas, es factible describir el urnario desde distintas aproximaciones. Lo cual, nos permite pensar a partir del caso de estudio, una síntesis de un conjunto de fundamentos, materializados en el edificio, estructurados en una reflexión teórica aplicada en el proyecto, como un proceso intelectual de la práctica de la arquitectura.

4. Estética e intención. El urnario y la lectura que realiza Bayardo de Le Corbusier

Un conjunto de conceptos alimenta el proceso de proyecto del urnario de Bayardo, seleccionados a partir de, sus lecturas de textos de Le Corbusier, mediadas por las visitas que realiza a sus obras, y los intercambios con dos colaboradores directos de Le Corbusier, Carlos Gómez Gavazzo, profesor influyente en su formación, y Justino Serralta, profesor, colega y amigo personal.[61]

Al respecto, en este capítulo se aborda el correspondiente fundamento filosófico, conceptual, y su aplicación en el urnario. Estos fundamentos se anclan en la antigüedad clásica, en argumentos del romanticismo e idealismo europeos del siglo XIX, principalmente en John Ruskin y Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

Se muestra la relación entre ese abordaje conceptual y el proyecto, desde la construcción de juicios estéticos, respecto a la determinación geométrica de la forma, la relación del sujeto con la obra, la emoción e intención. Asimismo, se indaga en la aplicación de estos conceptos y juicios estéticos en una solución para el problema de arquitectura funeraria, elaborada y argumentada por Bayardo.

[61] Los períodos de colaboración de estos dos visitantes uruguayos con Le Corbusier son los siguientes: Gómez es el primero entre 1933 y 1934, luego Serralta entre 1948 y 1950 (Nudelman, 2013, p. 15).

4.1. La lectura que realiza Bayardo de Le Corbusier

El archivo del arquitecto uruguayo que su familia dona a la FADU contiene los libros, *Hacia una arquitectura*, y *Cuando las catedrales eran blancas*, en sus ediciones en español de 1939 y 1948 respectivamente. Ambas publicaciones se encuentran firmadas y selladas con la leyenda “Nelson Bayardo. Arquitecto”. Incorporan subrayados, anotaciones y comentarios. Constituyen una evidencia acerca de los fundamentos de la arquitectura que el autor extrae de sus lecturas, y de la reflexión teórica que construye. Distintos colores y anotaciones muestran énfasis y momentos superpuestos. Por ejemplo, existen anotaciones que corresponden al periodo en que era estudiante, la edición que conserva de *Hacia una arquitectura* se encuentra firmada en lápiz de color rojo y fechada en 1944. Y respecto a la evidencia de lecturas posteriores, encontramos una anotación realizada tres años después de terminada la obra del urnario, marcada en lapicera roja en la primera página del libro *Cuando las catedrales eran blancas*, donde escribe “6. oct 1887 - 27 agosto 1965”, las fechas del nacimiento y muerte de Le Corbusier (ver Figura 77). Libro que revisa y utiliza como insumo para redactar su artículo “Ha muerto Le Corbusier”, publicado en agosto de 1965 en la *Revista de la Facultad de Arquitectura*.

Además de estos textos, la lectura que realiza Bayardo acerca de Le Corbusier, se encuentra asociada con un conjunto de obras que selecciona para visitar en grupo de viaje de arquitectura, del cual participa como docente director en 1958. Estas obras se encuentran listadas y en su mayoría comentadas en sus informes. Lo cual, nos brinda un panorama más certero de los períodos de la producción y elaboración teórica de Le Corbusier, presentes en la reflexión de Bayardo en el año anterior a realizar los planos de proyecto del urnario.

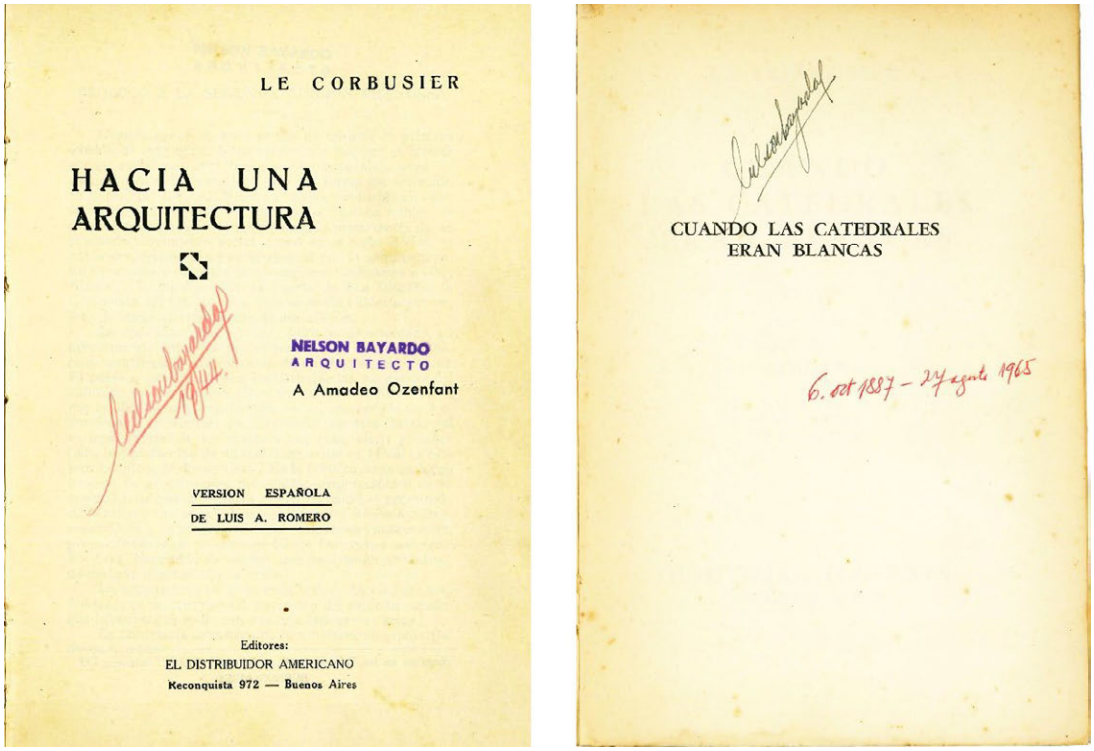
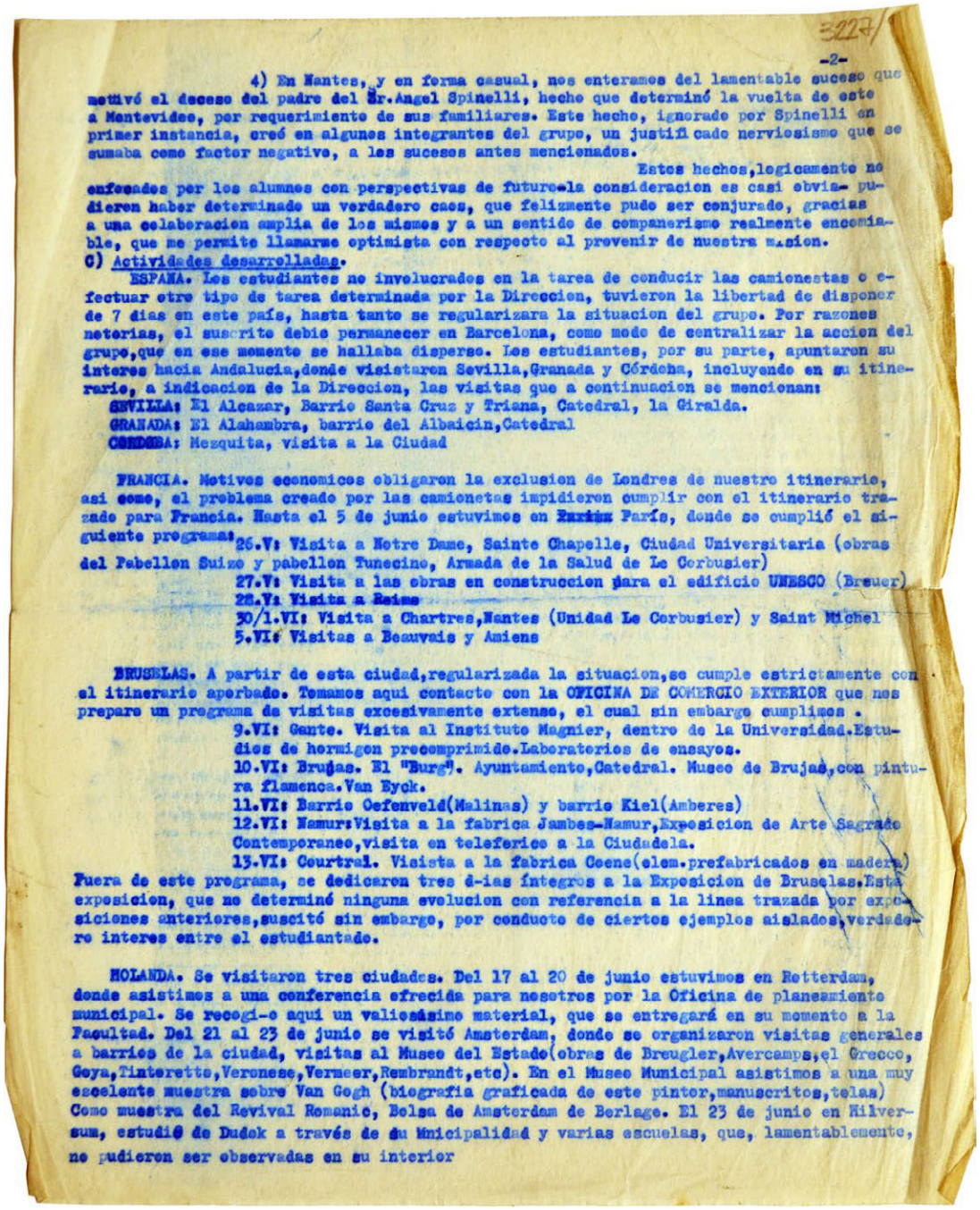


Figura 77. *Los títulos sobrescritos y firmados por Bayardo en sus libros de Le Corbusier: Hacia una arquitectura (1939) [izquierda], y Cuando las catedrales eran blancas (1948) [derecha].*

Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo,* por N. Bayardo, 1944 y 1948[?].

Bayardo menciona en sus informes de 1958 las siguientes obras de Le Corbusier (CDI-IH, 2019, C.3227/7-34). La mayoría de los ejemplos visitados del francosuizo, corresponden a edificios de habitación colectiva (ver Figura 78): la vivienda de Le Corbusier en el barrio Weissenhofsiedlung de la Deutscher Werkbund en Stuttgart (1927), el Pabellón Suizo de la Ciudad Universitaria en París (1930), la Armada de la Salud en París (1933), la unidad de habitación de Rezé-les-Nantes (1953), la unidad de habitación de Berlín-Charlottenburg (1956). Con cierta independencia de estas obras podemos situar una nota aparte que realiza acerca de la capilla Nuestra Señora de lo Alto en Ronchamp (1955). Y, por último, del trayecto del viaje por Norteamérica, lista en su informe final, sin realizar comentario alguno, el edificio de las Naciones Unidas en Nueva York (1952).



3227/

-2-

4) En Nantes, y en forma casual, nos enteramos del lamentable suceso que motivó el deceso del padre del Sr.Angel Spinelli, hecho que determinó la vuelta de este a Montevideo, por requerimiento de sus familiares. Este hecho, ignorado por Spinelli en primer instancia, creó en algunos integrantes del grupo, un justificado nerviosismo que se sumaba como factor negativo, a los sucesos antes mencionados.

Estos hechos,logicamente no enfocados por los alumnos con perspectivas de futuro-la consideracion es casi obvia- pudieron haber determinado un verdadero caos, que felizmente pudo ser conjurado, gracias a una colaboracion amplia de los mismos y a un sentido de companerismo realmente encomiable, que me permite llamarme optimista con respecto al provenir de nuestra mision.

C) Actividades desarrolladas.

ESPAÑA. Los estudiantes no involucrados en la tarea de conducir las camionetas o efectuar otro tipo de tarea determinada por la Direccion, tuvieron la libertad de disponer de 7 dias en este país, hasta tanto se regularizara la situacion del grupo. Por razones notorias, el suscrito debio permanecer en Barcelona, como modo de centralizar la accion del grupo,que en ese momento se hallaba disperso. Los estudiantes, por su parte, apuntaron su interes hacia Andalucia,donde visitaron Sevilla,Granada y Córdoba, incluyendo en su itinerario, a indicacion de la Direccion, las visitas que a continuacion se mencionan:

SEVILLA: El Alcazar, Barrio Santa Cruz y Triana, Catedral, la Giralda.
GRANADA: El Alahambra, barrio del Albaicin,Catedral
CORDOBA: Mezquita, visita a la Ciudad

FRANCIA. Motivos economicos obligaron la exclusion de Londres de nuestro itinerario, asi como, el problema creado por las camionetas impidieron cumplir con el itinerario trazado para Francia. Hasta el 5 de junio estuvimos en ~~Paris~~ París, donde se cumplió el siguiente programa:

26.V: Visita a Notre Dame, Sainte Chapelle, Ciudad Universitaria (obras del Pabellon Suizo y pabellon Tunecino, Armada de la Salud de Le Corbusier)
27.V: Visita a las obras en construccion para el edificio UNESCO (Breuer)
28.V: Visita a Reims
30/1.VI: Visita a Chartres,Nantes (Unidad Le Corbusier) y Saint Michel
5.VI: Visitas a Beauvais y Amiens

BRUSELAS. A partir de esta ciudad,regularizada la situacion,se cumple estrictamente con el itinerario aprobado. Tomamos aqui contacto con la OFICINA DE COMERCIO EXTERIOR que nos prepare un programa de visitas excesivamente extenso, el cual sin embargo cumplimos.

9.VI: Gante. Visita al Instituto Magnier, dentro de la Universidad.Estudios de hormigon precomprimido.Laboratorios de ensayos.
10.VI: Brujas. El "Burg". Ayuntamiento,Catedral. Museo de Brujas,con pintura flamenca.Van Eyck.
11.VI: Barrio Oefenveld(Malinas) y barrio Kiel(Amberes)
12.VI: Namur:Visita a la fabrica Jambes-Namur,Exposicion de Arte Sagrado Contemporaneo,visita en teleferico a la Ciudadela.
13.VI: Courtrai. Visista a la fabrica Coene(elem.prefabricados en madera)

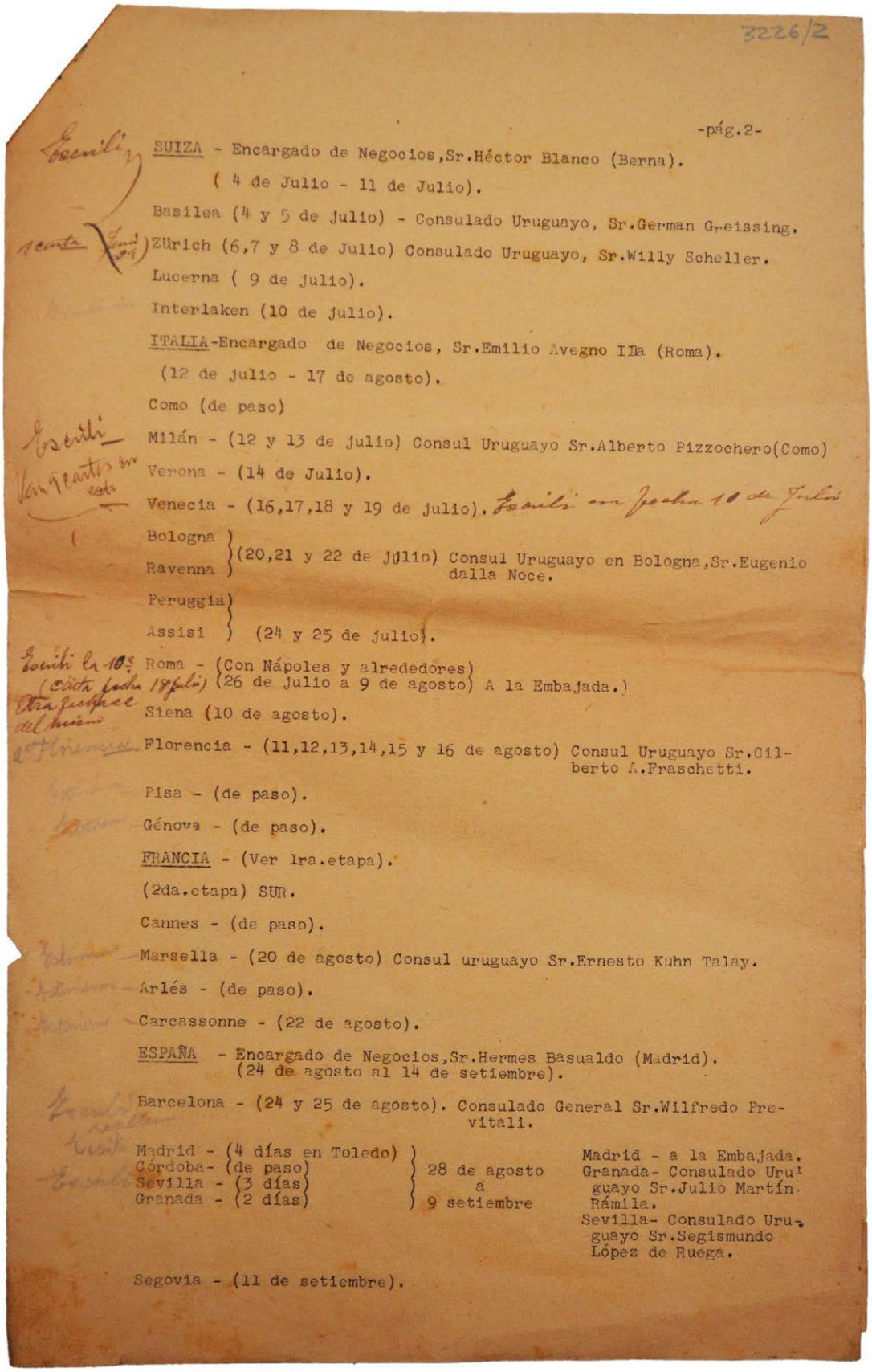
Fuera de este programa, se dedicaron tres dias íntegros a la Exposicion de Bruselas.Esta exposicion, que no determinó ninguna evolucion con referencia a la linea trazada por exposiciones anteriores,suscitó sin embargo, por conducto de ciertos ejemplos aislados,verdadero interes entre el estudiantado.

HOLANDA. Se visitaron tres ciudades. Del 17 al 20 de junio estuvimos en Rotterdam, donde asistimos a una conferencia ofrecida para nosotros por la Oficina de planeamiento municipal. Se recogió aqui un valiosísimo material, que se entregará en su momento a la Facultad. Del 21 al 23 de junio se visitó Amsterdam, donde se organizaron visitas generales a barrios de la ciudad, visitas al Museo del Estado(obras de Breugler,Avercamps,el Grecco, Goya,Tinteretto,Veronese,Vermeer,Rembrandt,etc). En el Museo Municipal asistimos a una muy escelente muestra sobre Van Gogh (biografia graficada de este pintor,manuscritos,telas) Como muestra del Revival Romanic, Bolsa de Amsterdam de Berlage. El 23 de junio en Hilversum, estudió de Dudok a través de su Municipalidad y varias escuelas, que, lamentablemente, no pudieron ser observadas en su interior

Figura 78. *Informe de viaje de 1958.*

Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, CDI-IH* (C. 3227/9), por N. Bayardo, 1958.

A su vez, como integrante del grupo de viaje de estudios CEDA I-43 existe un registro en el itinerario de su paso por Marsella el 20 de agosto de 1950 (ver Figura 79), donde visita la unidad de habitación de esa ciudad, construida en 1952. En su álbum de fotografías del viaje, podemos apreciar en la esquina inferior izquierda una vista lateral de la obra (ver Figura 80).



3226/2

-pág.2-

SUIZA - Encargado de Negocios,Sr.Héctor Blanco (Berna).
(4 de Julio - 11 de Julio).
Basilea (4 y 5 de Julio) - Consulado Uruguayo, Sr.German Greissing.
Zürich (6,7 y 8 de Julio) Consulado Uruguayo, Sr.Willy Scheller.
Lucerna (9 de Julio).
Interlaken (10 de Julio).
ITALIA-Encargado de Negocios, Sr.Emilio Avegno IIa (Roma).
(12 de julio - 17 de agosto).
Como (de paso)
Milán - (12 y 13 de Julio) Consul Uruguayo Sr.Alberto Pizzochero(Como)
Verona - (14 de Julio).
Venecia - (16,17,18 y 19 de julio).
Bologna, Ravenna (20,21 y 22 de Julio) Consul Uruguayo en Bologna,Sr.Eugenio dalla Noce.
Perugia, Assisi (24 y 25 de julio).
Roma - (Con Nápoles y alrededores) (26 de Julio a 9 de agosto) A la Embajada.)
Siena (10 de agosto).
Florencia - (11,12,13,14,15 y 16 de agosto) Consul Uruguayo Sr.Gilberto A.Fraschetti.
Pisa - (de paso).
Génova - (de paso).
FRANCIA - (Ver 1ra.etapa).
(2da.etapa) SUR.
Cannes - (de paso).
Marsella - (20 de agosto) Consul uruguayo Sr.Ernesto Kuhn Talay.
Arlés - (de paso).
Carcassonne - (22 de agosto).
ESPAÑA - Encargado de Negocios,Sr.Hermes Basualdo (Madrid).
(24 de agosto al 14 de setiembre).
Barcelona - (24 y 25 de agosto). Consulado General Sr.Wilfredo Previtali.
Madrid - (4 días en Toledo)
Córdoba - (de paso)
Sevilla - (3 días)
Granada - (2 días)
28 de agosto a 9 setiembre
Madrid - a la Embajada.
Granada - Consulado Uruguayo Sr.Julio Martín Rámila.
Sevilla - Consulado Uruguayo Sr.Segismundo López de Ruega.
Segovia - (11 de setiembre).

Figura 79. *Parte del itinerario de viaje de estudios del grupo CEDA I-43*.

Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, CDI-IH* (C. 3226/3), por N. Bayardo, 1950.

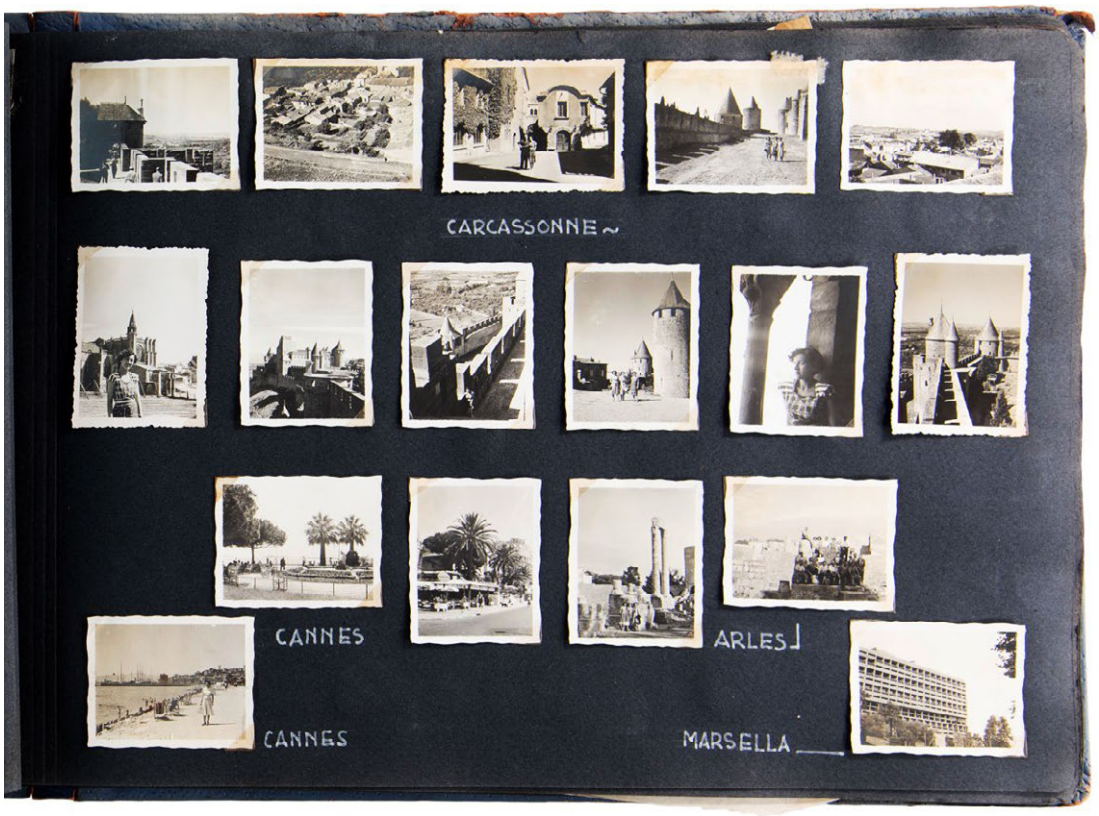


Figura 80. *Fotografía de la Unidad de Habitación de Marsella de Le Corbusier, tomada en un viaje de estudios de Nelson Bayardo*.
Nota, adaptado del álbum fotográfico familiar *Viaje a Europa. Abril 30 – Noviembre 26, 1950.* (pág. 21).

Considerando las distintas etapas de la trayectoria de Le Corbusier, a partir de la lista de obras mencionada, podemos agrupar en un conjunto los edificios alimentados por los fundamentos de arte y arquitectura, elaborados durante la etapa correspondiente a las publicaciones de *L´Esprit nouveau*, la incorporación de nuevas tecnologías para la construcción en serie, y sus propuestas a escala urbana de la primera mitad del siglo XX.

Las características comunes a ese conjunto de obras visitadas constituyen para Bayardo uno de los principales aportes de Le Corbusier. Así, el reconocimiento de esta etapa en la trayectoria del francosuizo continúa en los textos de Bayardo, incluso hasta su última publicación en *Hacia una autodidáctica dirigida. Ideas sobre un modo posible de encarar la enseñanza en un Taller de Arquitectura*, donde resalta, según sus palabras, del “primer Le Corbusier”,

su recomendación por "*la simplicidad y el espíritu de serie*", [62] enmarcado en el triunfo de lo social sobre lo individual (Bayardo N. , 1990, p. 53).

Por consiguiente, en el contexto de su viaje de 1958, la capilla ubicada en Ronchamp se separa del conjunto citado anteriormente, y se relacionada con un triunfo de la liberación formal, por su significación, tanto respecto a lo "inefable" del espacio arquitectónico con una simbología oculta, como respecto a la arquitectura sagrada, la liturgia. [63] Una obra sugerente, según relata Bayardo, que propicia debates dentro del grupo de viaje, posiblemente encausados en la expresión plástica, en argumentos metafísicos (CDI-IH, 2019, C. 3227/15). El reclamo de la ausencia de palabras para explicar el espacio arquitectónico intenta exacerbar la vivencia, y en este sentido, es en el evento de inauguración del pabellón Philips de la Feria Internacional de Bruselas de 1958 donde Le Corbusier consuma su aforismo de lo inefable. Al igual que para la capilla en Ronchamp, en el pabellón Philips, la experiencia del espacio se escenifica con el aporte de la música electrónica experimental del compositor francés Edgard Vàrese (Frampton, 2002, p. 144).

Aquel conjunto de obras responde a una concepción de arquitectura elaborada para la construcción de una sociedad, que utiliza para su beneficio los aportes de las nuevas tecnologías de la construcción y se formaliza por medio de determinadas leyes de organización, racionales, ideales, y que, a su vez, expresa la producción de una nueva arquitectura para un "nuevo hombre".

Al respecto Frampton (2002, pp. 115-118) advierte esta conexión conceptual entre edificios de vivienda, "el concepto de hábitat moderno, cualquiera que fuesen las dimensiones o materiales del mismo, estaba íntimamente ligado a la convicción del advenimiento del 'hombre nuevo'". Pretensión por la cual, Le Corbusier cambia sus planteos de vivienda para las masas, reconociendo la insuficiencia de sus planteos anteriores, aunque tuviesen una "precisión *purista*" y un ensamblaje preciso. "El verdadero desafío lo veía ahora en el

[62] Ambos conceptos se encuentran destacados en el texto original.

[63] Escribe Curtis (1987, pág. 179) que cuando se le preguntó a Le Corbusier "sobre sus creencias en relación con Ronchamp contestó: 'Ignoro el milagro de la fe, pero veo a menudo el del espacio inefable...'", aludiendo de este modo, a la significación de la arquitectura por medio de sus formas, su escenificación, y la simbología integrada desde el arte del franco-suizo.

desarrollo de lo que los soviéticos llamaban el nuevo 'condensador social'" como una concepción "pansocialista", [64] podríamos decir en la construcción de unidades que hacen a un todo comunitario, que se encuentra presente durante toda su producción de comienzos de la década del 30´, de estética maquinista, desde el Pabellón Suizo, pasando por el edificio del Ejército de Salvación, hasta sus primeros prototipos de unidad de habitación en Argelia. Y relaciona posteriormente las obras afirmando, que la estructura de la Unidad de habitación de Marsella, concebida como prototípica operativa a una ciudad jardín vertical, estaba pensada como "rascacielos horizontal", y levantada sobre una estructura de "*pilotis* gigantes" que recuerda a la del Pabellón Suizo.

En este sentido, la vivienda realizada en Stuttgart en 1927 pertenece a aquel universo de planteos con precisión en su estética purista y ensamblaje, que fracasan como solución para vivienda de masas. Tal como lo demuestra el caso del conjunto construido en Pessac, Burdeos, al que Le Corbusier (1948, pp. 32-34) le dedica un capítulo en su libro *Cuando las catedrales eran blancas*, donde contrapone la decadencia de un modelo político adverso en esta ciudad europea, con un horizonte de esperanza en América para la materialización de sus ideas. Le Corbusier ejemplifica esta situación, identificando cierta carencia de infraestructura moderna en el puerto europeo, respecto al cual escribe, "triste espectáculo para quienes regresan de Río de Janeiro, de Santos, de Montevideo, de Buenos Aires, donde vastas instalaciones responden a este fenómeno muy preciso: mil, dos mil viajeros o inmigrantes volcados de pronto por los francos del gran buque". Esa experiencia de viajes, abordando buques, piezas precisas de ingeniería como obras humanas en contraste con un paisaje continuo, es la que alimenta la metáfora arquitectónica del bloque elevado en Le Corbusier, desde el Pabellón Suizo hasta las distintas unidades de habitación.

[64] Frampton refiere al "hombre nuevo" en Hannes Meyer, *The New world* (1926, pág.91), y amplía este vínculo con el "nuevo condensador soviético" en Anatole Kopp, *Ville et Révolution* (1967, págs. 127-194), a partir de una trayectoria que define desde el monasterio, el palacio barroco, el falansterio de Fourier que Victor Considérant retoma de modo similar a un transatlántico abandonado según Anthony Vidler en *The Idea of Unitiy and Le Corbusier´s Urban Form* (1968, págs. 231-232).

Podemos pensar que esa metáfora de la estética de la máquina llega hasta el proceso de proyecto del urnario de Bayardo. Y se materializa en el volumen elevado que contrasta en el paisaje, de construcción racional geométricamente determinada, como la expresión de una infraestructura pública para un nuevo hombre en el contexto latinoamericano.[65]

De este modo, la característica arquitectónica distintiva y evidente, común al conjunto de obras que identificamos en varios de los edificios visitados durante el viaje de arquitectura, resulta la elevación de un volumen construido como soporte comunitario, geométricamente definido con ángulos rectos, sobre una estructura de pilares, en forma de "V" o de volúmenes trapezoidales, que libera la planta baja para la circulación y usos colectivos.

En la obra de Le Corbusier las variaciones de las unidades de habitación se desarrollan desde su inicio con el proyecto de Marsella en 1945, a partir del antecedente en el proyecto de las unidades de Durand en Argelia en 1933, hasta la de Firminy en 1968 (Frampton, 2002, p. 116 y 124).

En el contexto de la posguerra, Le Corbusier comienza a reconstruir su estudio ubicado en el número 35 de la calle Sèvres en Paris, donde el polvo se había acumulado al abandonarlo luego de distanciarse de su primo por diferencias durante la guerra. Estableciendo nuevas alianzas políticas, Le Corbusier se aboca a la reconstrucción de Francia y propone su proyecto de Unidad de habitación para Marsella (Curtis, 1987, pp. 162-163). En este período trabajan los colaboradores uruguayos, Serralta y Clémot. Serralta trabaja específicamente en los proyectos de la Unidad de habitación de Marsella, la capilla en Ronchamp y en el Modulor 2.

En relación con un conjunto de arquitectos uruguayos que reinterpretan aportes del arquitecto francosuizo y conforman una red de conexiones locales,

[65] La construcción de un sistema de conceptos a la que referimos, sobre los cuales Bayardo fundamenta el proyecto del urnario, coincide con lo que advierte Curtis (1987, p. 8), la enseñanza principal que se puede obtener del arquitecto francosuizo es la apropiación de fundamentos que enlazan los principios del campo artístico de la arquitectura y su capacidad de transformación, "si en Le Corbusier hay enseñanzas para el futuro, probablemente no están en la, imitación de los rasgos externos de su estilo, sino más bien en la emulación de sus principios y de sus procesos de transformación".

con una destacada participación en el medio; Jorge Nudelman (2013, p. 283) escribe respecto al regreso de los uruguayos, “a su vuelta, Serralta no duda de la línea a seguir: se perfilaba nítidamente en el paisaje uruguayo. Además de Gómez, sus discípulos también se estaban destacando. Altamirano, Basil, Iglesias, Viola, Mieres, Bayardo […]; Serralta y Clémot se unirán a ellos”.

Respecto a su formación con Gómez, Bayardo recuerda que “era un incondicional de Le Corbusier” y sugiere que enseñaba la expresión exterior de la función del edificio —presente en Sullivan y recuperada por Le Corbusier—, la aplicación de sus cinco puntos de la arquitectura, la utilización de pilotis, la planta libre, la estructura libre, la ventana a lo largo, y la quinta fachada; así como recuerda su “escaso uso del lápiz” y su protagonismo en el desarrollo e implementación del Plan de Estudios de 1952 (Apolo et al., 2006, p. 121). En este sentido, es evidente la aplicación de ciertos conceptos y preceptos formales, de Le Corbusier en la enseñanza de Gómez.

A su vez, Gómez reinterpreta los aportes de Le Corbusier en al ámbito del urbanismo, lo cual puede rastrearse en sus trabajos sobre el cuarto y séptimo *Congreso Internacional de Arquitectura Moderna*. En el caso de Serralta se hace evidente la aplicación de la metodología gráfica del Modulor. Asimismo, “cada protagonista reclamará para sí la herencia y la exégesis de las teorías de Le Corbusier”, para lo cual “el número de oro siempre servirá como trasfondo” (Nudelman, 2013, p. 22).

Teniendo en cuenta las diferentes etapas de Le Corbusier que Gómez y Serralta experimentan, podríamos decir que la determinación de la forma difiere en ambos. Bayardo y Serralta mantienen una relación de amistad, son colegas y compañeros, ambos docentes en el taller Altamirano de la Facultad de Arquitectura. Lugar donde, desde 1953 Bayardo ejerce la docencia, y en 1960 renuncia para prestar funciones en el taller Dufau (CDI-IH, 2019, C.3227/2, 36); mientras que Serralta se encarga de la dirección del taller Altamirano. La familia de Bayardo conserva una serie de dibujos realizados por Serralta, enmarcados en las paredes, o ubicados bajo la protección de vidrios sobre las mesas en el estudio donde Bayardo trabajaba. Con un trazo particular, expresivo, estos dibujos denotan aprendizajes obtenidos por el uruguayo durante su trabajo con el francosuizo, en los cuales podemos leer la utilización de

sistemas de proporciones, indicios de trazados reguladores aplicados, y los desnudos de figuras humanas. En el dibujo de la Figura 81, en la esquina superior derecha, se puede ver un buque, integrado en una composición de motivos y referencias a la cultura rioplatense. Serralta recupera la estética de la máquina de Le Corbusier. Podemos interpretar este buque en una escena latinoamericana, que encarna la aplicación de los conceptos aprendidos por Serralta con el francosuizo. Ambos arquitectos, Serralta y Bayardo, comparten esta inquietud de aplicación conceptual en sus proyectos. Es muy posible que intercambiaran sus experiencias sobre arte y arquitectura, comentaran sus lecturas, y que seguramente Serralta relatara su experiencia con Le Corbusier durante el tiempo que trabajó en el Modulor 2, sus visitas a la obra de la Unidad de habitación de Marsella, y la maqueta de la capilla Nuestra Señora de lo Alto, que realizó en yeso junto con André Maisonnier.

Figura 81. *Fotografía de un dibujo de Serralta (1990) enmarcado sobre una pared de una casa de Bayardo en Maldonado*.

A partir de 1948, Le Corbusier trabaja con edificios vinculados a la arquitectura sagrada (Frampton, 2002, p. 131). En esta etapa comienza la liberación creciente de su repertorio formal. Justamente la evidencia muestra que, a partir de este momento, las relaciones entre las siguientes etapas de Le Corbusier con el urnario de Bayardo se diluyen.

La coincidencia de la publicación del urnario junto a la Unidad de habitación de Marsella, resulta elocuente, para comunicar la última expresión de esta etapa de Le Corbusier con una implicancia social en relación con la construcción de ese “hombre nuevo”, y a la utilización de la tecnología constructiva del hormigón armado, visto, en relación con una modulación geométrica estandarizada. Podemos leer las conexiones con el fundamento conceptual del proyecto del urnario de Bayardo presentes en un diálogo gráfico entre ambas obras. Seguramente, es por este motivo que Bayardo arranca la página de la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, y la guarda, aparte, en su archivo personal, como atesorando esta relación entre ese fundamento y el paralelismo sugerido con Le Corbusier en una revista internacional (ver Figura 82).

Figura 82. *Recortes de la revista L'Architecture d'Aujourd'hui, Architecture Sacrée, n° 125, abril-mayo 1966. El urnario de Bayardo [arriba], y la Unidad de habitación de Marsella de Le Corbusier [abajo].*

Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, CDI-IH* (C. 3226/50-50v).

4.2. La determinación de la forma que Bayardo incorpora a partir de su lectura de Le Corbusier

En el proyecto del urnario se utiliza un conjunto de leyes para determinar su forma. Estas leyes son puestas en tensión entre sí, al producir volúmenes que recuerdan las formas platónicas del cubo y del prisma, al trabajar con la geometría desde el interior del edificio, al afectarlas por causa de la estructura y los componentes constructivos, al intentar regular las proporciones de la forma desde el exterior, y finalmente al relacionarlas con acciones de proyecto que intentan generar efectos en el sujeto durante la percepción de la arquitectura.

La determinación de la forma desde el interior se realiza por medio de una ley geométrica simple, la modulación.[66] El módulo utilizado corresponde al ancho, profundidad, y altura, necesarias para guardar las urnas, el cual, se compone generando variadas formas similares, alternándose con la estructura portante del edificio y la estructura de los columbarios. Desde el exterior, dos sistemas de proporciones intentan regular las relaciones dimensionales de la forma: las relaciones armónicas de números enteros, y el sistema de proporción áurea.

En estas leyes de determinación de la forma es posible rastrear un fundamento filosófico sobre el arte y la arquitectura, en categorías estéticas, que llegan al autor a través de la lectura de determinados enunciados normativos de la arquitectura. Estos fundamentos, exponen un pensamiento que generaliza y formula con pretensión de validez universal, a modo de certezas, un conjunto de categorías estéticas y axiomas, que constituyen un soporte para la práctica de proyecto. Podemos llegar a estos fundamentos, por intermedio de las lecturas de ambos arquitectos, Bayardo y Le Corbusier.

[66] La respectiva conformación volumétrica exterior a partir de un módulo interior, es advertida por Jorge Gambini (2023, p. 70), “el recinto está enfáticamente delimitado por un muro de urnas que define el perímetro exterior del espacio funerario, un límite absoluto, que únicamente se abre en los cuatro vanos en forma de nicho del ala norte”; la cual grafica rigurosamente junto con Fabiana Perdomo en la misma publicación (2023, pp. 174-199). Podemos considerar el estudio dimensional y constructivo desde el proyecto como uno de los aportes más significativos del trabajo Jorge Gambini (2023, pág. 79), el cual afirma “la urna es el módulo base de la organización geométrica y espacial del edificio”.

4.2.1. Sobre la determinación geométrica de la forma

En el texto *Hacia una arquitectura* de Le Corbusier que Bayardo estudia se exponen leyes, que aúnan fundamentos filosóficos, estéticos, y técnicos de la arquitectura.

Le Corbusier se apropia de una serie de fundamentos, durante su formación en la École d´Art de la Chaux-de-Fonds con su tutor Charles L´Eplattenier. En este sentido, de su tutor adopta el método de extraer la estructura geométrica subyacente de los objetos que dibuja, a partir de la cual, construye trazados utilizando simples leyes de formalización.[67] Estudia libros de John Ruskin, particularmente *Técnicas del dibujo* escrito en 1857, a partir de los cuales desarrolla el dibujo de la naturaleza entendida como creación divina, como una instancia de aprendizaje. De ambos, Ruskin y L´Eplattenier, incorpora la premisa que sostiene, "la creación natural revelaba un orden espiritual que se debería tratar de emular en el diseño" (Curtis, 1987, pp. 18-24).

John Ruskin, filósofo, profesor de historia del arte, y artista inglés del siglo XIX, escribió textos de estética e historia del arte, de los que destacan *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849), *Las piedras de Venecia* (1851-1853), y *Las técnicas del dibujo* (1857-1859). En su libro *Las técnicas del dibujo* desarrolla un método a partir de la observación, con ejercicios de complejidad creciente (Ruskin, 2012). Enuncia una serie de leyes de composición, con las cuales brinda un fundamento teórico para instruir a jóvenes artistas en el dibujo por medio del aprendizaje de la organización formal de la naturaleza. Estas leyes, dogmáticas y deterministas, aplicadas por el artista expresarían el cumplimiento de ciertas normas morales, y además según pretende Ruskin, promoverían la difusión de estas por intermedio del arte.[68] De estas leyes, destaca la conceptualización de una estructura general que conforma una unidad, las lógicas formales de generación y ordenamiento, ejemplificadas

[67] Esto se materializa en arquitectura en la decoración de la casa Fallet (1905-6), que realiza el joven Charles-Édouard Jeanneret, junto a René Chapallaz y otros compañeros, en su ciudad natal La Chaux-de-Fonds (Curtis, 1987, pp. 20, 21 y 130).

[68] Este libro se organiza en tres cartas, de las cuales, la última trata "sobre el color y la composición", donde se enuncia un conjunto normativo de nueve leyes: "principalidad", "repetición", "continuidad", "curvatura", "radiación", "contraste", "intercambio", "consistencia", "armonía".

con las variaciones de estructuras geométricas en los vegetales (ver Figura 83), y la búsqueda de una armonía donde el conjunto resulta de una belleza pacífica, ejemplificada en una vida pastoral inocente.

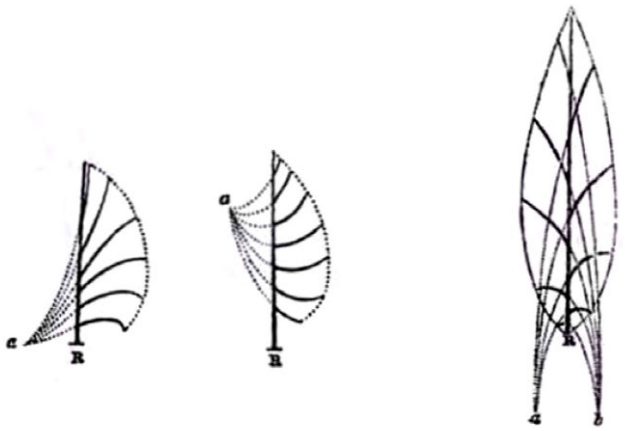


Figura 83. *Dibujo de hojas vegetales, en el original, "diagramas que muestran el centro matemático de la curvatura".*
Nota, adaptado de *Las técnicas del dibujo* (pág. 190), por J. Ruskin, 1857.

Estas leyes constituyen un antecedente en la formación del joven Le Corbusier, quien durante su producción artística insiste en buscar y enunciar normas que regulen su arte. Arte que posteriormente seguirá desarrollando embebido en la vanguardia europea, en sus viajes por el mundo, entre dibujos de erotismo liberal, y una simbología críptica en su producción artística madura. Sin embargo, esas leyes geométricas fundantes, se mantienen vigentes desde sus primeros escritos puristas junto a Ozenfant en *Después del Cubismo* en 1918 y las publicaciones de *L´Esprit Nouveau* en los 20´, constituyen un fundamento normativo en su texto *Hacia una arquitectura*, y llegan hasta sus textos *El Modulor* en 1949 y *El Modulor 2* en 1955.

Por ejemplo, en el manifiesto *Después del cubismo* se describen siete tareas para los artistas puristas a modo de leyes: "Las leyes naturales desde el punto de vista plástico"; "La Elección"; "Forma", "Color"; "Las Proporciones"; "Concepción"; "Las Deformaciones"; "'El Efecto'". En la explicación de la aplicación

de estas leyes en el arte purista, podemos encontrar la constante expresión de una estructura geométrica. Según este manifiesto, la elección del tema artístico debe realizarse con el objetivo de mostrar la comprensión e inteligibilidad de las leyes naturales que ordenan el mundo y la figura humana como cumbre. A su vez, la elección del punto vista de la obra de arte debe realizarse para comunicar de mejor manera la ley principal, denominada *invariable*. En este sentido la forma es más importante que el color, ya que los números constituyen un instrumento para comunicar esa ley, adquiriendo relevancia al regular las relaciones de proporciones entre las partes y el todo. Según los puristas, las invariantes se disciernen por medio de la concepción, que es dar proporción, utilizando la geometría para lograr ordenaciones claras, no azarosas, lo cual, permite a su vez verificar la técnica artística. El arte purista admite también aplicar ciertas transgresiones a estas leyes, pero siempre que se persiga el fin de mostrar la ley principal. Por lo cual, antes que una transgresión del sistema normativo, podemos decir que constituye una ley que opera en un ordenamiento jerárquico de la obra de arte. Esta normativa geométrica se puede deformar, según indica el manifiesto, al alterarse de acuerdo con las variaciones de los sentidos, con el fin de percibir lo invariable. Esto se logra retomando las correcciones ópticas de la antigüedad clásica, que perseguían el equilibrio ideal. Y, por último, en este sentido, destaca “el efecto” de la luz sobre los volúmenes. Las correcciones ópticas y el efecto de la luz constituyen deformaciones perceptuales, que se aplican, según los puristas, para enfatizar la ley principal que regiría el conjunto (Pizza, 1997, pp. 40-46).

Posteriormente a los 62 años Le Corbusier (1961, p. 23) reitera esos axiomas fundantes de aquellos primeros estudios de su formación que permanecen durante su producción artística, y escribe en *El Modulor*, refiriéndose a sí mismo en tercera persona, “la Naturaleza es orden y ley, unidad y diversidad ilimitada, finura, fuerza y armonía — lección que adquiere entre los quince y los veinte años”. Este fundamento resulta por lo tanto una constante en Le Corbusier.

Bayardo subraya en el texto *Hacia una arquitectura* de Le Corbusier (1939, pp. 54-57), la determinación geométrica del conjunto de la composición

anclada en la antigüedad clásica, así como las posiciones relativas de los volúmenes en el espacio, por medio de un módulo. Lo cual, ilustra en la perspectiva que interpreta un templo primitivo hebreo (ver Figura 84).[69]

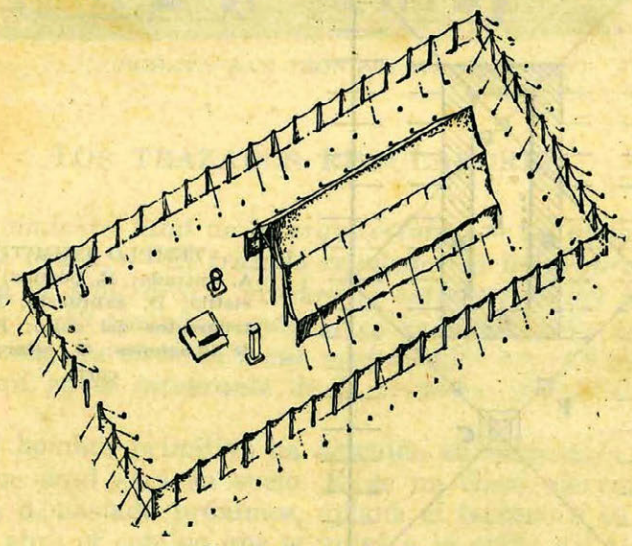
Un subrayado leve con lápiz destaca, “observad sobre esos planos, que una matemática primaria los rige. En ellos hay medidas. […] *medidas*. El constructor ha adoptado por medida […] su […] brazo […] la obra, […] *a su medida* […] *a la escala humana*”.[70] Luego enfatiza con un lápiz rojo, “no podía crear ninguna otra cosa que le diese la impresión de que creaba”, y con un lápiz en trazo suave subraya a continuación, “porque los ejes, los círculos, los ángulos rectos, son verdades geométricas. […] La geometría es el lenguaje del hombre”.

El templo primitivo que grafica Le Corbusier está completamente regulado por un módulo. Su recinto está conformado por un rectángulo de 10 por 20 unidades, y una unidad de altura. En cada uno de los dos cuadrados que componen este rectángulo, se ubican los puntos más importantes del conjunto, el altar en el centro del espacio exterior delimitado por el recinto, y el santuario al fondo de la tienda. A su vez, la tienda presenta una estructura lineal, cubierta a dos aguas, y su organización posee referencias a los templos clásicos, con un perímetro a modo de peristilo.

[69] Podemos encontrar similitudes en las medidas del dibujo de Le Corbusier respecto a las medidas escritas en el libro *Éxodo* del *Antiguo Testamento* en la *Biblia* (Reina y Valera, 1960, Ex. 24-30). La significación del texto judeocristiano se puede rastrear hasta la construcción de lugares sagrados, destinados a Jehová como Dios único (Ex. 20:1-6). El perímetro del templo hebreo tiene una proporción de dos a uno, con 100 codos de largo, 50 codos de ancho, y 5 codos de altura (Ex. 27:18); igual que el dibujo de Le Corbusier (donde el módulo se corresponde con la medida de cinco codos). Sin embargo, entre ambos casos podemos leer diferencias respecto a la determinación de la forma y a la modulación. En Le Corbusier un módulo predomina, altera y regula el conjunto. Mientras que, en la escritura religiosa, las medidas de los recintos se obtienen por medio de un agregado de materiales diversos con distintas dimensiones, por ejemplo, cortinas de 28 por cuatro codos, o tablas de 10 codos por un codo y medio, que dan por resultado un todo armónico —lo cual, se puede complementar considerando referencias a números simbólicos—. Además, existen diferencias de medidas, en las puertas, así como en el planteo constructivo y el revestimiento; por ejemplo, en el templo hebreo, la estructura se indica en base a columnas decoradas con capiteles, vigas y tablas de madera de acacia, y los revestimientos se plantean en oro y plata. Mientras que en el dibujo de Le Corbusier podemos ver, una estructura lineal de madera, cuerdas, y textiles.

[70] Texto resaltado en el original.

Observad sobre esos planos, que una matemática primaria los rige. En ellos hay medidas. Para construir bien, para repartir bien las cargas, para la solidez y la utilidad de la obra, todo el conjunto está condicionado por *medidas*. El constructor ha adoptado por medida lo que le resultaba más fácil, más constante, el útil menos fácil de perder: su paso, su pie, su codo o su dedo.



TEMPLO PRIMITIVO

Ha puesto orden, midiendo. Para medir ha utilizado su paso, su pie, su codo a su dedo. Imponiendo el orden de su pie o de su brazo, ha creado un módulo que regula toda la obra; y esta obra está a su escala, a su conveniencia, a su comodidad, *a su medida*. Está *a la escala humana;* se armoniza con él, que es lo principal.

Al decidir la forma del cercado y de la choza, la situación del altar y de sus accesorios, ha tendido por instinto a los ángulos rectos, a los ejes, al cuadrado, al círculo; no podía crear ninguna otra cosa que le diese la impresión de que creaba, porque los ejes, los círculos, los ángulos rectos son verdades geométricas, y efectos que nuestra vista mide y reconoce, en tanto que, lo contrario, sería un azar, una anomalía, una arbitrariedad. La geometría es el lenguaje del hombre.

Al determinar las distancias respectivas de los objetos, ha inventado ritmos, ritmos sensibles al ojo, claros en sus relaciones. Estos ritmos están en el nacimiento de las acciones humanas, suenan en el hombre por una fatalidad orgánica.

Un módulo mide y unifica; un trazado regulador construye y satisface.

Figura 84. *Sobrescritura de Bayardo.*

Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, libro Hacia una arquitectura de Le Corbusier, págs. 56 y 57*, por N. Bayardo, 1944.

La constatación de que una cosa resulta bella a partir de las relaciones de cantidad en sus dimensiones y proporciones es un juicio estético fundado en la armonía clásica. Vitruvio (2016, pp. 199-201) en el siglo I a.C. en sus *Diez libros de Arquitectura*, explica la armonía clásica por medio de la música, a partir de la división de los sonidos, en intervalos de tonos, semitonos y medios semitonos.[71] Esta división por medio de una cantidad, que es modular, es necesaria para logar la armonía en una obra, según Vitruvio (2016, p. 69), "la Cantidad se define como la toma de unos módulos a partir de la misma obra, para cada uno de sus elementos y lograr así un resultado apropiado o armónico de la obra en su conjunto". En este sentido, según la cosmología clásica, el hecho de que la obra poseyera un atributo armónico se entendía favorable, así como también era deseable buscar la relación entre esta armonía y las leyes que según sus creencias regulaban el universo.[72] Al respecto resulta de interés, la definición de *simetría* en Vitruvio (2016, pp. 69-70), "la Simetría surge a partir de una apropiada armonía de las partes que componen una obra; surge también a partir de la conveniencia de cada una de las partes por separado, respecto al conjunto de toda la estructura". Se le atribuye una preferencia a esta relación dimensional y de conveniencia entre las partes y el conjunto. En este sentido, los objetos armónicos refieren a un orden, son acordes a sus leyes cosmogónicas, y además poseen características que se creían beneficiosas, aún para cuestiones prácticas y cotidianas. A continuación, Vitruvio, explica un juicio estético clásico, que pone en relevancia y prefiere las formas reguladas armónicamente, a las formas que no lo son. Este juicio estético se expresa en el concepto denominado *euritmia*, como una

[71] Vitruvio menciona aquí que su exposición sobre la armonía en la música está realizada sobre el trabajo de filósofo y músico griego Aristoxeno, discípulo de Aristóteles.

[72] Con un claro sentido práctico Vitruvio (2016, pág. 326) recupera dos aplicaciones útiles en la construcción, de dos descubrimientos de filósofos y matemáticos griegos. Por un lado, para duplicar el área de un terreno de forma cuadrada por medio de su diagonal, utiliza el problema de la inconmensurabilidad que desarrolla Platón (1980, pp. 184-185) en su diálogo aporético el *Teeteto* escrito en entre los años 368-7 a.C., donde relata que Teodoro de Cirene muestra que las raíces cuadradas de tres, cinco, siete, hasta el diecisiete, son inconmensurables. Descubrimiento que se le atribuye a Hipaso de Metaponto miembro de la escuela pitagórica. Y por otro lado, explica cómo trazar ángulos rectos y construir escaleras, a partir del descubrimiento de Pitágoras de la explicación matemática del triángulo "tres, cuatro, cinco" ya conocido por los egipcios. Estos descubrimientos suceden en el momento en que los pitagóricos pensaban que los números inconmensurables podrían describir la geometría de todo el mundo.

búsqueda de la belleza armónica. Vitruvio lo explica a partir de relaciones de cantidad en el cuerpo humano, tal “como se da una simetría en el cuerpo humano, del codo, del pie, del palmo, del dedo y demás partes, así se define la Euritmia en las obras ya concluidas”.

El principio de organización modular y el establecimiento de relaciones armónicas se utilizan en el urnario, y podemos aceptar que llegan al proceso de proyecto de Bayardo por intermedio de sus lecturas de Le Corbusier.

La geometría interna del proyecto del urnario está determinada principalmente por un módulo, de 0.27 m de ancho, 0.66 m de largo, y una altura de 0.255 m; excepto en el espesor que se corresponde con el entrepiso, donde la altura del módulo se afecta a 0.235 m para hacerlo coincidir con el espesor del mismo. Resulta un espacio prismático rectangular, diseñado según el espacio necesario para colocar una urna (ver Figura 85).[73]

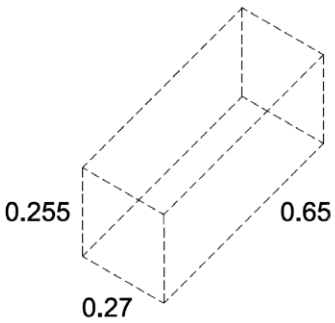


Figura 85. *Módulo geométrico, del espacio necesario para alojar una urna.*

[73] El plano PN° 9 (ver Figura 128) grafica este espacio previsto para alojar las urnas, en cuatro composiciones, que Bayardo denomina “unidades tipo”, donde se marca con lápiz el frente de los módulos, y el plano PN° 6 (ver Anexo 3) en su esquina superior izquierda posee unas marcas realizadas en lápiz que representan las urnas.

Este módulo se repite a lo largo y alto de las caras del volumen elevado. Lo particular de su utilización en el proyecto, es que se entiende como un espacio abstracto, un vacío, el cual se compone y altera a causa de los componentes de la estructura. De este modo, integrándolo con las condicionantes de la construcción, se moldea la forma del edificio. Los siguientes valores dimensionales en el proyecto, afectan y se intercalan en la composición del módulo geométrico: el espesor de las caras de hormigón armado que conforman el volumen elevado de 0.15 m de espesor, las secciones de los pilares superiores de 0.25 m de espesor, con anchos de 2.40 m sobre las caras exteriores y de 0.65 m en los nervios transversales —dentro de los cuales se canalizan las columnas de bajada de las pluviales—, la estructura de los columbarios con secciones de 0.05 m y 0.07 m, los entrepisos de 0.35 m de espesor —realizados en doble carpeta con encofrados perdidos de madera—, y la cubierta —cuyo pretil de 1.00 m de altura resuelve su estructura, los lucernarios, la impermeabilización, los rellenos con pendientes para canalizar las aguas y las terminaciones—. El resultado de esta operación dimensional, que yuxtapone y afecta la modulación, es un prisma, que conforma la cara del volumen elevado, cuya longitud es de 36.65 m, su altura de 7.39 m, y su profundidad de 0.85 m (ver Figura 86).

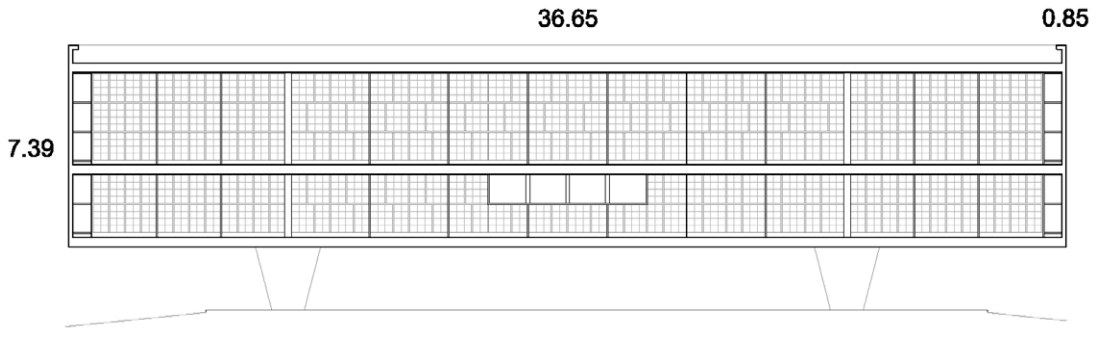


Figura 86. *Corte del urnario por su ala norte con vista hacia la fachada.*
Nota, muestra la repetición del módulo geométrico, el espacio necesario para alojar una urna compuesto con la estructura del edificio.

El módulo geométrico de 0.27 m por 0.65m y 0.255 m, se coloca a lo largo y alto de la cara del volumen, alternado con la estructura y los componentes constructivos del edificio. Podemos aceptar que esta acción de proyecto posee el fundamento filosófico y estético expuesto anteriormente, y se pone en tensión con las condicionantes técnicas y constructivas de la obra.

Bayardo sintetiza conceptualmente este recurso, y lo comunica por medio de una pieza gráfica y un texto. En los planos de proyecto no muestra las cuatro fachadas del edificio, sino que coloca la información necesaria en una vista, la fachada norte. En esta pieza gráfica coloca el siguiente texto, “las fachadas S. E. y O. [sur, este y oeste] son iguales, pero sin la abertura central. Nota: la colocación de la abertura se condiciona exclusivamente por la posición de la unidad tipo. (Ver P. N° 2 y P. N° 8)” (ver Figura 87).

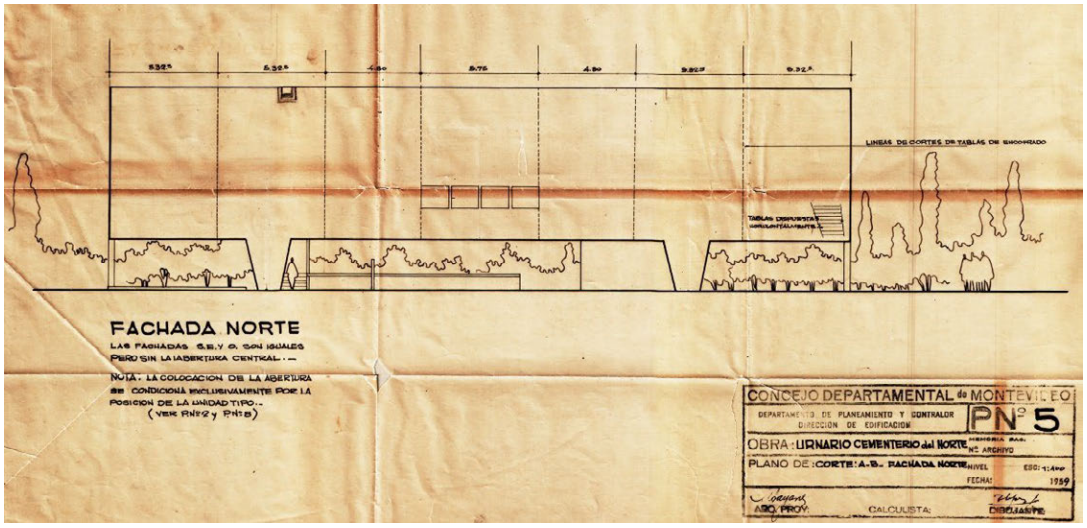


Figura 87. *Detalle de la fachada norte, en el plano N° 5*.
Nota, adaptado del archivo de la *División de Espacios Públicos y Edificaciones* de la *IM*, por N. Bayardo, 1959.

Esta pieza gráfica resulta particular, ya que, al intentar representar todas las fachadas en un gráfico, se toman algunas libertades en el dibujo. La vista no se corresponde estrictamente con la fachada norte. El volumen elevado representa una vista desde el norte, pero el espacio inferior no. El paisaje circundante pasa por debajo del volumen, sin representar el muro de hormigón

que soporta el mural de Studer, ni la rampa, ni el muro bajo que califica el acceso principal. Así, el dibujo por debajo del volumen elevado parece corresponder a una vista que mira desde el este hacia el edificio, mostrando el acceso principal. En el cual, sí correspondería representar el muro bajo con su espesor menor, el plano inclinado de la rampa —a la cual el dibujante le agrega una figura humana acentuando su vocación de acceso—, y donde el paño ciego de planta baja contiguo al pilar de la derecha se alinea con una pantalla de hormigón, que baja como apoyo de las escaleras, por las que se accede al entrepiso del nivel superior. Esta situación, en la misma lámina, aparece claramente representada en el corte “A-B”, que secciona el edificio por el patio central. En este gráfico, se muestra la pantalla de hormigón que llega al firme en toda la extensión del patio, que sostiene la rampa, y donde se ubica el mural de Studer. Y a la izquierda del dibujo, se grafica el muro bajo de hormigón que indica el acceso desde el camino ubicado al este (ver Figura 88).

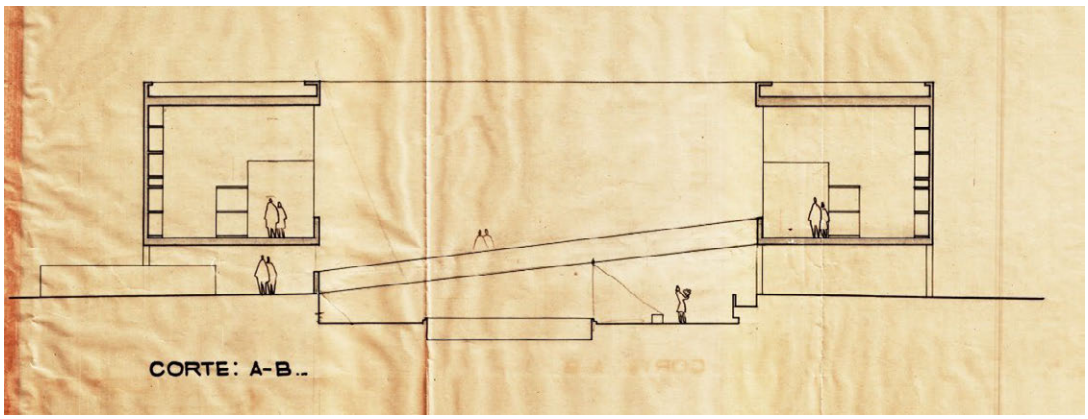


Figura 88. *Detalle del corte “A-B”, en el plano N° 5*.
Nota, adaptado del archivo de la *División de Espacios Públicos y Edificaciones* de la *IM*, por N. Bayardo, 1959.

¿Se trata de posibles descuidos en la graficación, o de una síntesis intencional? Podemos pensar que Bayardo no intenta representar la fachada norte, sino una construcción mental que unifica las fachadas. Si hubiese representado la pantalla que soporta el mural en este gráfico, el paisaje circundante

no atravesaría por debajo del edificio, y por consiguiente, la pieza gráfica no hubiese comunicado con tanta potencia el volumen elevado sobre el paisaje.

De este modo, el conjunto de ambas piezas gráficas en el plano recuerda la expresión de lo que los puristas llamaban la *invariante* de la obra de arte, una ley por la cual se podría modificar la representación del conjunto, cuya vista debía seleccionarse adecuadamente para comunicar una síntesis de los atributos más importantes de la obra. En su texto *Después del cubismo*, Ozenfant y Le Corbusier escriben, “la variación del punto de vista puede perturbar también la visión de la ley. […] La generalidad es cuanto hay de invariable en la forma, lo que es permanente, lo que dura en el tiempo” (Pizza, 1997, p. 41).

En el plano PN° 5, ambas piezas gráficas muestran una invariante que aúna dos características de la forma del urnario, que podemos considerar las más importantes del proyecto: el volumen elevado y el patio; ambas con su modulación geométrica y sus proporciones reguladas. En el corte “A-B” se grafica el espacio central, el patio al que se vuelca el conjunto, y además en el volumen superior se muestra el espacio interior de sus naves; nótese cómo este espacio interior, contenido una forma de “C” por una envolvente de hormigón, se vuelca al espacio central (ver Figura 88). El gráfico que pretende representar todas las fachadas del edificio muestra el volumen elevado, uniforme, con la misma geometría para todas sus caras, y expresa el espacio central del patio enmarcado —entre los pilares, la rampa a la izquierda, un cantero al fondo, y una pantalla a la derecha—; reforzando la concepción espacial del proyecto antes que las vistas frontales exteriores.

Por lo tanto, podemos decir que, la atención del gráfico está puesta principalmente en el volumen elevado y en su capacidad de sintetizar conceptualmente las operaciones de proyecto utilizadas. Comunica la *invariante* de la obra en el sentido purista. En ella confluyen las principales leyes que rigen la determinación de la forma en el proyecto (§ 5.3).

Esta pieza muestra la conjunción de dos instrumentos de determinación formal. Por un lado, muestra en los cuatro vanos de la fachada norte, la determinación geométrica de la forma desde el interior, en base al módulo. Al escribir que la ubicación de las aberturas, “se condiciona exclusivamente por la

posición de la unidad tipo", nos indica que existe una ley de generación geométrica de la forma, que se aplica al interior del volumen, y que regula la posición de las únicas aberturas que este volumen posee hacia el exterior. De este modo, en estas cuatro aberturas, se comunica una ley que rige la composición del conjunto. Por otro lado, en esta pieza gráfica podemos encontrar la aplicación de una ley de generación de la forma, que se aplica al exterior del volumen.

La proporción del volumen elevado es armónica, resulta aproximadamente de una relación de cinco a uno. La altura de 7.39 m, repetida cinco veces en largo, arroja una diferencia de 0.30 m, casi imperceptible, incluso para el ojo humano entrenado (ver Figura 89).

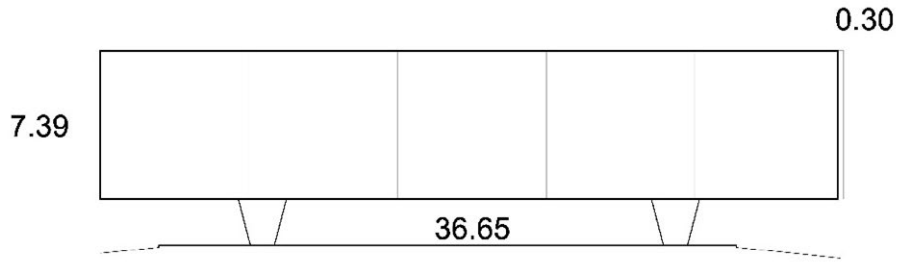


Figura 89. *Esquema de las dimensiones y proporción del volumen elevado*.
Nota, se muestra la proporción armónica de relaciones cinco a uno, con una diferencia de 0.30 m.

La proporción armónica del volumen sería exacta si la altura fuese 7.33 m, lo que se lograría con un ajuste simple, bajando solamente seis centímetros la altura del pretil, con lo cual, se hubiese alcanzado una relación justa de cinco a uno entre su longitud y su altura. Con este ajuste el proyecto integraría perfectamente el sistema de proporción armónico exterior con la composición geométrica modular, y las determinantes estructurales y constructivas (ver Figura 90).

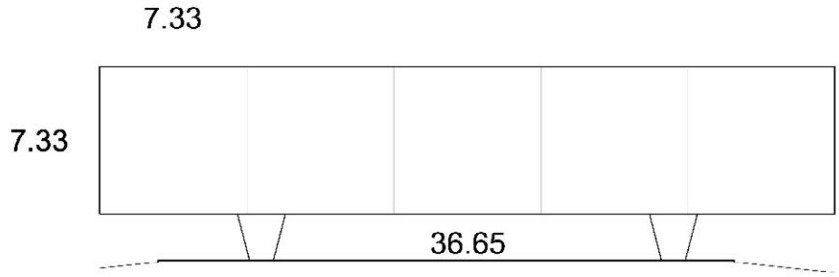


Figura 90. *Esquema de las dimensiones y proporción ajustada del volumen elevado*.
Nota, se muestra una variación de la altura del volumen, de seis centímetros, con lo que se obtendría una proporción armónica exacta del volumen con una relación de cinco a uno.

En el gráfico de la fachada, Bayardo utiliza otro recurso de proyecto para relacionar el sistema de determinación de la forma interior, modular, con los sistemas de determinación formal exterior, y la materia. Este recurso es el diseño de las juntas y la disposición de las tablas del encofrado, que moldean el hormigón visto. De este modo, integra en su ejercicio de proyecto la aplicación de sistemas geométricos formales con las técnicas constructivas en la arquitectura. En el esquema de la Figura 91, podemos ver unas líneas verticales, que corresponden al diseño de las tablas que moldean el hormigón imprimiendo su lógica constructiva. En el plano PN° 5, estas juntas son denominadas “líneas de cortes de tablas de encofrado”, e ilustradas con un detalle asociado a otro texto que indica “tablas dispuestas horizontalmente” (ver Figura 87). Estas “líneas de corte” indican la ubicación de la abertura, con una precisión de acotado de cinco milímetros. Podemos ver que este particular diseño de las juntas verticales del encofrado relaciona el sistema de determinación geométrica interior —a partir de la abertura—, con los sistemas de proporciones aplicados en el exterior —respecto al volumen elevado y la posición de los pilares—. Si bien, las juntas verticales resultan casi imperceptibles en la obra construida — donde predomina el ritmo horizontal de las tablas de encofrado, los claroscuros, las manchas y las imperfecciones constructivas del material—, la coordinación de los sistemas de proporciones y el sistema constructivo se hace evidente desde el proyecto.

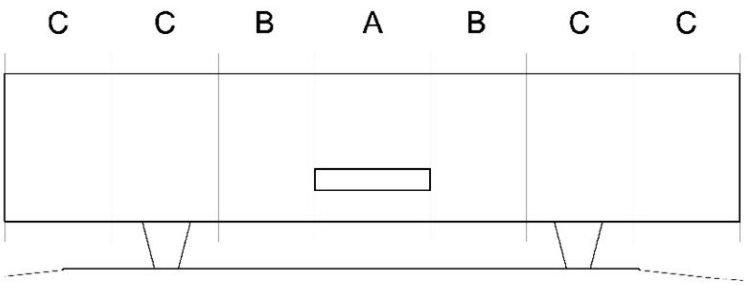


Figura 91. *Esquema de las proporciones del volumen elevado en relación con una modulación constructiva.*

El ritmo del diseño original enfatiza la medida del sector A, de 5.75 m, que expresa la multiplicación de 20 módulos de 0.27 m, a la que se suman 0.35 m de componentes estructurales y constructivos, necesarios para realizar la abertura. A continuación, la dimensión del sector B, de 4.80 m se dispone a ambos lados por igual, y finalmente los sectores C se disponen en los extremos, con una dimensión de precisión milimétrica de 5.325 m. El eje de cada pilar coincide con la mitad del sector C. A partir de estos ejes podemos encontrar el punto de inicio de un trazado áureo en la fachada, que relaciona las proporciones y ubicación de la abertura central en el volumen con el eje por donde las cargas recorren el edificio hasta llegar al firme.

Si tomamos uno de los rectángulos definidos en la proporción armónica mencionada anteriormente, y lo ubicamos su vértice inferior en la intersección del eje el pilar con el perímetro del volumen elevado, podemos comenzar a trazar el sistema de rectángulos áureos, hasta aproximarnos a la abertura (ver Figura 92). El trazado muestra la existencia de una relación áurea, entre el eje de los pilares y las dimensiones y posición de la abertura. Esta relación resulta aproximada, con una diferencia máxima de 0.16 m en la posición vertical de la abertura, y una diferencia de cinco milímetros en su posición horizontal. Estas diferencias, considerando las dimensiones totales del volumen elevado, resultan imperceptibles al ojo. Podemos aceptar, por lo tanto, que estas relaciones tienden con mucha fuerza a la proporción áurea.

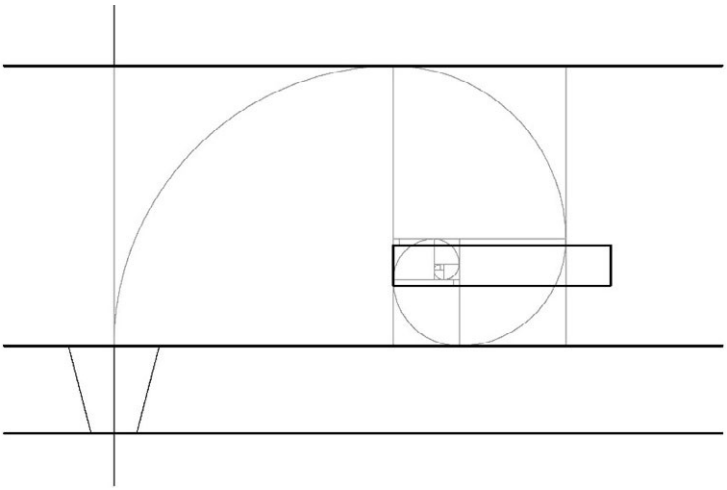


Figura 92. *Esquema de un trazado áureo, que relaciona la posición de la abertura en el volumen elevado con el eje del pilar*.

Al reiterar este trazado en ambos apoyos, podemos ver que sus relaciones geométricas aplicadas al urnario, sugieren una proporción que favorece la estabilidad, enfatizando la inteligibilidad del recorrido de las cargas al firme (ver Figura 93).[74]

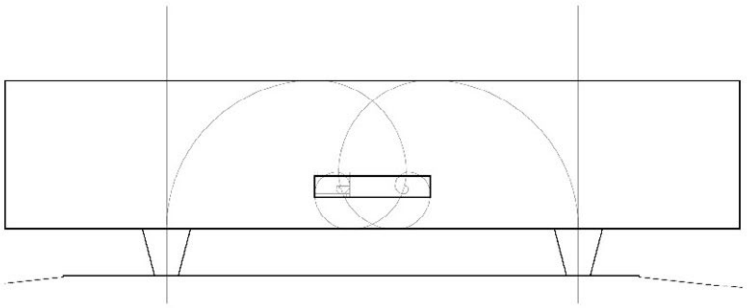


Figura 93. *Esquema de un trazado áureo aplicado en la abertura y hacia ambos apoyos.*

[74] Además de considerar el mencionado concepto clásico de simetría, es notorio que la geometría del urnario cumple con el concepto de simetría en el sentido especular respecto a ejes centrales.

En este sentido, las dimensiones asociadas con estos sistemas geométricos son determinadas también según las dimensiones humanas. Lo cual es evidente al considerar las medidas de las urnas, las tapas pensadas para que una persona las mueva, las medidas de las aberturas ubicadas a la altura de los ojos de una persona de pie, y la altura del volumen elevado llevada próxima a la altura de los sujetos. Por lo cual, en el urnario, podemos aceptar que Bayardo utiliza estos recursos de proyecto de determinación formal relacionados con la escala humana, la repetición de un módulo y sus variantes como generadora de la geometría interna, y la regulación exterior de la forma.

De acuerdo con las palabras que Bayardo subraya en su texto Le Corbusier (1939, p. 57), “la geometría es el lenguaje del hombre” (ver Figura 84), podemos leer las relaciones entre las medidas humanas y el urnario; comunicadas por medio de la reiteración de módulos, dimensiones, proporciones, expresadas en la geometría construida, determinadas según las acciones humanas y sus correspondientes movimientos. En este sentido, podemos leer en sus apuntes para sus cursos posteriores, la conceptualización de un “lenguaje formal”, la búsqueda de un universal, “accesible a la generalidad”, que se alcanza mediante un “uso adecuado” de la geometría, en una “relación razonable entre” figura geométrica y “función asignada” (ver Figura 94).

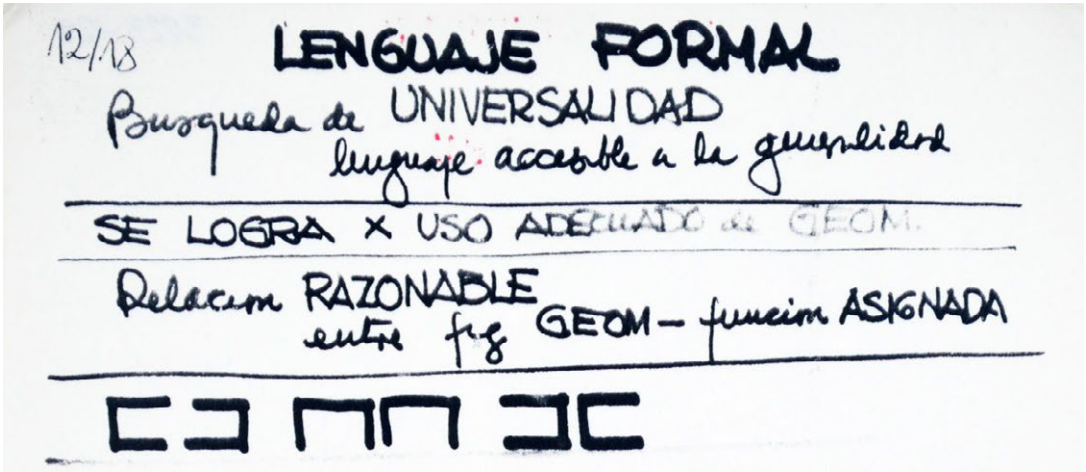


Figura 94. *Apuntes de Bayardo para su curso de formación docente de 1988, correspondiente al título “12. Las seis coordenadas”, hoja “12-18”.*
Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, CDI-IH* (C.3223/129), por N. Bayardo, 1988.

Así, podemos aceptar la existencia de una concepción filosófica en el pensamiento de Bayardo, la búsqueda de una organización geométrica de la obra de arte que alimenta un juicio estético, la aplicación del sistemas de proporciones, la cualidad de belleza relacionada con la figura humana, y la geometrización de las funciones utilitarias. Respecto a esto último, es evidente la conceptualización de la determinación geométrica del espacio del urnario como un recinto que contiene, realizada posteriormente en una revisión de la práctica su proyecto durante la producción teórica. Esto lo podemos verificar, al comparar el gráfico inferior izquierdo de sus apuntes (ver Figura 94), con la forma del volumen elevado graficada en el corte “A-B”. (ver Figura 88).

Respecto a la aplicación de trazados gráficos en el urnario, podemos aceptar que diseño del patio posee proporciones áureas, por medio del cual se llega a determinar los anchos de las escaleras, los recintos, el estanque, y los bancos (ver Figura 95).

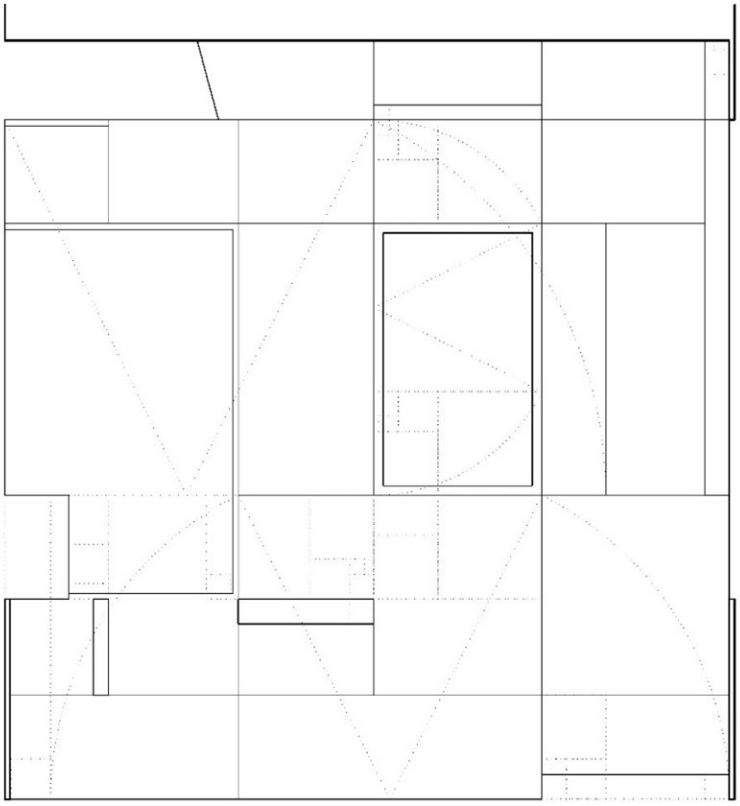
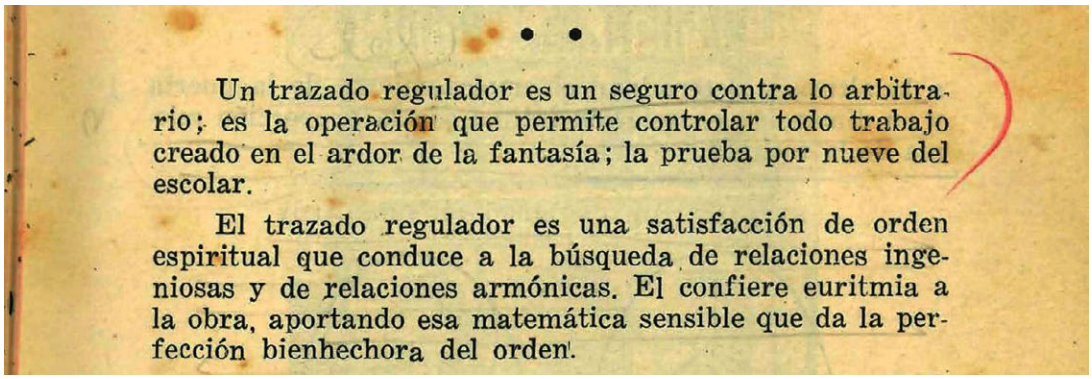


Figura 95. *Redibujo y estudio de la proporción áurea en el diseño del patio del urnario.*

Afirmando esta posición, Bayardo subraya en su texto de Le Corbusier (1939, p. 59), “un trazado regulador es un seguro contra lo arbitrario; es la operación que permite controlar todo trabajo creado en el ardor de la fantasía”, y el texto continúa “es una satisfacción de orden espiritual que conduce a la búsqueda de relaciones ingeniosas y armónicas. El confiere euritmia a la obra, aportando esa matemática sensible que da la perfección bienhechora del orden” (ver Figura 96). Un juicio estético fundado en el concepto vitruviano de euritmia pone en relevancia la belleza regulada por la geometría.



Un trazado regulador es un seguro contra lo arbitrario; es la operación que permite controlar todo trabajo creado en el ardor de la fantasía; la prueba por nueve del escolar.

El trazado regulador es una satisfacción de orden espiritual que conduce a la búsqueda de relaciones ingeniosas y de relaciones armónicas. El confiere euritmia a la obra, aportando esa matemática sensible que da la perfección bienhechora del orden.

Figura 96. *Sobrescritura de Bayardo.*
Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, libro Hacia una arquitectura de Le Corbusier, pág. 59*, por N. Bayardo, 1944.

La evidencia expuesta nos permite aceptar Bayardo utiliza una modulación interior para determinar la forma del urnario, y regula las proporciones exteriores del volumen, coordinando en el conjunto, la abertura de la fachada norte, los apoyos. Al respecto, los trazados reguladores aquí ensayados, muestran en el objeto la proporción armónica de cinco a uno, y la proporción áurea sobre la fachada del edificio y principalmente en el diseño del patio. De este modo, estas cualidades de proporción del todo y de sus partes, nos permiten sostener que el urnario posee una cualidad de belleza al aplicar los mencionados conceptos clásicos, incorporados de su lectura de Le Corbusier, pero en el marco de un juicio estético vinculado con la apreciación de un sujeto.

Bayardo posteriormente va a relativizar la utilización de los trazados reguladores para determinar la forma de la arquitectura. Una posible crítica se desliza en una anotación realizada el lápiz azul, subrayada y resaltada con un asterisco, que acerca el trazado regulador a una operación de cierta ficción estética embriagadora, sobre el gráfico de la Puerta San Dionisio de Blondel intervenida por Le Corbusier (1939, p. 54), Bayardo sobrescribe “el encanto de los juegos” (ver Figura 97).

Figura 97. *Sobrescritura de Bayardo.*
Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, libro Hacia una arquitectura de Le Corbusier, pág. 54*, por N. Bayardo, 1944.

Ocho años después de construido el urnario, Bayardo muestra un cambio de posición respecto a la utilización de los trazados reguladores en el proyecto y a la dedicación de los arquitectos para resolver antes problemas constructivos que formales. Escribe lo siguiente.

> No quiero demorarme más en esto: Uds. ven venir el resto: ¿Qué pasa en una fachada cuando aparecen las puertas, las ventanas, el color, etc.? El problema es bastante sencillo: no hay leyes universales para esto, y frente a la experiencia científica, y debidamente controlada, suena un poco a misticismo cierta ingenua confianza en las virtudes de los trazados reguladores y sus almibaradas adyacencias. Hay quienes creen de buena fe, que estos trazados ayudan para regular o controlar la creación. Puede ser. Yo llegué a apasionarme con esto. Pero independientemente de que crea o no, me parece que en este mundo convulsionado por problemas tan graves en el orden social, suena casi como una irreverencia preocuparse demasiado por esto. Lo admiro plenamente, en la órbita individual de cada uno, quizás una pérdida de tiempo saludable como jugar a los naipes o al tiro al blanco. Pero en tren de ponerme serio, me preocuparía más por resolver adecuadamente un problema de impermeabilización de azotea, o cualquier cosa "prosaica" de ese orden, que entrar a jugar en ese campo de los rebuscamientos. (Bayardo N. , 1970, p. 45)

Bayardo reconoce haber llegado "a apasionarse" con "los trazados reguladores y sus almibaradas adyacencias", por lo que nuestra hipótesis del planteo de este método de determinación formal en el urnario resulta verosímil. Pero con cierta ironía, en esta crítica coloca en primer lugar la resolución de los problemas constructivos en la práctica de los arquitectos, basada en la "experiencia científica", como una determinación jerárquica de lo necesario. Antes que los sistemas de proporciones, la impermeabilización de una cubierta.

Sin embargo, podemos pensar esta nueva posición en la producción posterior de Bayardo y en su método de enseñanza, en el marco de un sistema de tensiones y oposiciones dialécticas, de categorías teóricas y conceptos. Lo cual, se puede interpretar que en algunos casos podría dar lugar a una reducción de la arquitectura, que la aproximaría a la construcción.

Al respecto de la "ausencia de auxilio" frente a "las posibles soluciones formales" de los profesores con experiencia, al recordar su transitar como estudiante en los talleres de arquitectura en nuestra casa de estudios durante las décadas del 60´ y 70´, Hugo Gilmet (2001, pp. 34-35) escribe, "en el acto creativo individual se recibía poca ayuda, limitándose a las sucesivas sesiones de corrección e impulsos, al esperado desarrollo de la autocrítica", y advierte como una tarea necesaria, "corresponde al docente otorgar ese apoyo

de la forma más clara y efectiva posible, sin mitificaciones.[75] Según mis memorias, de las conversaciones con el profesor Hugo Gilmet en el marco de las reuniones del equipo docente de *Teoría de la Arquitectura y del Urbanismo I*, y posteriormente en las amenas entrevistas realizadas para este trabajo, la problematización de la estética aplicada al proyecto resultaba esquiva en el Taller Bayardo. En este sentido, podemos aceptar que la "plástica" al no ser abordada en el proceso de enseñanza-aprendizaje se puede transformar en una práctica mitificada.

A diferencia de lo plasmado en el urnario, el discurso radicalizado de Bayardo en la enseñanza no parece resolver las tensiones que advierte su reflexión teórica entre la forma y la construcción, de modo de evitar la reducción de las cualidades estéticas de la arquitectura. Por este motivo, podemos pensar el urnario como un punto particular y de inflexión a partir del cual, comenzará a reducir el fundamento estético de la arquitectura. Así, el urnario resulta una pieza única. Una obra de arte.

[75] Hugo Gilmet fue uno de los firmantes para la creación un taller de modalidad de cursado libre, denominado Taller Experimental, que dirigió Bayardo (CDI-IH, 2019, C.3227/65), participó de su taller como estudiante, y además en sus cursos de formación docente.

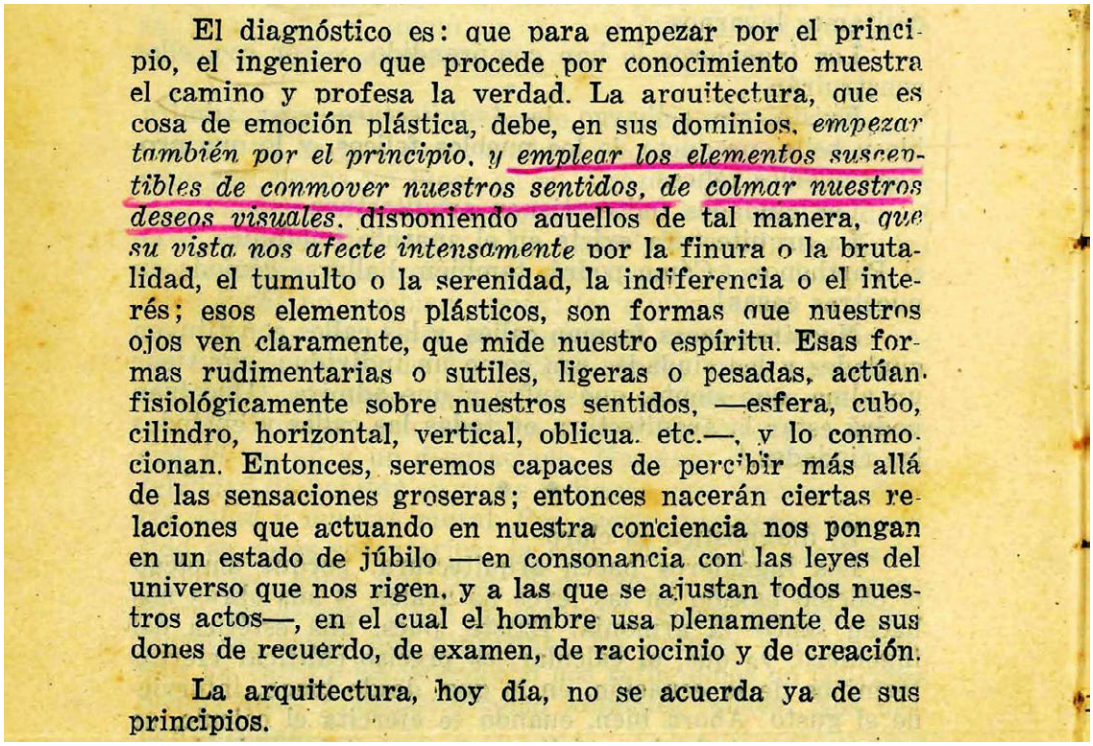
4.2.2. Sobre la determinación de la forma y la relación del sujeto con la obra

En el proyecto del urnario Bayardo podemos encontrar axiomas de determinación de la forma, asociados con juicios estéticos pronunciados desde el siglo XX, cuyo fundamento podemos rastrear en la interpretación de algunos preceptos de composición académicos y estéticos del silgo XIX.[76] Este fundamento considera la relación del sujeto con la obra de arte, particularmente atribuyendo belleza a las formas primarias y superficies despojadas, que expresan con honestidad su estructura y materiales, bajo el efecto de una luz poética, inquietante, o bien, desde una estética maquinista y de la vida moderna.

En este sentido los juicios estéticos correspondientes, se centran en la relación del sujeto con la obra, antes que en los atributos específicos de la misma. Interesa ahora el efecto de la luz sobre los volúmenes, sobre las superficies, percibido por el sujeto mientras recorre la arquitectura. Interesa ahora, la moral, la emoción, el sentimiento en la experiencia. Podemos buscar estos juicios y sus fundamentos, integrados en tres conceptos normativos aplicados en el proyecto, que Le Corbusier (1939, pp. 24-25) indica a los arquitectos: el *volumen*, el *plan*, y la *superficie*.

Bayardo subraya el siguiente pasaje de texto *Hacia una arquitectura* con un marcador violeta, “emplear los elementos susceptibles de conmover nuestros sentidos, de colmar nuestros deseos visuales” (ver Figura 98). Lo que nos permite indagar en el caso estudiado, el fin que persigue la aplicación de esas recomendaciones con las cuales Le Corbusier advierte a los arquitectos, un conjunto de axiomas que intentan perturbar, alterar, al sujeto frente a la obra.

[76] Al respecto otras conexiones amplían las referencias aquí trabajadas, respecto al racionalismo francés del siglo XIX, que recupera la preponderancia de la anatomía estructural en Eugéne-Emmanuel Viollet-le-Duc y la clasificación gráfica de totalidades tridimensionales en el libro *Histoire de l'archilecture* de Auguste Choisy. Curtis (1987, pág. 28) escribe, Le Corbusier con “su primera paga (agosto de 1908) compró el *Dictionnaire raisónné de l'architecture francaise* de Viollet-le-Duc, y junto a una ilustración de un arbotante gótico escribió: ‘el arte vive junto a su esqueleto. Como me decía Aug. Perret, capta el esqueleto y podrás captar el arte ...’”.



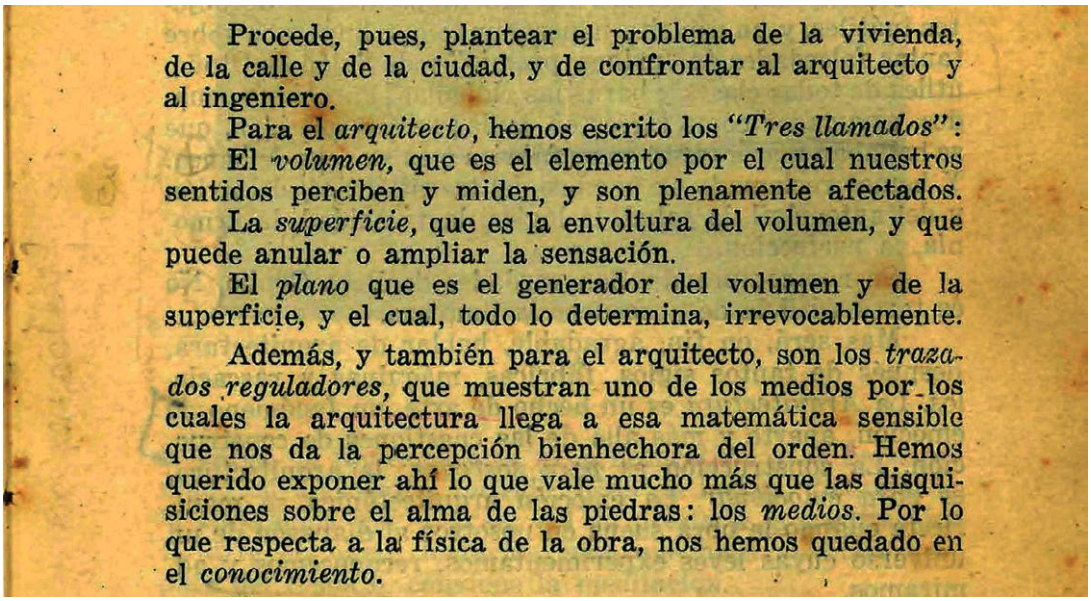
El diagnóstico es: que para empezar por el principio, el ingeniero que procede por conocimiento muestra el camino y profesa la verdad. La arquitectura, que es cosa de emoción plástica, debe, en sus dominios, *empezar también por el principio, y emplear los elementos susceptibles de conmover nuestros sentidos, de colmar nuestros deseos visuales*, disponiendo aquellos de tal manera, *que su vista nos afecte intensamente* por la finura o la brutalidad, el tumulto o la serenidad, la indiferencia o el interés; esos elementos plásticos, son formas que nuestros ojos ven claramente, que mide nuestro espíritu. Esas formas rudimentarias o sutiles, ligeras o pesadas, actúan fisiológicamente sobre nuestros sentidos, —esfera, cubo, cilindro, horizontal, vertical, oblicua, etc.—, y lo conmocionan. Entonces, seremos capaces de percibir más allá de las sensaciones groseras; entonces nacerán ciertas relaciones que actuando en nuestra conciencia nos pongan en un estado de júbilo —en consonancia con las leyes del universo que nos rigen, y a las que se ajustan todos nuestros actos—, en el cual el hombre usa plenamente de sus dones de recuerdo, de examen, de raciocinio y de creación.

La arquitectura, hoy día, no se acuerda ya de sus principios.

Figura 98. *Sobrescritura de Bayardo.*

Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, libro Hacia una arquitectura de Le Corbusier, pág. 24*, por N. Bayardo, 1944.

Y a continuación, en la siguiente página del texto, con una capa de menor intensidad realizada en trazos suaves, posiblemente en lápiz, destaca con tres círculos las tres advertencias que Le Corbusier (1939, p. 25) realiza a los arquitectos: el *volumen*, la *superficie*, y el *plan*. De estos términos, el *volumen*, se encuentra destacado con una anotación que inscribe una cruz dentro del círculo (ver Figura 99). El *volumen* se define como una forma ideal platónica, determinada geométricamente, pero puesta en relación con el sujeto, de este modo, resulta de interés en tanto lo afecta. La *superficie* se entiende como una envoltura del volumen, la cual necesariamente posee un tratamiento, el cual puede “anular o ampliar la sensación”. Y el *plan* es entendido como el ordenamiento de los volúmenes y superficies en el espacio, planteado en función del recorrido del sujeto según determinados ejes pautados, en un recorrido, poniendo en relevancia ciertos cuerpos por medio del diseño de aperturas de ángulos visuales desde los ejes. En el urnario podemos verificar la aplicación de estos tres conceptos.



Procede, pues, plantear el problema de la vivienda, de la calle y de la ciudad, y de confrontar al arquitecto y al ingeniero.

Para el *arquitecto*, hemos escrito los *"Tres llamados"*:

El *volumen*, que es el elemento por el cual nuestros sentidos perciben y miden, y son plenamente afectados.

La *superficie*, que es la envoltura del volumen, y que puede anular o ampliar la sensación.

El *plano* que es el generador del volumen y de la superficie, y el cual, todo lo determina, irrevocablemente.

Además, y también para el arquitecto, son los *trazados reguladores*, que muestran uno de los medios por los cuales la arquitectura llega a esa matemática sensible que nos da la percepción bienhechora del orden. Hemos querido exponer ahí lo que vale mucho más que las disquisiciones sobre el alma de las piedras: los *medios*. Por lo que respecta a la física de la obra, nos hemos quedado en el *conocimiento*.

Figura 99. *Sobrescritura de Bayardo.*

Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, libro Hacia una arquitectura de Le Corbusier, pág. 25*, por N. Bayardo, 1944.

En relación con el concepto de *volumen*, el urnario resulta descubierto por el sujeto durante su recorrido por el parque, como un prisma platónico, de una forma simple e ideal, el cual es exacerbado por el efecto de la luz. Este volumen resulta también determinado, como expusimos anteriormente, por el trazado de su geometría interna según las dimensiones de su función utilitaria, y la adecuación de sus proporciones por medio de trazados reguladores.

Este descubrimiento que realiza el sujeto de las leyes de determinación formal, lo podemos encontrar en el antecedente de los viajes, cuando los arquitectos dibujan, escriben, y construyen un panorama que evoca lo explorado en una expedición de sentido científico y artístico. [77] Por ejemplo, en sus viajes, Le Corbusier se embarca en una travesía romántica de un europeo del norte, que recorre el sur, para descubrir los fundamentos clásicos y la abstracción formal de las construcciones en una geometría de formas primarias.

[77] Podemos pensar que esta manera de entender la realidad, fotografiando, dibujando, escribiendo un texto, complementa los distintos enmarques visuales realizados en el urnario, como una construcción de paisaje que es al mismo tiempo una construcción de conocimiento en relación con las leyes de generación de la forma antes desarrolladas, en una relación del sujeto con el objeto (§ 3.2.2).

Escribe Curtis al respecto (1987, p. 33), “el Voyage d’Orient se enmarcaba en la gran tradición romántica del ciudadano de la Europa del norte que marcha al sur, a las costas del mediterráneo, para encontrar las raíces de la civilización occidental y para alcanzar la libertad interior”. Esto mismo podría replicarse como una situación similar en los viajes de arquitectura abocados a encontrar y traer a nuestro país posibles fundamentos de la arquitectura, de los cuales Bayardo particularmente destaca las obras mencionadas anteriormente del francosuizo, que presentan en común la característica del fundamento geométrico de su forma, la inteligibilidad de su estructura y la expresión de sus superficies, sus materiales. Esta interacción entre sujeto y obra de arte resonaría entonces en la ubicación del urnario como un objeto geométrico extraño, un prisma ideal, que se descubre durante el paseo por el parque del Cementerio del Norte. Y por medio de la cual, se descubriría un fundamento de la arquitectura, en una relación entre el sujeto y el objeto.

En relación con el concepto de *superficie*, las superficies del urnario amplían las características geométricas del volumen. Se encuentran despojadas. Incorporan lo esencial y necesario. La luz las califica. Y por ello, podemos aproximarnos a la obra considerando una conciencia de lo relevante, sin interferencias, sin distracciones.

En este sentido, podemos identificar que resuenan en la aplicación del concepto de superficie, los aportes de dos teóricos influyentes en el pensamiento de Le Corbusier: John Ruskin y Adolf Loos. De este modo la expresión del hormigón visto con sus cualidades originales sin falsear su expresión, sin tratamientos agregados a la expresión directa de su sistema constructivo, recuerdan cierta “honestidad” ruskiniana. Y al evitar la decoración innecesaria, se evita el ornamento “tatuado”, aplicado, en favor de una expresión de una vida moderna, una vestimenta moderna.

En el proyecto del urnario podemos identificar ciertos argumentos normativos para la práctica de la arquitectura, presentes en el libro *Hacia una arquitectura*, que posiblemente lleguen desde el joven Le Corbusier, a partir de sus estudios del historiador y teórico del arte inglés John Ruskin. Ruskin (2010, pp. 27-63) en su libro *Las siete lámparas de la arquitectura* de 1849, redacta una regulación de la arquitectura para lograr cierta “honestidad” en la

expresión de su construcción, estudiando lo que denomina “las mentiras arquitectónicas”. Según este autor, es posible estudiar estas “mentiras” desde tres acciones sobre la arquitectura: primero, la expresión de una estructura distinta a la verdadera; segundo, fingir materiales distintos de los que se utilizan en la construcción o la representación de adornos falsos; y tercero, emplear adornos realizados por máquinas, o sea, sin el sentimiento, el esfuerzo y sin la imperfección humana. Escribe Ruskin, “puede decirse, de una manera general, que la arquitectura será más noble cuanto más evite todos estos procedimientos falsos”.[78] En el caso de la primera acción, aclara que no es necesario que el edificio muestre su estructura, sino que “el edificio más noble será aquel en el cual una mirada inteligente descubra los grandes secretos de la infraestructura, como los revela siempre cualquier forma animal”. Al respecto, cabe destacar su preocupación por la expresión de la capacidad de los soportes para sostener la masa de la estructura superior, donde admite que “cuando el espíritu está empapado de la verdadera naturaleza de las cosas hasta más allá de toda posibilidad de error, no es incorrecto producir una impresión contraria, sino un llamamiento legítimo a la imaginación”. En el caso de la segunda, no admite la simulación de materiales, sino el empleo del enyesado para elaborar los lienzos sobre los que se dispone el arte, y la pintura expresada como tal sobre las superficies. Y finalmente, respecto a la última acción, expresa “la ornamentación es cosa accesoria y completamente indigna si es falsa”, negando la utilización del hierro en la decoración en una defensa romántica del trabajo artesanal sobre el advenimiento de la producción industrial que simula una perfección desdeñada por Ruskin.

Podemos considerar que estas tres acciones explicadas anteriormente, llegan como fundamento filosófico del arte, de la arquitectura, por intermedio de las lecturas de Le Corbusier, hasta la producción del urnario de Bayardo. A través de una serie de leyes, de una teoría normativa de la arquitectura, un fundamento de la expresión artística se materializa en la inteligibilidad de la estructura portante del edificio, la manifestación de los materiales sin

[78] Al respecto agrega, en algunos casos existen excepciones, en las que culturalmente se han despojado estas acciones del engaño, por ejemplo, en la utilización del dorado en la arquitectura, “porque no lo toma nadie por oro”.

mediación alguna, y la expresión de una ornamentación que muestra los procesos constructivos, las tablas de encofrado moduladas armónicamente en las caras del volumen, como expresión del trabajo, el esfuerzo y la imperfección de la mano de obra en el proceso constructivo.[79] De este modo, las superficies del urnario expresan cualidades que resultan favorables para esta clase de juicios estéticos fundados en el pensamiento de Ruskin.

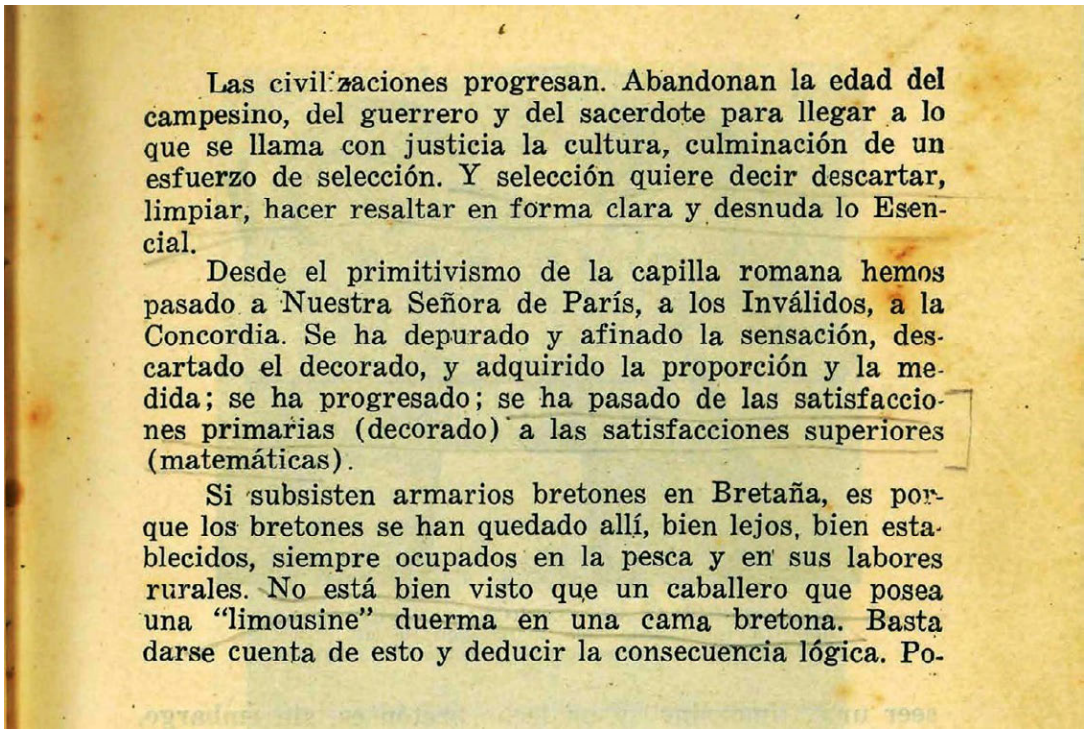
Respecto al aporte de Loos, Frampton (2002, p. 49) advierte el texto de Loos *Ornamento y delito* recuperado por Le Corbusier en el segundo número de la revista *L´Esprit Nouveau*, "no exponemos ya nuestra personalidad; la disimulamos bajo la máscara común de la vestimenta moderna. El hombre de hoy emplea o rechaza, a su antojo, los ornamentos de las culturas antiguas o exóticas. No inventa otros nuevos. Reserva y concentra su facultad de invención para otros objetos".[80] Las publicaciones de *L´Esprit Nouveau* fueron editadas para conformar el libro *Hacia una arquitectura*. En el cual podemos encontrar varias referencias al problema de las artes aplicadas, la decoración, y las metáforas de la vida moderna y de la máquina en la arquitectura. De ellas, Bayardo subraya con un lápiz y destaca con un paréntesis recto una parte de la siguiente oración de Le Corbusier (1939, p. 101), "se ha depurado y afinado la sensación, descartado el decorado, y adquirido la proporción y la medida; se ha progresado; se ha pasado de las satisfacciones primarias (decorado) a las satisfacciones superiores (matemáticas)" (ver Figura 100). En esta oración podemos notar la voluntad de eliminar el decorado, para refinar, progresar, lo cual resulta similar al discurso de Loos en su conocido texto *Ornamento y delito*. Así, Bayardo incorpora una finalidad que entiende importante, pasar del decorado, a las matemáticas.

Podemos pensar la aplicación de este precepto en el caso del urnario, evidente en la geometría utilizada para la definición de la forma y el cálculo estructural para la definición constructiva. Lo cual, destaca Bayardo (1963, p.

[79] Al respecto de la pretensión de perfección en sus edificios, y en relación con estos fundamentos, es ilustrativo el hecho de que Le Corbusier mostraba disconformidad con la Unidad de habitación en Berlín, justamente porque había sido construida con una precisión exagerada (Frampton, 2002, pág. 128).

[80] La traducción de este pasaje en Frampton (2002, p. 49) resulta más ilustrativa que la traducción de la compilación de escritos de Loos en la edición de Opel y Quetglas (1993, p. 355).

12) al escribir, que gracias al aporte del calculista Tizze, “se ha podido lograr una estructura que es la obra misma”. Geometría y cálculo estructural, conforman “la obra misma”. Así, acentúa la elevación del volumen, las proporciones de los planos y volúmenes en el espacio afectados por la luz, la expresión de la materialidad del hormigón armado, del proceso constructivo, y del funcionamiento de la estructura del edificio.



Las civilizaciones progresan. Abandonan la edad del campesino, del guerrero y del sacerdote para llegar a lo que se llama con justicia la cultura, culminación de un esfuerzo de selección. Y selección quiere decir descartar, limpiar, hacer resaltar en forma clara y desnuda lo Esencial.

Desde el primitivismo de la capilla romana hemos pasado a Nuestra Señora de París, a los Inválidos, a la Concordia. Se ha depurado y afinado la sensación, descartado el decorado, y adquirido la proporción y la medida; se ha progresado; se ha pasado de las satisfacciones primarias (decorado) a las satisfacciones superiores (matemáticas).

Si subsisten armarios bretones en Bretaña, es porque los bretones se han quedado allí, bien lejos, bien establecidos, siempre ocupados en la pesca y en sus labores rurales. No está bien visto que un caballero que posea una “limousine” duerma en una cama bretona. Basta darse cuenta de esto y deducir la consecuencia lógica. Po-

Figura 100. *Sobrescritura de Bayardo.*

Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, libro Hacia una arquitectura de Le Corbusier, pág. 101*, por N. Bayardo, 1944.

El tratamiento de las superficies del urnario sintetiza estos fundamentos, podemos decir de un modo similar, con el que Le Corbusier los ejemplifica con el caso de la Villa Adriana en Roma. Como podemos ver en la Figura 101, de este pasaje Bayardo subraya y destaca significativamente, “el respeto a los muros […] amor a la luz […] penetra entre paredes […] volúmenes, base de la sensación arquitectónica” Le Corbusier (1939, p. 131).

nidad o tristeza. Tened el respeto a los muros. El Pompeyano no los agujerea; siente la devoción de las paredes, el amor a la luz. La luz es intensa si penetra entre paredes que la reflejen. La Antigüedad levantaba muros que se extendían y se enlazaban para agrandarse; así creó volúmenes, base de la sensación arquitectónica, sensación sensorial. La luz estalla en intención formal en uno de los extremos, e ilumina los muros. La luz extiende su *impresión* al exterior por los cilindros (no me gusta decir columnas, porque es una palabra echada a perder), por los peristilos o pilares. El suelo se extiende por doquier, uniforme, sin accidentes. A veces, para agregar una impresión, el suelo se eleva en un escalón. No hay otros elemen-

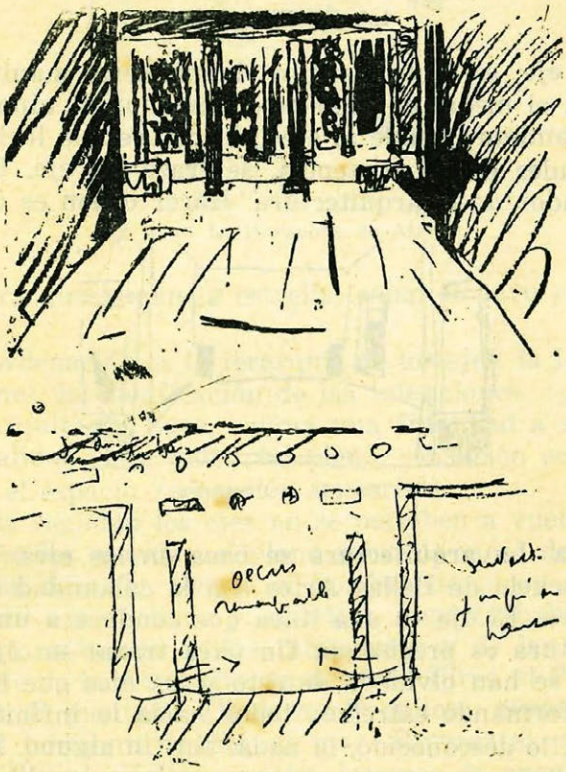


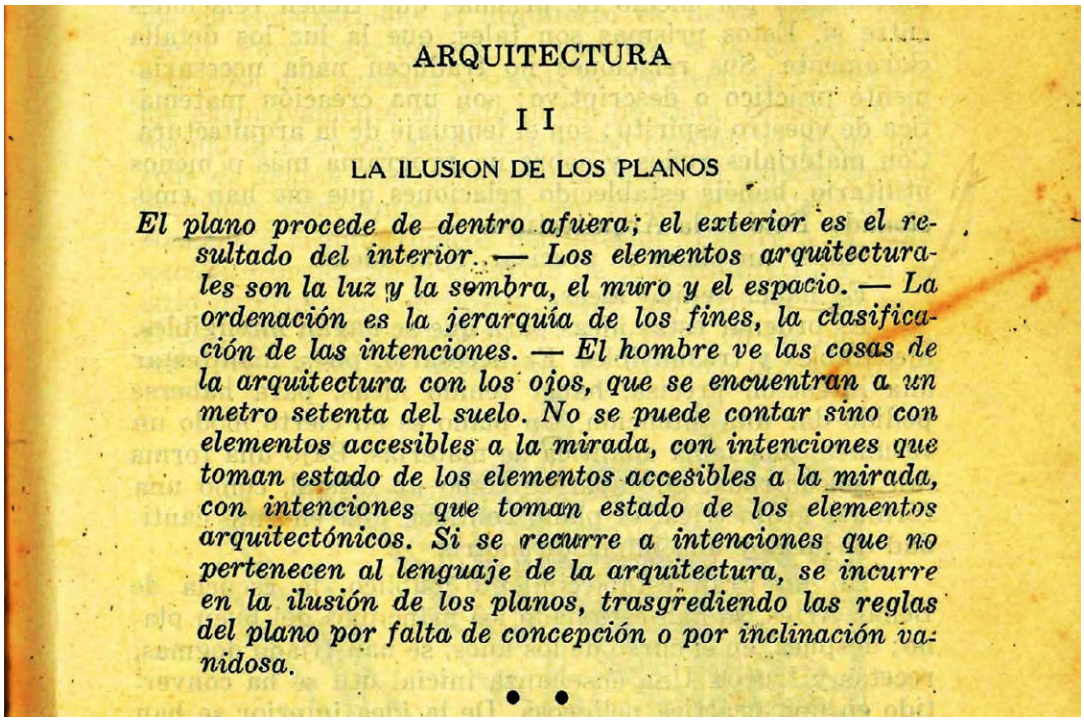
Fig. 5. — Villa Adriana.

131

Figura 101. *Sobrescritura de Bayardo.*

Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, libro Hacia una arquitectura de Le Corbusier, pág. 131*, por N. Bayardo, 1944.

A su vez, los croquis que realiza Le Corbusier de la Villa Adriana complementan el texto y muestran sintéticamente el efecto de la luz y de la sombra sobre las superficies, de modo que se resaltan las características geométricas de las formas, sin agregados innecesarios. Al respecto, Bayardo subraya del texto de Le Corbusier (1939, p. 125), el “plano procede de dentro afuera”, luego resalta con un trazo más tenue, “[los elementos arquitectónicos son] la sombra, el muro, y el espacio”, y por último el término “mirada” (ver Figura 102).



ARQUITECTURA

I I

LA ILUSION DE LOS PLANOS

El plano procede de dentro afuera; el exterior es el resultado del interior. — Los elementos arquitecturales son la luz y la sombra, el muro y el espacio. — La ordenación es la jerarquía de los fines, la clasificación de las intenciones. — El hombre ve las cosas de la arquitectura con los ojos, que se encuentran a un metro setenta del suelo. No se puede contar sino con elementos accesibles a la mirada, con intenciones que toman estado de los elementos accesibles a la mirada, con intenciones que toman estado de los elementos arquitectónicos. Si se recurre a intenciones que no pertenecen al lenguaje de la arquitectura, se incurre en la ilusión de los planos, trasgrediendo las reglas del plano por falta de concepción o por inclinación vanidosa.

Figura 102. *Sobrescritura de Bayardo.*

Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, libro Hacia una arquitectura de Le Corbusier, pág. 125*, por N. Bayardo, 1944.

Aquí Le Corbusier (1939, p. 125) escribe sobre el dibujo de los planos con los que se idea la arquitectura, en contra el decorado académico, y reclama la coherencia de las relaciones matemáticas de las formas, resaltadas por la luz, que evocan un pensamiento, “un pensamiento que se manifiesta sin palabras ni sonidos”, solamente por relaciones entre “prismas” que “no traducen nada necesariamente práctico o descriptivo; una creación matemática de

vuestro espíritu". Y sintetiza, "con materiales rudos y sobre un programa más o menos utilitario, habéis establecido relaciones que me han emocionado. Esto es la Arquitectura" (ver Figura 103).

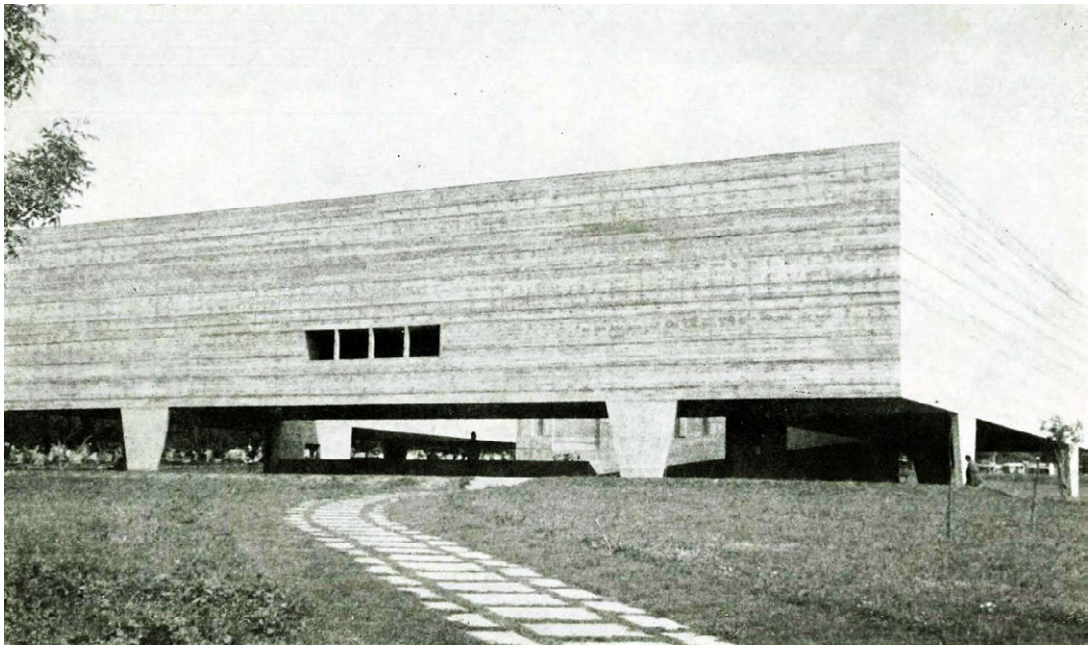


Figura 103. *Fotografía exterior desde el noroeste, "Vista general".*
Nota, adaptado de la revista *Summa n° 3* (pág. 40), por N. Bayardo [s/d de autor], 1964.

Estas palabras resuenan en el urnario de Bayardo. Si leemos el edificio y sus planos desde este fundamento estudiado por su autor, es evidente una correspondencia entre el proyecto y la teoría. Una obra determinada por una geometría interna. Regulada por relaciones matemáticas. Un prisma de hormigón armado visto, bañado por la luz, expone sus leyes de ideación.

En el urnario, luego de la generación de un volumen elevado, horadado en su espacio central, la siguiente operación de proyecto más relevante consiste en la expresión de las superficies, con la mínima acción sobre los muros, sin agujerearlos, excepto donde es necesario, cuando la luz baña sus grandes superficies. Lo cual, pone en relevancia las proporciones del objeto (ver Figura 104).

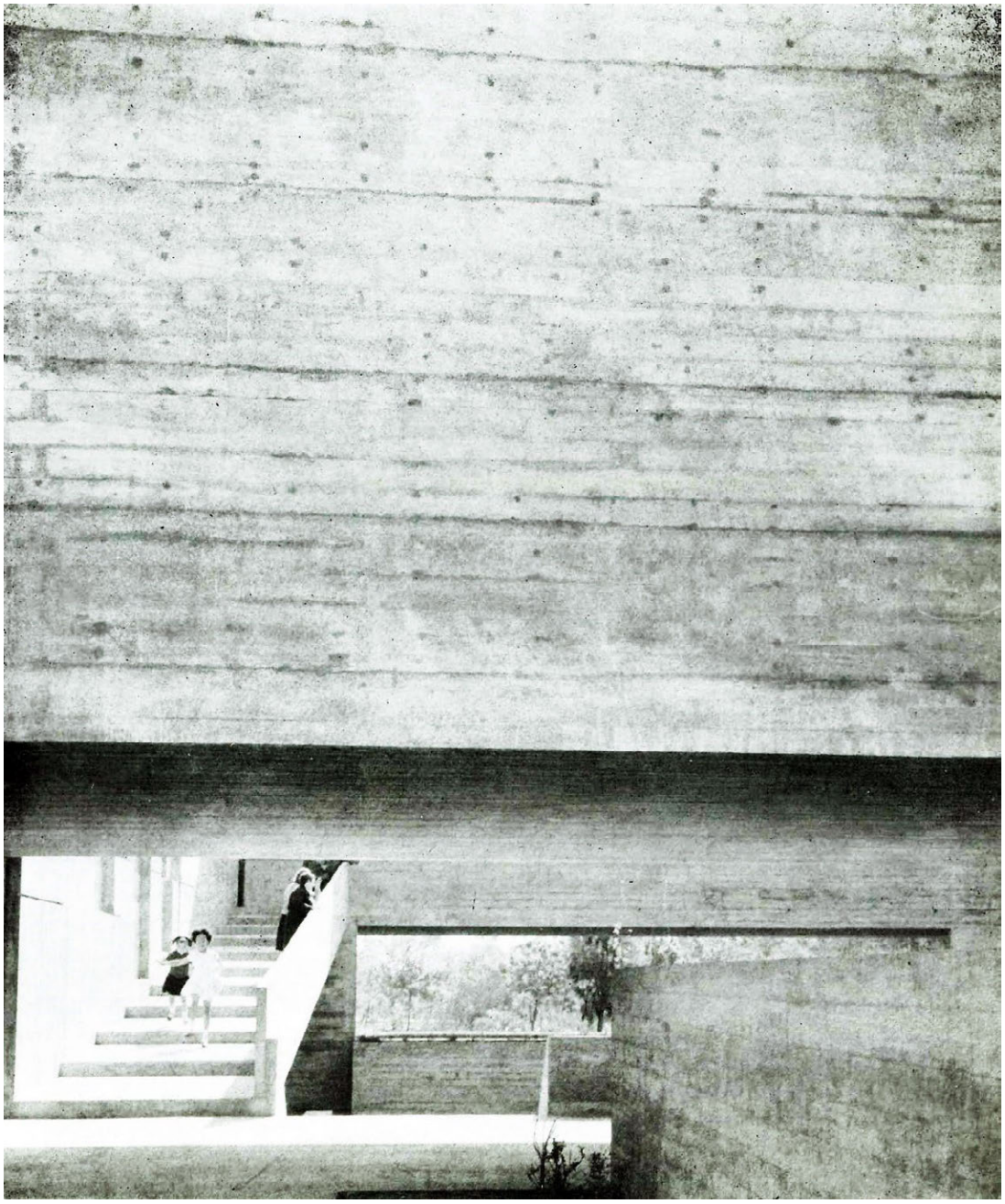


Figura 104. *Fotografía “Detalle de uno de los accesos”.*
Nota, adaptado de la revista *Summa n° 3* (pág. 43), por N. Bayardo [s/d de autor], 1964.

En este sentido, Bayardo subraya el texto de Le Corbusier (1939, p. 132), una vez lograda esta expresión de la superficie de los muros “sólo resta por establecer las proporciones” (ver Figura 105).

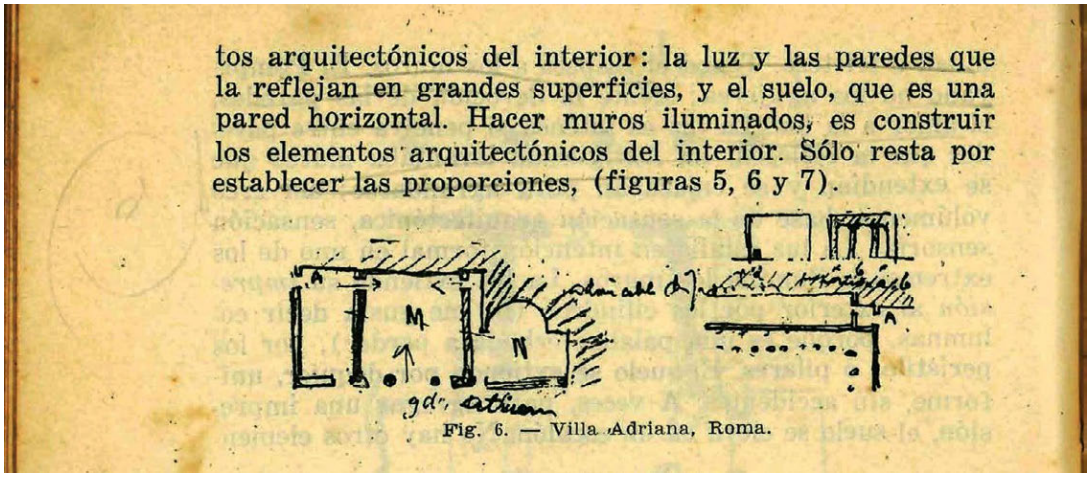


Figura 105. *Sobrescritura de Bayardo.*

Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, libro Hacia una arquitectura de Le Corbusier, pág. 132*, por N. Bayardo, 1944.

Por último, en lo que concierne al concepto de *plan*, Bayardo realiza un trazado en el libro *Hacia una arquitectura* sobre el gráfico de la Acrópolis de Atenas, que Le Corbusier (1939, p. 39) recupera del libro *Historia de la Arquitectura* de Auguste Choisy (1899, p. 415). Un eje trazado con un lápiz rojo se desdobla en dos ángulos marcados con un lápiz azul, perpendicular al acceso por los Propileos y coincidente con la estatua de Atenea Promacos, el eje principal del conjunto. Una de las visuales, la menor, abarca el Erecteion y la otra, la mayor, centra su atención en el Partenón, particularmente destacado con claroscuros en el croquis que se encuentra sobre la planta. Al respecto, Le Corbusier escribe lo siguiente.

> Alta arquitectura: la Acrópolis extiende sus efectos hasta el horizonte. Desde los Propíleos, en el otro sentido, la estatua colosal de Atenas en el eje y el Pantélico al fondo. Y como el Parthenon a la derecha y el Erecteón a la izquierda, se hallan fuera de este eje violento, tenéis la posibilidad de verlos de ¾ en su fisonomía total. No es preciso poner sobre ejes todos los elementos arquitectónicos, porque ello sería tan desconcertante como si muchas personas hablasen a la vez. (Le Corbusier, Hacia una arquitectura, 1939, p. 134)

En el urnario el volumen y los cuerpos se ordenan en el espacio, según ejes, con recorridos pautados, aperturas visuales, que permiten contemplar las formas en una escena cambiante durante su movimiento. Al aproximarnos al edificio, desde las calles curvas que delimitan el predio podemos ver su "fisonomía total". A su vez, durante la extensión de este recorrido por las calles se presentan los caminos de acceso, de los cuales dos de ellos corren en la dirección este-oeste, e indican la presencia de dos ejes, de los cuales uno resulta el eje principal de acceso coincidente con la rampa, el mural y un muro bajo. La aproximación desde este eje principal en su composición resulta en una exacerbación de la contundencia volumétrica y matérica del edificio percibida por el sujeto al acercarse.

La utilización de ejes en la composición y la determinación de un eje principal, plantea reminiscencias al método académico de composición dictado en la École de Beaux Arts de París, el cual estuvo presente en la formación de Le Corbusier durante su breve pasaje por esa escuela —quien por su parte combate los dibujos de los arquitectos académicos a causa de los estilos historicistas apropiados por la cultura dominante—,[81] y en la formación de Bayardo en nuestra Facultad de Arquitectura de Montevideo en la década del 40´.[82]

En el proyecto del urnario podemos leer la aplicación del concepto de *plan*, en el plano de ubicación PN° 11. En el cual, respecto a la relación del edificio en el predio, se marcan con lápiz una serie de correcciones: las calles se enfatizan con unos trazados circulares cuyo centro coincide con el centro del edificio, se curva el camino que conduce al lago hacia el norte, se tacha el camino sur, el cual no se construye, y por último el camino que conduce hacia el oeste se hace recto. El sentido del eje de acceso se pone en relevancia con estas correcciones, que se agregan al muro bajo de hormigón, a la rampa,

[81] La enseñanza en las escuelas de arquitectura sería deficitaria, según Le Corbusier (1939, pp. 23-25), porque no incorpora el cálculo científico realizado por los ingenieros, y porque centra su atención en los dibujos. Enseñanza que es introducida en la ciudad por los arquitectos académicos, que la corroe como un ácido administrado intencionalmente de un modo oculto. Escribe, "los arquitectos […] entran en la ciudad con el espíritu de un lechero que vendiese su mercancía con vitriolo".

[82] Al respecto Bayardo recuerda en un testimonio de una entrevista realizada en 1999, "estuve en Facultad ente los años 1943 y 1948. El academicismo que había impuesto la École de Beaux Arts de París era la característica general" (Apolo et al., 2006, p. 119).

a la pantalla sur del patio y al mural de Studer. Si trazamos un ángulo, con centro en eje del acceso principal, próximo a la intersección con la calle, hasta el vértice sur del edificio, resulta que su valor es de 16°, igual al ángulo menor de los ejes visuales trazados por Bayardo, sobre el gráfico de la Acrópolis de Atenas en el libro de Le Corbusier. Del mismo modo, si trazamos un ángulo hasta el vértice norte, resulta un valor de 35°, el cual podemos aceptar cercano al de 42° (ver Figura 106).

Uno de los recursos de proyecto utilizados para la aproximación al volumen del urnario se muestra en la relación entre estos dos gráficos. La cual podemos entender determinada por axiomas: a partir del trazado de un eje principal, que se ofrece durante el recorrido a modo de *promenade*, el volumen del urnario se califica con claroscuros bajo el efecto de la luz, a partir de una apertura visual angular sobre una posición de masa “asimétrica” durante el movimiento del sujeto; tal como recomienda Le Corbusier (1939, p. 39).

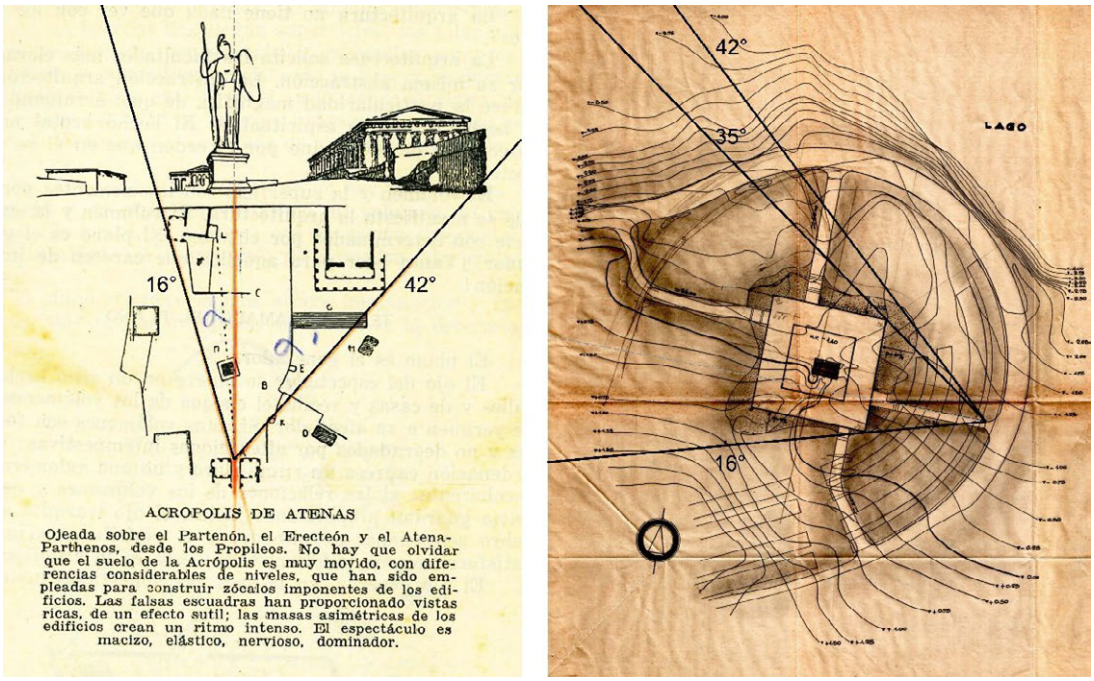


Figura 106. *Similitud entre los ángulos trazados sobre el gráfico de la Acrópolis de Atenas de Auguste Choisy en el libro de Le Corbusier [izquierda], y los ángulos trazados desde el inicio del eje de acceso principal del urnario de Bayardo en el plano PN° 11 [derecha].*
Nota, adaptado de Fondo Archivo Bayardo, libro Hacia una arquitectura de Le Corbusier, pág. 39, por N. Bayardo, 1944 [izquierda], y adaptado del archivo de la División de Espacios Públicos y Edificaciones de la IM, por N. Bayardo, 1959 [derecha].

4.3. La emoción y la intención como conceptos estéticos aplicados por Bayardo a partir de su lectura de Le Corbusier

En el primer texto que escribe Bayardo (1963, p. 9) sobre su urnario, coloca un acápite en el extremo inferior izquierdo de la primera página, con el siguiente fragmento de texto del libro *Cuando las catedrales eran blancas* de Le Corbusier, “y, de golpe, mido el abismo que puede abrirse entre el aspecto de una cosa y la calidad del espíritu que la ha suscitado. La intención es lo que nos conmueve”.

En esta cita, podemos leer que el autor esboza un juicio estético aplicado en el urnario. Refiere a una intención estética en el proyecto, que busca conmover, al expresarse en el edificio construido.

Este concepto es extraído por Bayardo de su lectura del mencionado libro de Le Corbusier (1948, pp. 47-48), del cual destaca un pasaje de texto más amplio con una línea vertical realizada en lápiz azul en el margen izquierdo, en el capítulo “Naturaleza de lo verdadero”, que sobrescribe con el texto “RECOMENDADO” enmarcado en un rectángulo, con tinta azul (ver Figura 107).

Al inicio de ese capítulo Le Corbusier (1948, p. 47) coloca un croquis que realiza desde la ventana de un tren, cuando atraviesa el Borinage, la región carbonera de Bélgica. Dibuja, y escribe, “esos monumentos sublimes que se hundían en las profundidades azules, a izquierda y derecha del tren”.

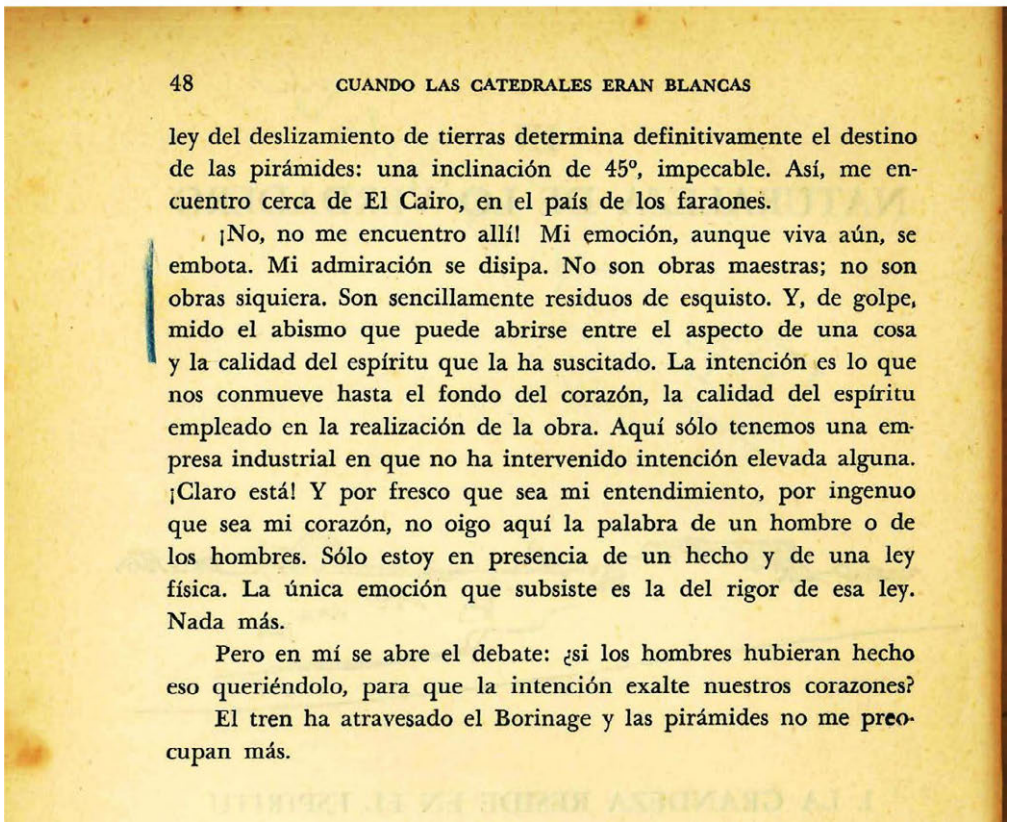
Se trata de unas formas piramidales, con ángulos aproximados a los 45°, que resaltan en el horizonte. La forma resultante central representada es la de un triángulo isósceles. Nos relata Le Corbusier que su color es gris y negro. A la derecha del croquis, podemos ver agrupaciones de estas formas, unas construcciones y un camino debajo. Y a la izquierda podemos ver lo que parece ser un primer plano de una pirámide en construcción. Inmediatamente, Le Corbusier narra su comprensión de la situación. No se trata de sublimes monumentos, sino de montañas de deshechos. Montículos de residuos de esquisto de las minas de carbón.

III

NATURALEZA DE LO VERDADERO

RECOMENDADO

1. LA GRANDEZA RESIDE EN EL ESPIRITU



48 CUANDO LAS CATEDRALES ERAN BLANCAS

ley del deslizamiento de tierras determina definitivamente el destino de las pirámides: una inclinación de 45°, impecable. Así, me encuentro cerca de El Cairo, en el país de los faraones.

¡No, no me encuentro allí! Mi emoción, aunque viva aún, se embota. Mi admiración se disipa. No son obras maestras; no son obras siquiera. Son sencillamente residuos de esquisto. Y, de golpe, mido el abismo que puede abrirse entre el aspecto de una cosa y la calidad del espíritu que la ha suscitado. La intención es lo que nos conmueve hasta el fondo del corazón, la calidad del espíritu empleado en la realización de la obra. Aquí sólo tenemos una empresa industrial en que no ha intervenido intención elevada alguna. ¡Claro está! Y por fresco que sea mi entendimiento, por ingenuo que sea mi corazón, no oigo aquí la palabra de un hombre o de los hombres. Sólo estoy en presencia de un hecho y de una ley física. La única emoción que subsiste es la del rigor de esa ley. Nada más.

Pero en mí se abre el debate: ¿si los hombres hubieran hecho eso queriéndolo, para que la intención exalte nuestros corazones?

El tren ha atravesado el Borinage y las pirámides no me preocupan más.

Figura 107. *Sobrescritura de Bayardo.*

Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, libro Cuando las catedrales eran blancas de Le Corbusier, págs. 47 y 48*, por N. Bayardo, 1948[?].

Escribe, “ahora comprendo: los rieles apoyados en el flanco de cada talud conducen las vagonetas hasta la cúspide de la pirámide donde se vuelcan”.

Por lo tanto, no son obras de arte, no son grandes obras maestras de la arquitectura. Son el residuo de un proceso industrial. Y su ley de generación de forma es una ley física, que involucra la gravedad, el coeficiente de rozamiento del material, y un ángulo. No existe una intención. No existe una comunicación de una intención. Y este hecho, que no exista una intención en la generación de la forma del fenómeno, es lo que a Le Corbusier le causa que su emoción se embote, que su voluntad y la percepción de sus sentidos disminuyan, su admiración se disipe, y que pronto durante su viaje dejen de preocuparle estas pirámides de residuos.

> Mi emoción, aunque viva aún, se embota. Mi admiración se disipa. No son obras maestras; no son obras siquiera. Son sencillamente residuos de esquisto. Y, de golpe, mido el abismo que puede abrirse entre el aspecto de una cosa y la calidad del espíritu que la ha suscitado. La intención es lo que nos conmueve hasta el fondo del corazón, la calidad del espíritu empleado en la realización de la obra. (Le Corbusier, Cuando las catedrales eran blancas, 1948, pág. 48)

Lo expuesto anteriormente, constituye un juicio estético, que determina si una obra de arte o un fenómeno es bello en su relación con el sujeto, si tiene la capacidad de emocionar. En el caso de la montaña de residuos, la única ley presente es la ley física del deslizamiento de tierras. Por lo cual, al sujeto no le generaría una emoción, cierta conciencia de la inexistencia de una intención artística, constatar solamente la existencia de una ley física. El sujeto se conmovería, no por el fenómeno en sí, sino porque descubrió una intención en la obra de arte que resonaría en su relación histórica con su época. O sea, en definitiva, lo que lo emociona o conmueve, no es el fenómeno, sino la construcción estética que el sujeto realiza a partir del fenómeno, entendido en su época. En este sentido, la belleza del fenómeno no radica en la obra de un modo aislado de su contexto cultural y su tiempo, sino en la relación con un sujeto sensible a las leyes estéticas de su época. De hecho, Le Corbusier argumenta que los montículos de residuos no son ni siquiera obras.

El fundamento de este juicio estético podría tener una raíz en la influencia del idealismo alemán en Le Corbusier, que conceptualiza un "espíritu de la época" a partir de cierto desarrollo histórico. La formación de Le Corbusier influye la lectura del arquitecto, artista, y escritor francés Henry Provensal,[83] quien en su libro *L´Art de Demain* [El arte del mañana] escrito en 1904, recupera el pensamiento del filósofo alemán Georg Wilhelm Friedrich Hegel; posiblemente desde una lectura indirecta.[84]

Alan Colquohun (1991, pp. 119-154) en su libro *Modernidad y tradición clásica* de 1989 —luego de reconocer el aporte del texto *La educación de Le Corbusier*, escrito por Paul Veneable Turner en 1977—, afirma en una nota al final de la sección "Arquitectura e Ingeniería: Le Corbusier y la paradoja de la razón", que la esencia de la arquitectura de Le Corbusier "reside en la interacción de las teorías artísticas del idealismo y del racionalismo". En este sentido, en el marco de una teoría normativa para justificar su arquitectura, afirma que "de todos los arquitectos del movimiento moderno, fue Le Corbusier quien construyó su constructo teórico más elaborado". En la indagación realizada por Colquohun, sobre el fundamento filosófico de Le Corbusier, destacamos el aporte de Paul Turner, respecto a "que Le Corbusier estaba particularmente influido por el libro de Henry Provensal *L´art de Demain*", a partir del cual posiblemente llega la "Idea" de Hegel, para conformar el concepto de "espíritu de la época", en base al desarrollo histórico alcanzado por el hombre, y que "la belleza ideal expresaba connotaciones mentales y espirituales más que físicas, […]. Provensal afirma que 'La ciencia, que comienza debilitando el sentimiento, termina fortaleciéndolo'". Turner destaca el posible origen de la definición estética de la arquitectura de Le Corbusier en Provensal, en el sentido de la exacerbación de un sentimiento, cuando recupera sus palabras: "'el artista', dice, 'encontrará los elementos de realización del material allí donde el drama plástico se cristaliza bajo la benéfica acción de la luz'. Colqohoun destaca en Turner, a partir de este libro de Provensal, la oposición

[83] Curtis (Curtis, 1987, pp. 18-24) menciona a Provensal como una de las figuras influyentes en su pensamiento, aunque su obra escrita no destaca en el pensamiento europeo.

[84] En una edición en francés de 1904 del libro *L´Art de Demain*, no figuran textos de Hegel en el resumen bibliográfico, sino un texto de P. Bénard, *Hegel, sa philosophie*.

entre dos ideas: “la idea de valores artísticos absolutos e invariables, asociados al clasicismo del siglo XVIII, y la idea del espíritu de la época, que parece provenir de Hegel y la tradición historicista alemana”.[85]

Provensal (1904, pp. 311-312), en el contexto de la cita que constituye un antecedente de la conocida definición de arquitectura de Le Corbusier, se refiriere al diseño de un monumento. Concebido como un “todo”, a partir de una “armonía del espacio”, donde las masas de las formas geométricas expresan un drama plástico bajo el efecto de una luz “benéfica”. Y, luego agrega que es necesario “animar con un soplo, con un alma bien especial” el monumento, momento en el cual el artista aplicaría su “alta facultad de invención”. Esta animación del monumento estaría fundada posiblemente, en el idealismo alemán de Hegel, por medio de la acción de la luz sobre la arquitectura, que significaría la autoconciencia del momento histórico, realizada por el sujeto.

La conciencia de la intención de la obra de arte, de la arquitectura, resulta fundamental para la construcción histórica de un “espíritu” en un momento dado, la cual, en la medida que es compartida como un “hacer de todos y de cada uno”, resulta en un “espíritu de la época”. Al respecto del concepto de espíritu, Hegel (2009, p. 538) escribe, “el ser en y para sí que a la vez se es real como conciencia, y se representa a sí mismo [se tiene él delante como objeto a sí mismo], esto es el espíritu”. Y las obras reciben significado porque ese “espíritu”, arroja su luz sobre ellas, “como a la luz amaneciente, o al despuntar de la luz, que es quien las ilumina, que es quien arroja su significado

[85] Provensal (1904, pp. 311-312) escribe, “Al concebir un monumento como un todo; ‘armonía del espacio’, (el diseñador) buscará hacer vibrar en cierta proporción las masas cúbicas y coloridas. Este informe, muy intuitivo, tanto que las leyes científicas no se habrán manifestado a rigor, el artista tendrá que entenderlo, traducirlo y efectuar, con ello, la armonía total, en el seno del espacio. Dentro de las formas geométricas y sus diferentes combinaciones, él encontrará los elementos de realización del material donde el drama plástico cristalizará bajo la actividad de la luz benéfica, creando en contacto con sus vibraciones, el estremecimiento voluptuoso y encantador del pensamiento, emergiendo de ese deslumbramiento la claridad de formas y contornos.

Pero eso no es todo. El exterior del Monumento, esta "armonía del espacio", una vez creada, habrá que animarlo con un soplo, con un alma bien especial. Aquí es donde entra el poder toda la alta facultad de invención del artista. Los ambientes naturales que lo obsesionan y abrazan en su poderosa voluntad, se detienen en los contornos del edificio para dejarle la libertad de la palabra, tan pronto como se cruza la puerta” (traducción realizada por Cristina Mezquita).

[el de la luz] sobre ellas. (Hegel, 2009, pp. 798-799). Por medio de este argumento del filósofo alemán, la metáfora de la luz que baña la arquitectura en Le Corbusier, adquiere una profundidad anclada en la conciencia de la vida moderna de los sujetos que se enfrentan a su arquitectura, y se "emocionarían" a causa de la relación entre su conciencia de sí mismos, y el entendimiento de los fundamentos del arte nuevo, que utiliza los avances de la tecnología y el arte de su tiempo, para una mejora de la vida en sociedad.

Este fundamento se encontraría detrás del concepto de "emoción" de la "intención" en el texto Le Corbusier *Cuando las catedrales eran blancas*. Por medio del cual, Le Corbusier aúna en un juicio estético, razón y sentimiento.[86] Podemos aceptar que Bayardo se apropia de este fundamento, de un modo indirecto, y que por intermedio de su lectura de Le Corbusier, llegaría a materializarlo en el proyecto del urnario. No existen evidencias de que Bayardo haya estudiado particular y directamente la filosofía de Hegel, ni el libro citado de Provensal (1904), sin embargo, podemos sugerir que su fundamento filosófico persiste en las normas dictadas por el arquitecto francosuizo incorporadas por el uruguayo.

Para el autor del urnario resulta importante el contenido del capítulo donde Le Corbusier explica su argumento estético correspondiente a la "emoción" de la "intención", ya que establece un fundamento teórico estético. Este fundamento resulta un instrumento conceptual para plantear su solución al problema de arquitectura funeraria que identifica en su contexto histórico, y su correspondiente expresión en la arquitectura. Bayardo define entonces, un problema, para el cual la solución materializada en el urnario pretende constituirse como un ejemplo para futuras instancias. Lo cual, en los términos de Hegel mencionados anteriormente, la expresión de este argumento que relaciona el urnario con un "espíritu" que lo suscita, sería una autoconciencia de los sujetos en un hacer común, en su época.

[86] Al respecto es ilustrativo recordar los fundamentos del manifiesto purista, que eran las matemáticas, la geometría y expresión de la cultura de la vida moderna. Razón y sentimiento. Escriben Ozenfant y Le Corbusier, "el hormigón armado, última técnica constructiva, permite por vez primera la realización rigurosa del cálculo; el 'Número', que es la base de cualquier belleza, puede encontrar de ahora en adelante su expresión" (Pizza, 1997, p. 22).

Podemos pensar que el argumento del proyecto del urnario mencionado anteriormente (§2.3), materializado en un edificio que promueve un cambio en la estructura social propendiendo a una mayor cohesión social, se reafirma por medio de la colectivización de su función, la igualdad entre los usuarios, y la expresión de la arquitectura por medio de un conjunto de argumentos estéticos, que se constituye como un soporte, una infraestructura, para tal fin.

Bayardo escribe acerca de la intención que definió en el urnario, en sus dos artículos que publica en la *Revista de la Facultad de Arquitectura* en 1963, y en la revista *Summa* en 1964. En el primer artículo escribe Bayardo (1963, p. 10), "una expresión modesta pero digna, encausada con un claro sentido económico, pero buscando dar, por la vía de una intención bien definida, la verdadera dimensión de un problema generalmente mal planteado". Y posteriormente en un segundo artículo, donde elabora una explicación de esa intención para la revista argentina en un contexto de producción latinoamericana, escribe "si es que algún valor ha de asignársele a esta obra, creo que el mismo debe estar radicado en el criterio que la ha inspirado, y que trasciende lo que tradicionalmente hemos considerado como valores arquitectónicos puros", y a continuación aclara su motivo principal en miras de colaborar para lograr una transformación social "las estructuras sociales y económicas constituyen valores de importancia tal que por sí solos podrían determinar las características esenciales a tener en cuenta" (Bayardo, 1964, p. 40).

La intención del proyecto del urnario implica por lo tanto la expresión de una transformación social y política, por medio de la construcción de una nueva solución al problema planteado de arquitectura funeraria pública.[87]

Finalmente, Bayardo (1965) sintetiza la construcción conceptual que realiza del pensamiento y obra del arquitecto francosuizo, en su artículo "Ha muerto Le Corbusier". La reseña se funde en los instrumentos de su propia práctica de la arquitectura. Refiere a Le Corbusier, pero también expone el

[87] Podemos considerar este concepto de intención, desarrollado en un argumento, como una categoría teórica de la arquitectura, que no es la forma, la función, ni su construcción. Tampoco vinculada solamente a la relación entre forma y contenido, como Kruft (1990, p. 30) había interpretado el Decor vitruviano. Ya que, en el caso del urnario, la intención se encuentra a nivel de la totalidad de la obra, como fundamento asociado con un fin social en la arquitectura.

pensamiento de Bayardo. El texto nos permite conisderar cómo esta lectura del francosuizo constituye un fundamento para la obra del uruguayo.

En ese momento Bayardo integra la comisión de la *Revista de la Facultad de Arquitectura* junto a Luis Isern y Rafael Lorente Mourelle. Cuando la edición de agosto de 1965 estaba por imprimirse, apresuradamente, escribe el artículo. El texto ocupa las primeras tres páginas de la revista y está ilustrado al inicio con un croquis que se indica como un original de Le Corbusier, perteneciente al arquitecto Héctor Iglesias Chávez, el cual no se encuentra referenciado al texto. Incorpora una serie de citas, principalmente extraídas de los libros *Hacía una arquitectura*, y *Cuando las catedrales eran blancas.* Es significativa la contingencia del contexto de la escritura del artículo, ya que, a causa de contar con poco tiempo para su preparación, podemos aceptar que su autor necesariamente recurre a las fuentes bibliográficas y conocimientos profundamente incorporados en su formación y en su reflexión. Bayardo (1965, p. 5 y 6), de este modo enfatiza “la auténtica significación social de su obra” e identifica los “mismos elementos” y “dispositivos” en varias obras de Le Corbusier, así como, el hecho de que éste último, no destaca por medio de la arquitectura el poderío social del magnate sino la reivindicación de las masas.

Al comienzo del artículo refiere nuevamente al pasaje del francosuizo por la región carbonera, donde reclama la existencia de una intención que suscite una emoción. Y escribe, “sacudir el polvo de una época que fenece, despertar la fe en una sociedad que se desploma, luchar con indeclinable pasión para descubrir el sendero que ha de llevar el siglo XX a reencontrarse consigo mismo” (Bayardo N. , 1965, p. 4). ¿Sugiere que es necesario sacudir el polvo de su época, hacia un nuevo camino de la sociedad?

A continuación, destaca como “una auténtica significación social” que “la obra de Le Corbusier tiende a insertarse dentro de la temática de una época, que no había sabido plantearse el problema que en el advenimiento de las masas había formulado”. Por medio de la aplicación de los avances tecnológicos, y brindando soluciones arquitectónicas para “alcanzar por igual, sin discriminación a todo tipo de usuario”, esgrime una proclama por “la igualdad de los hombres” en la realidad misma de las personas.

> Implicancia conceptual evidente: los mismos elementos que conforman la Villa Meyer, son usados en el Centrosoyus, igual para la Maison Citroan o el atelier del pintor Ozenfant. Las frustradas obras del Palacio de los Soviets o de la Sociedad de las Naciones, usaban de los mismos dispositivos que luego se verán en los alojamientos para menesterosos de la Cité de Refuge, en el partado barrio del Chevaleret. (Bayardo N. , 1965, p. 4)

La secuencia de obras de Le Corbusier a las que refiere Bayardo, concuerda con el período de las obras que mencionamos anteriormente, las que visita y registra en sus informes de viaje, y con las lecturas que realiza de sus libros. En las que sugiere la asignación de una constante, la ausencia de distinción socioeconómica para los usuarios en el destino de los dispositivos utilizados.

Sin embargo, esta voluntad de evitar esa distinción posee diferencias en ambos arquitectos. En Le Corbusier el motivo es la igualdad humana para el acceso al beneficio científico-técnico, en miras de logar una mejor sociedad. En esta postura, el francosuizo admite las diferencias culturales y la aptitud técnica de aquellos integrantes de la sociedad que poseen el conocimiento que les permitiría gobernar. Le Corbusier resulta una figura leída con una ambivalencia en su devenir político ideológico, desde nuestra Facultad, lo que explica ciertos reparos a aceptar sus prédicas y el motivo de fuertes críticas y polémicas en el ámbito académico.[88] Al respecto, Frampton (2002, p. 90) traza una posible explicación de esta posición de Le Corbusier respecto a la organización productiva, fundada en una suscripción a una tecnocracia, y afirma que, “Le Corbusier no era favorable al proceso democrático más que en la medida en que éste pudiera ayudar a los ‘capitanes de industria’ a modernizar la sociedad”. En este sentido es que interpreta el texto de “arquitectura o revolución” en *Hacia una arquitectura*, Le Corbusier “limita la acción de la revolución al ámbito tecnológico”, ya que “los últimos párrafos de *Vers une Architecture* preconizan el evitar la revolución política mediante medidas de

[88] En relación con esto, Frampton (2002, pág. 73) ubica entre los dos polos de significación simbólica del proyecto del Palacio de los Soviets en Moscú y el de la sede de las Naciones Unidas en Nueva York, dentro de un conjunto de cuatro edificios que expresan cierta “estética tecnocrática maquinista”, a dos de los edificios visitados por Bayardo en 1958 en París, el Pabellón Suizo de la Ciudad Universitaria, y la Armada de la Salud.

justicia social y una aplicación juiciosa de los métodos del taylorismo por parte de las empresas".[89] En este contexto, Frampton (2002, p. 96) ubica a principios de la década del 40´ en París, como iniciativa de Le Corbusier la fundación de la *Asociación de Constructores para una Renovación Arquitectónica* (*ASCORAL* por sus siglas en francés).[90]

En el dibujo realizado por Le Corbusier de la Figura 108, podemos notar una cuantificación de las relaciones entre el arquitecto y el ingeniero en las decisiones, entre polos dialógicos, hombre espiritual y hombre económico, las leyes del hombre y las leyes físicas, la imaginación creativa, belleza, libertad de elección, y el cálculo. Estas tensiones dialécticas parecen resonar en las tensiones propuestas por Bayardo, entre las coordenadas de la arquitectura que comenzará a plasmar por escrito en 1966 en su libro *Reflexiones* y de un modo más sistemático en 1970 en su libro *Las Seis Coordenadas de la Arquitectura, y un nuevo enfoque de enseñanza*.[91]

Bayardo, a diferencia de Le Corbusier, expone como fundamento de su pensamiento y práctica, el motivo de evitar la distinción de clase, lo que abarca también el horizonte cultural, y no solamente el socioeconómico; en el sentido de la construcción de determinados patrones de conducta para una sociedad en una base marxista.[92]

---

[89] Curtis (1987, p. 63) esgrime un argumento similar, "Le Corbusier ponía toda su fe en una elite de tecnócratas a cuyas inversiones y energías correspondía generar riqueza y empleo", de modo que su postura resultaba "determinista, como si diera a entender que sus planes podían provocar por sí mismos una revolución pacífica", y que la tecnología estructurada adecuadamente podría volver a la humanidad a una "armonía natural".

[90] Sobre la posición ideológica y política de Le Corbusier, Curtis (1987, pp. 12-13) escribe "su planteamiento social no encaja cómodamente en ningún casillero ideológico. Era una mezcla de aspectos idealistas y realistas, autoritarios e igualitarios, poéticos y pragmáticos", luego agrega "la breve admiración por el capitalismo a mediados de los años veinte fue seguida por un romance con la izquierda internacional, una conversión al Sindicalismo y una incómoda proximidad a la extrema derecha a principios de los años cuarenta".

[91] Recordemos que estas coordenadas son; plástica, función, economía, hombre, sitio y técnica; consideradas en un par dialógico, las tensiones entre la contextualización local enfrentada a una concepción universal.

[92] En el archivo Bayardo se encuentra un texto inédito sin fecha de su autoría titulado "Marxismo y la arquitectura del cambio" (CDI-IH, 2019, C.3228/247-284), donde plasma su fundamento, "la nueva arquitectura —desbrozada de su concepción de todos los tabúes ideológicos que como arma de la burguesía la signaron a través de toda la historia— se caracteriza por ser un servicio como tantos que pretende resolver a través de la producción de bienes materiales, necesidades físicas y espirituales del hombre, reclama también un lugar modesto,

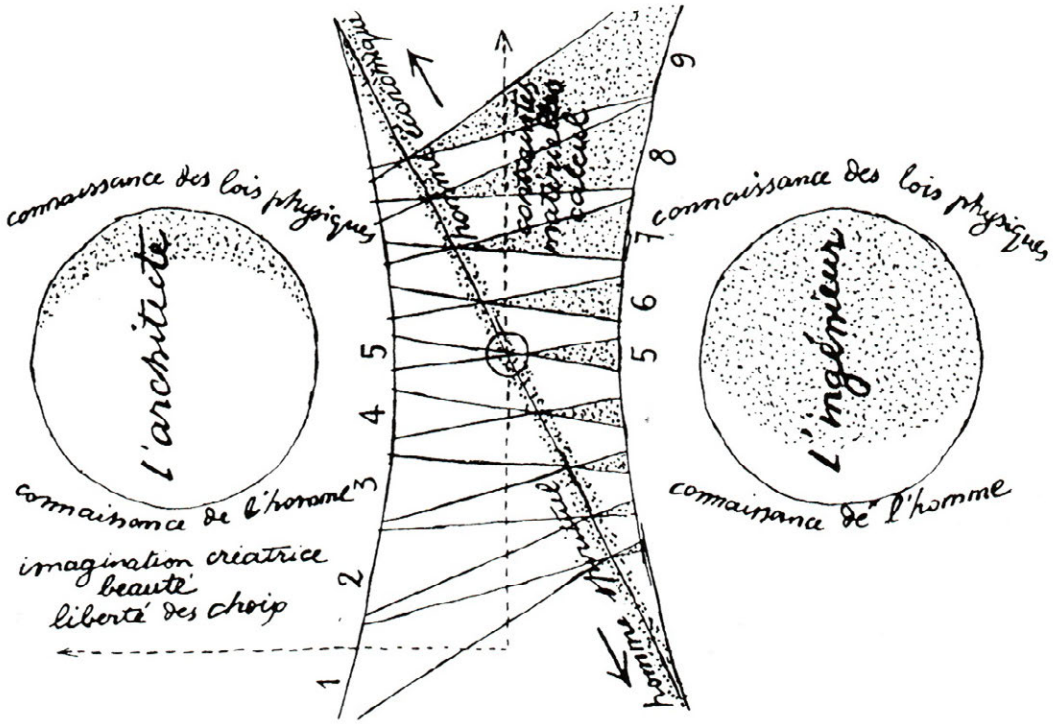


Figura 108. *Reparto de las tareas entre el "hombre espiritual" y el "hombre econòmico", de "La Maison des hommes".*

Nota, adaptado de *Le Corbusier* (pág. 97), por K. Frampton, dibujo de Le Corbusier y François de Pierrefeu, 1942.

Al respecto, es elocuente la diferencia de la posición de Bayardo, quien sobrescribe las dos últimas oraciones que rematan el libro de Le Corbusier, "Arquitectura o revolución. Se puede evitar la revolución", un texto que agrega: ", o no se puede …". Y a continuación en la última hoja libre dibuja un croquis de un proyecto desconocido, donde se ve un conjunto de volúmenes, con uno de ellos elevado, en contraste con un paisaje circundante, asociado a un espacio exterior libre, y al cual podemos aproximarnos desde distintos caminos, en una composición regulada con una modulación y un par de ejes. Podemos pensar estos recursos de proyecto aplicados similares al urnario, para diseñar el edificio y su espacio social exterior (ver Figura 109).

pero lugar al fin, en los puestos de lucha para consolidar la validez y vigencia de la sociedad por la cual luchamos" (CDI-IH, 2019, C.3228/267).

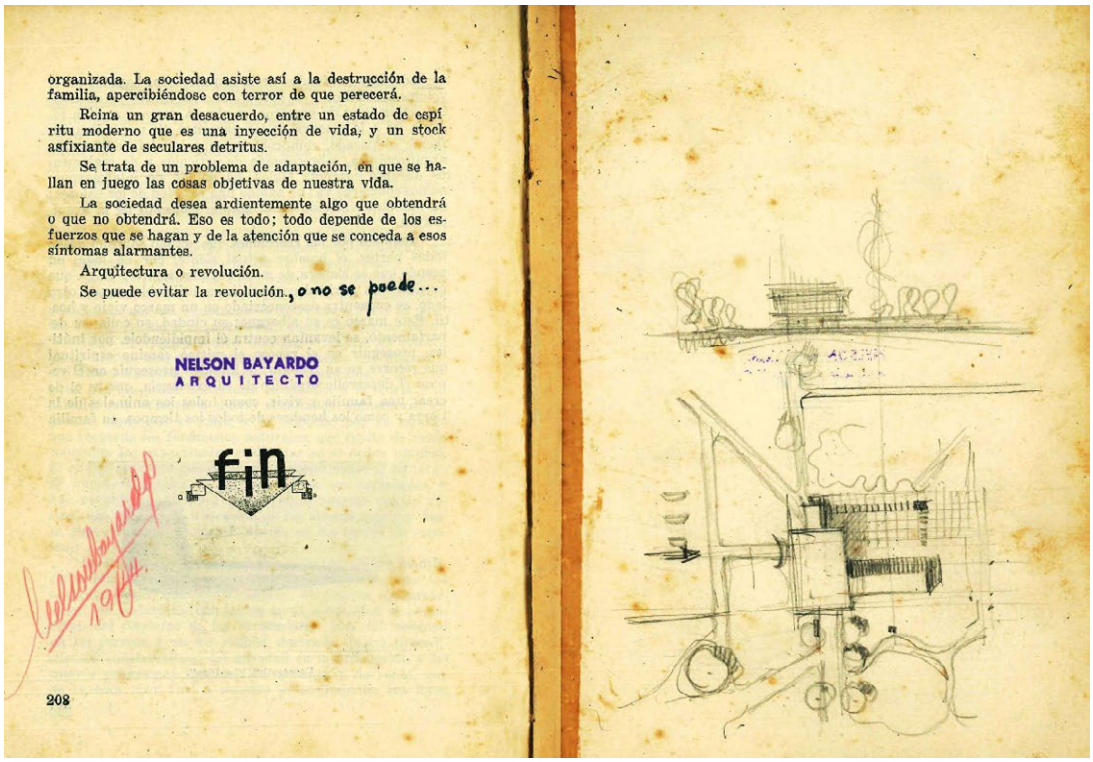


Figura 109. *Sobrescritura y croquis de Bayardo.*

Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, libro Hacia una arquitectura de Le Corbusier, págs. 208 y 209*, por N. Bayardo, 1944.

La revolución que podemos leer en Bayardo es principalmente intelectual, pacífica, lenta, entendida en el contexto de sus funciones públicas.[93] En este sentido es ilustrativo el siguiente texto que posteriormente escribe en 1970.

> cuando uso el término 'revolucionario' me estoy refiriendo a aquel tipo de persona que entiende que debe haber un cambio total en las estructuras actuales de la humanidad, tendiendo a un nuevo estado donde impere una absoluta justicia social, y que el término en sí no debe implicar necesariamente, el uso de la violencia para que tal cambio se efectúe. (Bayardo N. , Las Seis Coordenadas de la Arquitectura y un nuevo enfoque de su enseñanza, 1970, p. 24)

[93] En esto coincide con el discurso de Ernesto Guevara en el Paraninfo de la Universidad de la República del 17 de agosto de 1961.

El cambio de la estructura de la organización social lo entiende entonces, desde la justicia en el acceso a la infraestructura desarrollada para satisfacer las necesidades de todos por igual. Bayardo escribe posteriormente en su artículo, “Le Corbusier escribirá en piedra, aquello que las constituciones afirman sí con claridad, pero en libracos que dormitan en los estantes de vetustas bibliotecas” (Bayardo N. , 1965, p. 6). Si bien esto último refiere, seguramente, a la transformación real por medio de la construcción de infraestructura; particularmente respecto a la vivienda, podemos identificar la misma práctica en el urnario.

Podemos leer el urnario como una lección escrita en piedra, de la aplicación en la arquitectura, de fundamentos, filosóficos, estéticos, de su arte y técnica; enmarcados en una intención de mejorar la infraestructura de la vida en sociedad, para aportar a una transformación social.

4.4. La aplicación en el proyecto de un conjunto de conceptos, fundamentos filosóficos y estéticos de la arquitectura

Podemos aceptar que, en un principio, Bayardo define un problema de la arquitectura funeraria pública en su contexto local e histórico. Por medio del proyecto particular del urnario, podemos aceptar que intenta materializar una expresión de esa solución, una intención.

Bayardo realiza una lectura particular de la figura y obra de Le Corbusier, y a partir de esta lectura, podemos entender que extrae un conjunto de conceptos, filosóficos, estéticos, de generación de forma, de expresión y organización constructiva; el cual aplica en el proyecto del urnario. De este modo utiliza estos fundamentos para elaborar una solución, que pretendiendo ser ejemplar, expresa con cierta pretensión de racionalidad técnica, la disposición de las urnas poniendo en relevancia, por medio de un volumen elevado y horadado en su centro, un espacio que fomentaría las relaciones sociales.

Podemos sostener que, del arquitecto francosuizo retoma la generación de la forma por medio de la modulación, la regulación de la forma por medio de proporciones armónicas, y la proporción áurea. A su vez, resuenan en el proyecto del urnario, fundamentos filosóficos de la antigüedad clásica, de cierto romanticismo e idealismo del siglo XIX, principalmente en basados en el pensamiento de Ruskin y Hegel, que presentes en los textos de Le Corbusier, llegarían a Bayardo a través de sus lecturas. De este modo, la expresión por medio de la geometría de una organización que trasciende el objeto de la obra, y la significación de un espíritu de la época en un juicio estético, constituyen reflexiones conceptuales relevantes. Este juicio estético expresaría una emoción que, frente a la solución al problema planteado en un principio, inspiraría un cambio en la producción de infraestructura pública, con el cual Bayardo pretende aportar a la transformación de la sociedad. Esto, apelando a la existencia de una autoconciencia de la situación histórica, que determinaría un “espíritu de la época”. En este sentido, el proyecto del urnario utiliza la metáfora de la máquina en el volumen elevado, la expresión de los avances científico-técnicos en la construcción por medio del hormigón armado visto, y

el efecto de la luz con su significado metafísico y de expresión de la vida moderna en un juicio estético asociado con su época.

Estos fundamentos filosóficos y conceptos estéticos se reúnen en el proyecto para conformar un todo organizado, armónico, proporcionalmente regulado, que expresa e intenta comunicar, una solución lograda. De modo que, el aporte de Le Corbusier que Bayardo aplica en el urnario complementa el conjunto de conceptos asociados con su argumento teórico.

5. Estructura formal. El urnario y las lecturas que realiza Bayardo de los aportes de Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, y Kurt Koffka

En este capítulo se indaga acerca de los posibles aportes de la Psicología de la Forma utilizados para la determinación formal del urnario. Se estudian las siguientes evidencias puestas en relación con los principales contenidos y bibliografía de esta corriente: las lecturas y las menciones directas o conceptuales realizadas por Bayardo en sus apuntes y textos, la determinación formal del proyecto, las características del edificio y sus representaciones.

Se propone un enfoque desde el cual podemos aproximarnos a comprender el urnario, por medio de la representación gráfica de campos perceptuales, de un modo similar a la utilizada en la realización de experimentos gestálticos. De esta manera, el edificio podría resultar en sí mismo un experimento. Para ello, a partir del conocimiento directo de la obra, nos valemos de las fotografías que la representan, los planos, las lecturas, documentos, y textos escritos por Bayardo.

Así, al confrontar estas representaciones con los principios de determinación de la forma de la Gestalt, se indaga en la existencia de estos principios en el urnario, en sus posibles aportes para el proyecto, y en las relaciones entre proyecto, obra, y teoría de la arquitectura.

5.1. La lectura y evidencia de los aportes de la Psicología de la Forma para la arquitectura en los textos y apuntes de Nelson Bayardo

"La Psicología Experimental ha demostrado científicamente que la simplicidad, tiene un valor universal en materia de juicio estético" (Bayardo N. , 1990, p. 61). Con estas palabras en su último libro publicado, Bayardo sintetiza la utilidad que le asigna a los aportes conceptuales que extrae de la psicología experimental. De esta manera, aspira a la determinación de un "universal en materia de juicio estético", por medio de la utilización de conceptos gestálticos, mencionando directamente el concepto de "simplicidad", y aludiendo indirectamente al concepto de pregnancia asociado. Esa utilidad instrumental, asignada a estos conceptos, radica en la objetivación de las operaciones formales del proyecto de arquitectura.

En el conjunto de los textos, y los apuntes utilizados para el dictado de sus cursos, Nelson Bayardo menciona la vertiente alemana de la Psicología de la Forma de principios del siglo XX, directamente como, "Psicología de la Forma", "Gestalt", o "Psicología Experimental", refiriéndose a "los psicólogos de la forma", o bien indirectamente, aludiendo a sus contenidos teóricos.[94]

Estos hechos nos invitan a indagar en los textos escritos por Bayardo, en sus apuntes, y sus lecturas, para determinar las relaciones entre los posibles aportes conceptuales extraídos de la Gestalt y el urnario. A continuación, expondremos el conjunto de la evidencia que muestra algunas relaciones entre los contenidos de esta corriente y el autor del urnario.

Bayardo incorpora en la bibliografía de su texto *Reflexiones* (1966) el título del libro *Psicología de la Forma* (1969), de los autores Wolfgang Köhler, Kurt

[94] Por ejemplo, podemos encontrar la referencia a la "Gestalt" en los apuntes de sus cursos (CDI-IH, 2019, C.3223), a la "psicología de la forma" en su libro *Las Seis Coordenadas de la Arquitectura y un nuevo enfoque de su enseñanza* (Bayardo N. , 1970, p. 39), a los "psicólogos de la forma" en su libro *Reflexiones* (Bayardo N. , 1966, p. 42), además en la bibliografía del mismo libro podemos encontrar listados: además del libro "Psicología de la Forma" de Wolfgang Köhler, Kurt Koffka y Friedrich Sander, trabajos posteriores realizados a partir de la Gestalt, como el "Test gestáltico visomotor" de Lauretta Bender, y "El desarrollo psicológico del niño" de Charlotte Berta Malachowski, esposa de Karl Bühler —los estudios de Karl Bühler sobre figura y fondo sirvieron de base para la teoría de la Gestalt—.

Koffka y Friedrich Sander; indicando solamente títulos y autores sin mencionar las ediciones ni los años (ver Figura 110). Este libro compila tres secciones de Köhler, Kofka y Sander —*8*, *9*, y *10* respectivamente—, ubicadas en el capítulo "Part V. Configurational Psychologies [Parte V. Psicologías configuracionales]" del libro *Psychologies of 1930* [Psicologías de 1930] publicado en Estados Unidos. El primer texto de Köhler titulado "Algunos aspectos de la psicología de la Gestalt", retoma los principios de la determinación de la forma escritos por su mentor Max Wertheimer (Köhler et al., 1969, pp. 7-42), incluye algunas observaciones en base a los mismos conjuntamente con experimentos realizados posteriormente, y recupera contenidos de sus dos textos anteriormente publicados en *Psychologies of 1925* [Psicologías de 1925]. El segundo texto de Koffka "Algunos problemas de la percepción espacial" se enfoca en la construcción de campos perceptuales considerando representaciones bidimensionales y la profundidad de estímulos en el espacio, abordando la articulación de la totalidad del campo. El tercer texto de Sander, "Estructura, totalidad de experiencia y Gestalt", refiere a la estructura que determinaría, las experiencias, el pensamiento, y las acciones de los sujetos; de la cual derivarían los significados asociados.

La edición en español de este libro se publica en 1963, dos años luego de la construcción del urnario. Sin embargo, además de este título, otros libros de esta vertiente se encontraban en el medio, tanto traducciones como compilaciones de los originales editados en Alemania y Estados Unidos, disponibles en bibliografía en inglés desde 1930, [95] y en español en la segunda mitad de la década del 40´.[96]

[95] Bayardo tenía conocimientos que le permitían leer y escribir en inglés, en su archivo se conservan cartas redactadas en inglés y tres diplomas de estudio en el Instituto Cultural Anglo Uruguayo (CDI-IH, 2019, C.3226/29-31).

[96] Existen varias ediciones en español de libros de la Psicología de la Forma editados antes de la realización del proyecto del urnario, disponibles en las bibliotecas de los servicios de la UdelaR. El primero de ellos es *Psicología de la Forma* de Wolfang Köhler editado en 1948, disponible actualmente en la biblioteca de la Facultad de Ciencias Sociales. En la biblioteca de la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo existen actualmente dos ejemplares del texto *La Psicología de la Forma* de Paul Guillaume publicados en 1947 y 1951, previo a la construcción del urnario. En este texto Guillaume (1951, p. 8) escribe con sus palabras una exposición de su estudio de la escuela alemana, llamada Escuela de Berlín, desarrollada por Wertheimer, Köhler, Koffka, Lewin; en la que enfoca el tema desde una teoría de la forma, en el contexto del conductismo americano y destaca su interés "por la homogeneidad de su

BIBLIOGRAFIA

La conducta del hombre	Karl y William Smith
Psicología del gesto	Charlotte Wolff
Arte y percepción visual	Rudolph Arnheim
Psicolàgia de la forma	Kohler,Koffka y Sander
La dimensión estética del hombre	José D. Calderaro
Caracter y personalidad	Gaston Berger
Tratado práctico de análisis del caracter	Gaston Berger
Escritura y caracter	Ludwig Klages
Grafología emocional y su aplicación en Pedagogía	Curt Honroth
Teoría y práctica de la grafología	Curt Honroth y Dr.Ramón Ribera
Reacciones anímicas en el gesto grafoescritural	Curt Honroth
Grafología emocional objetiva y tests grafológicos	Curt Honroth
Ritmología grafológica aplicada	Curt Honroth y Angel Zarza
Sí y No de la grafología clásica	Curt Honroth y Angel Zarza
Grafología Pedagógica	Madre María Almela
El lenguaje de la escritura	Augusto Vels
El ABC de la grafología	Crépieux-Jamin
El arte de enseñar	Gilbert Highet
Educación y naturaleza del hombre	E.C.Killey y M.I.Rasey
Problemas fundamentales de la Pedagogía	Konstantinov,Savich y Smirnov.
Manual de orientación profesional	Emilio Mira y López.
Psicología de la educacion.	William A.Kelly
Historia de la Pedagogía	Lorenzo Luzuriaga
Pedagogía y marxismo	Alcira Legaspi de Arismendi.
Freud y Marx	R. Osborn.
Control Cerebral	Narciso Irala (S.J.)
Años de infancia	Susan Isaacs
El desarrollo psicológico del niño	Charlotte Buhler
La escritura infantil	Curth Honroth y Dr.Ramón Ribera
Tipología del estado de ánimo circunstancial	Curth Honroth y Angel Zarza
Fungus Test	Curth Honroth y Angel Zarza
Nueva interpretación psicológica de la figura humana	Leopoldo Caligor.
Test gestaltico visomotor	Lauretta Bender
Psicodiagnóstico	Hermann Rorschach
El arte de amar	Eric Fromm
Psicoanalisis de la sociedad contemporanea	Eric Fromm

Una teoría sexual y otros ensayos	Sigmund Freud
Nuestros conflictos interiores	Karen Horney
Nuevas esperanzas de un mundo en transformación	Bertrand Russell
Misión de la Universidad	José Ortega y Gasset
La rebelión de las masas	José Ortega y Gasset
Alcance de la arquitedtura integral	Walter Gropius
Hacia una arquitectura	Le Corbusier
Los medios de expresión de la arquitectura	Sven Hesselgren
Urbanismo con Planeamiento	José Pastor
Historia de la Arquitectura moderna	Bruno Zevi
Historia de la Arquitectura moderna	Leonardo Benévolo.

Figura 110. *Bibliografía del libro Reflexiones*.

Nota, adaptado de *Reflexiones* (págs. 133-134), por N. Bayardo, 1966.

En la bibliografía de libro *Reflexiones* (1966, pp. 133-134) podemos encontrar varios títulos que aportan contenidos desde la psicología, como el psicoanálisis en Sigmund Freud, la psicología social y filosofía de Erich Fromm, estudios de la caracterología vinculados con la filosofía de Gaston Berger, y desde

doctrina" y "la importancia de su contribución experimental". Por último, figuran en los registros de la misma biblioteca la existencia del libro *Principios de organización perceptual* de Max Wertheimer publicado en español en 1960, lamentablemente este título no se encuentra disponible actualmente.

la grafología, los estudios experimentales de Curt Honrot; con el cual Bayardo realiza cursos en Buenos Aires en 1965 (CDI-IH, 2019, C.3225/11-12). A su vez, se incluyen libros que aplican específicamente los aportes de la Psicología de la Forma en el arte y en la arquitectura, en el tercer lugar de la lista el libro *Arte y percepción visual* de Rudolf Arnheim cuya edición original se publica en inglés en 1954, y en la última página se puede ver también el libro *Los medios de expresión de la Arquitectura* de Sven Hesselgren cuyo original también se publica en sueco en 1954 y su edición en español en 1964.[97]

Según mis memorias de las entrevistas realizadas a su familia, Nelson Bayardo manejaba textos de psicología desde joven, ya que le interesaba el tema, específicamente la vertiente alemana de la Psicología de la Forma alrededor de 1960. Su hija Susana Bayardo es psicóloga, y se inicia en el estudio de este ámbito del conocimiento desde aproximadamente los 14 años, alrededor de 1965. Recuerda que en esos momentos leía libros de psicología de la biblioteca de su padre. Desgraciadamente los textos que manejaba Nelson Bayardo sobre la Psicología de la Forma no fueron conservados.

En sus apuntes elaborados para el dictado de sus cursos de taller de proyectos y de formación docente, Bayardo menciona la corriente de la Gestalt y recurre a sus contenidos teóricos. En la Figura 111 podemos leer “GESTALT. Lo [primero] que ve la mente es el CONJUNTO, luego [por] análisis, los ELEMENTOS”. Además de la mención directa, escribe uno de los principios de determinación formal más importantes desarrollado por la Psicología de la Forma, el de conjunto, entendido desde la concepción del todo en relación con sus partes, en contraposición con la concepción que divide la realidad en un mosaico de partes inconexas —a su vez criticada por la corriente—. De este modo, ejemplifica una secuencia de construcción de campo perceptual con un naipe, del cual primero establece su totalidad formal por medio de su forma rectangular que resalta de su fondo como figura, luego pasa a analizar las cualidades de sus partes, como una figura del conjunto “oro”, y por último

[97] Este hecho es advertido por Hugo Gilmet (2001, p. 38), quien escribe sobre Bayardo, por medio de “los aportes de la psicología, de la psicología de la forma y, en particular, siguiendo las elaboraciones del arquitecto y teórico sueco Sven Hesselgren, mostraba que el interés del hombre reside en los valores expresivos por encima de los formales”.

la representación del número dos. Finaliza esta secuencia con una aplicación a la percepción de la ciudad, considerando “la OBRA como un elemento de un CONJUNTO que es la ciudad” (CDI-IH, 2019, C.3223/22).

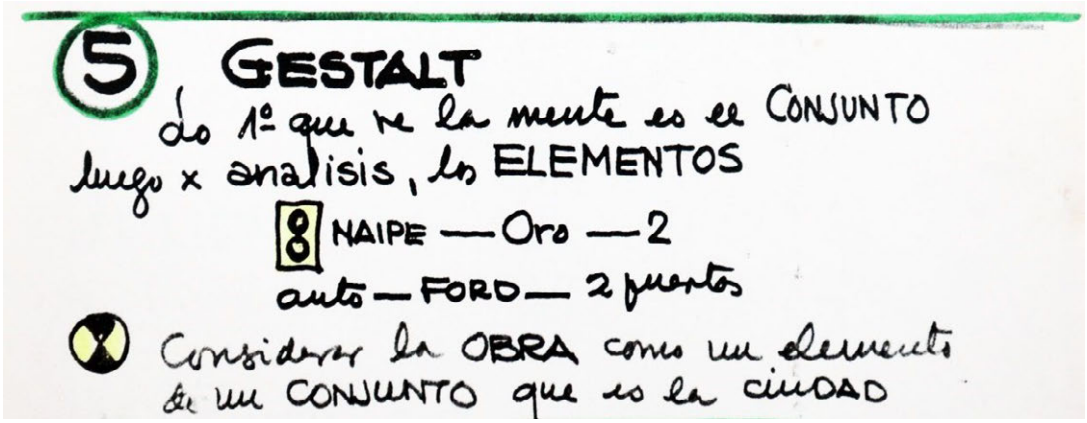


Figura 111. *Apuntes de Bayardo para su curso de formación docente de 1988, correspondiente al título “4. Funciones psíquicas”, detalle “5 GESTALT” de la segunda hoja del tema “Percepción”.*
Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, CDI-IH* (C.3223/22), por N. Bayardo, 1988.

En otra hoja de sus notas, podemos encontrar la utilización de aportes conceptuales extraídos de esta corriente, específicamente como instrumentos de determinación formal, asociados a una estética. Podemos leer en la Figura 112 lo siguiente, “[Punto de vista plástico], psicología. Estética formal”. Y a continuación en tres apartados, refiere a los experimentos gestálticos que utilizaban instrumentos como por ejemplo el taquistoscopio, vinculados principalmente a la determinación de formas pregnantes, con un efecto psicológico ejemplificado con un cuadro “torcido” —que generaría un desequilibrio en la percepción del sujeto que condicionaría su conducta a preferir el cuadro equilibrado—. En sus palabras, “se revelan los RASGOS [más] AFIRMADOS en la conciencia”, vinculados con “recuerdos agradables”, “todo PATRON ESTIMULANTE tiende a verse de modo [que] la [ESTRUCTURA RESULTANTE] sea la [más] SIMPLE” (CDI-IH, 2019, C.3223/122).

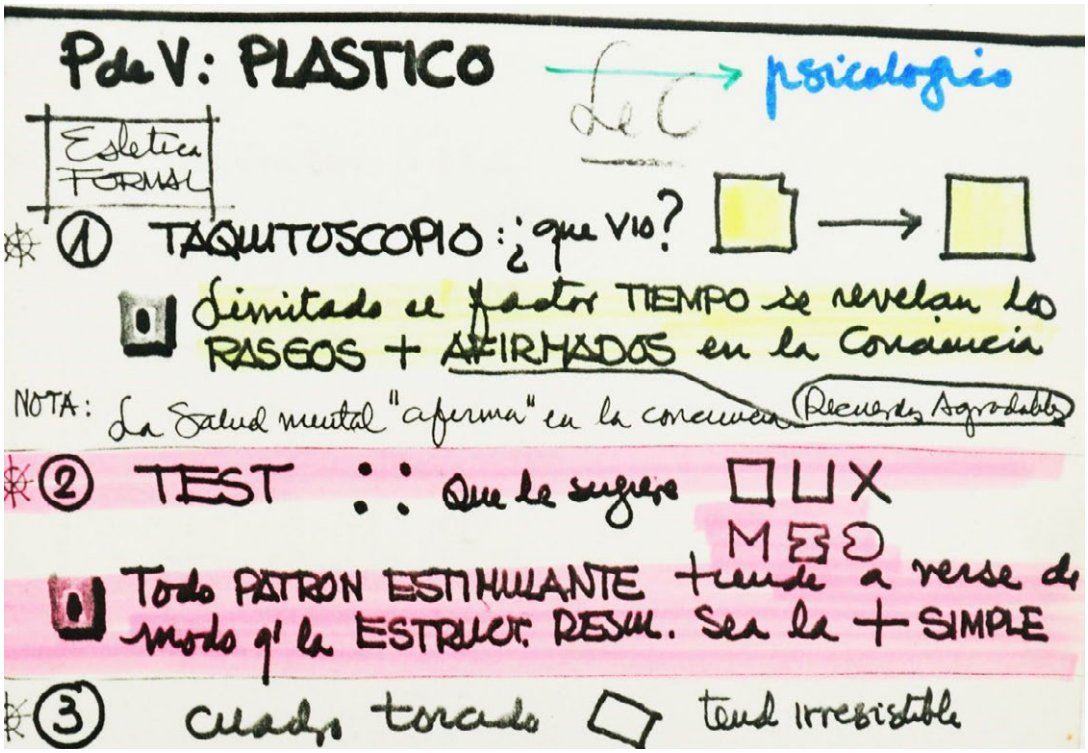


Figura 112. *Apuntes de Bayardo para su curso de formación docente de 1988, correspondiente al título "12. Las seis coordenadas", detalle "P de V: PLASTICO [punto de vista plástico]. Estética Formal", hoja "12-11".*

Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, CDI-IH* (C.3223/122), por N. Bayardo, 1988.

Por último, como evidencia de un estudio continuado sobre las aplicaciones de la corriente en el arte y en la arquitectura, podemos mencionar los aportes del arquitecto sueco Sven Hesselgren que Bayardo registra en sus notas (ver Figura 113). Aquí profundiza sobre las "formas pregnantes", que según sus apuntes "se imponen" a la voluntad del sujeto. Para lo cual, menciona los estudios estadísticos que registran la preferencia por determinadas formas, realizados a partir de series de experimentos sustentados en la teoría de la Gestalt (Hesselgren, 1964, pp. 84-89).[98]

[98] Este tema es retomado en sus clases dictadas en Paraguay, recopiladas en su libro *Las Seis Coordenadas de la Arquitectura y un nuevo enfoque de su enseñanza* (Bayardo N. , 1970, p. 44).

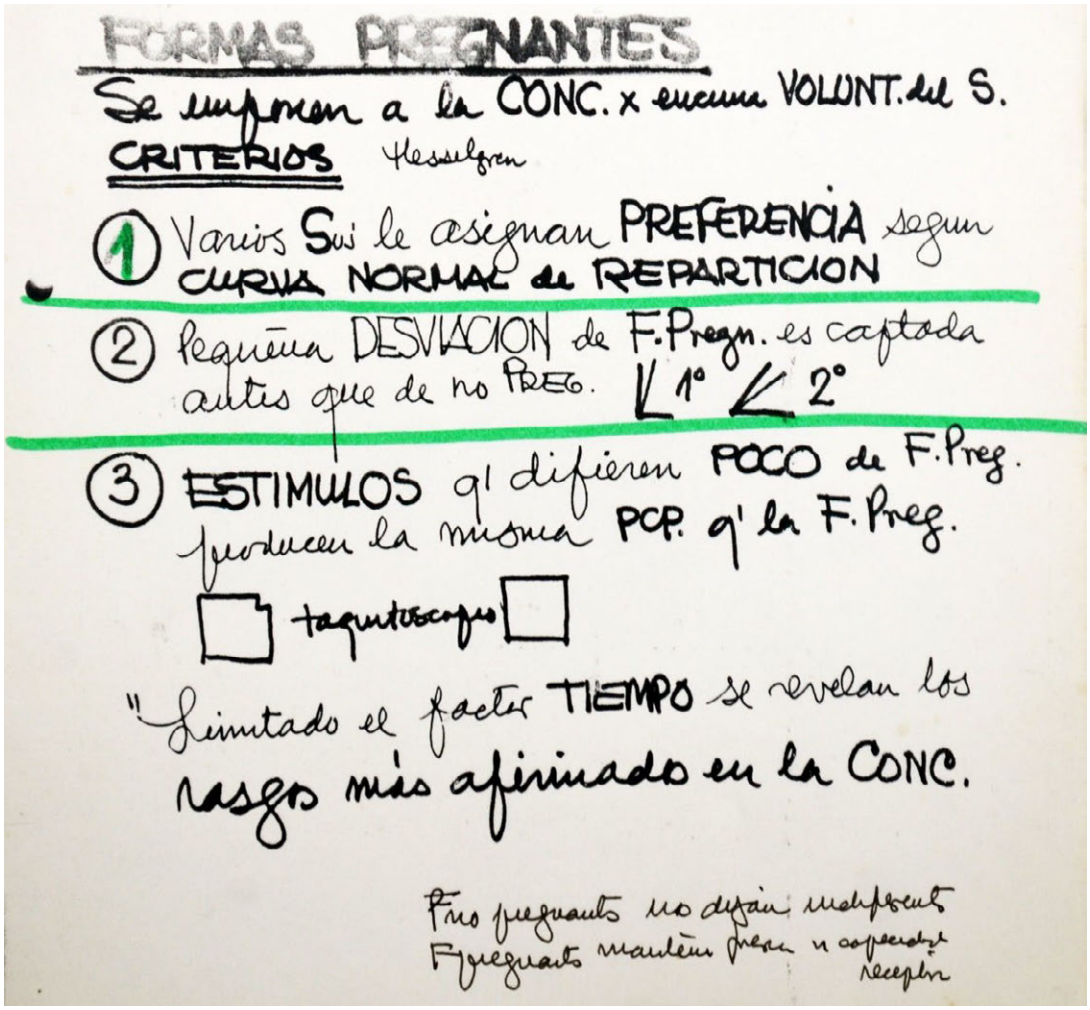


Figura 113. *Apuntes de Bayardo para su curso de formación docente de 1988, correspondiente al título "12. Las seis coordenadas", hoja "12-14".*
Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, CDI-IH* (C.3223/125), por N. Bayardo, 1988.

Ante estos hechos, ¿podemos considerar la posibilidad que Bayardo se hubiese familiarizado con la vertiente alemana de la Psicología de la Forma, antes de realizar el proyecto del urnario?

El conjunto de la evidencia documental expuesta anteriormente nos brinda indicios, que nos invitan a indagar precisamente, acerca de la posibilidad de existencia de aportes de la Gestalt en el urnario, en las particulares relaciones entre el proyecto de arquitectura, los aportes conceptuales, y la teoría.

5.2. La vertiente alemana de la Psicología de la Forma

La vertiente alemana de la Psicología de la Forma, también denominada Gestalt, se desarrolla a principios del siglo XX a partir de los experimentos y textos de un conjunto de psicólogos que estudian —sustentados en datos cuantitativos y cualitativos— las estructuras psicofisiológicas de la ordenación del campo perceptual que realizan los sujetos, así como, su comprensión, representación y comportamiento asociados.

Los autores que desarrollan los principios de la organización formal de la Psicología de la Forma son: Max Wertheimer —reconocido por sus colegas como su fundador—, Wolfgang Köhler, y Kurt Koffka; considerando principalmente sus textos, su temprano trabajo colaborativo, y las referencias recíprocas en sus libros.[99] Estos autores trabajaron juntos en varias oportunidades —tanto Köhler como Koffka fueron asistentes de Wertheimer—, realizaron experimentos y publicaciones; de las cuales destaca la revista *Psychologische Forschung* [Investigación Psicológica] reconocida como un medio de difusión del pensamiento de la corriente. Posteriormente, continuaron su trabajo en distintas universidades norteamericanas aportando contribuciones personales, durante su exilio a causa de las persecuciones sufridas por el gobierno alemán en el contexto previo a la Segunda Guerra Mundial.

Otros autores han sido clasificados dentro de la corriente, como el psicólogo y filósofo polaco Kurt Lewin. Sin embargo, podemos considerar que no integra el grupo de autores que trabaja directamente sobre los principios de la Gestalt, los cuales interesan particularmente en relación con nuestro caso de estudio. Sus experimentos e intercambios son mencionados en varias oportunidades por Köhler (1948), y su teoría sobre el campo de conducta es considerada, e incluso criticada por Koffka (1953). En este sentido, podríamos mencionar que se ha interpretado que “su trabajo sería un poco divergente de la

[99] Wolfgang Köhler (1948) dedica a Max Wertheimer su libro *Psicologìa de la forma*, en su “Prefacio” de 1928, como “testimonio de mis buenos deseos y de nuestra amistad”. Kurt Koffka (1953) dedica en 1935 su libro *Principios de Psicología de la Forma*, “a Wolfgang Köhler y Max Wertheimer, en reconocimiento de su amistad e inspiración”.

línea principal de la Gestalt, y motivado por una personal y particular filosofía" (Hartmann, 1939, p. 304).[100]

Posteriormente diversos autores han recopilado y traducido a diferentes idiomas los contenidos de sus textos, incluyendo interpretaciones y ediciones. Por ejemplo, el caso del psicólogo norteamericano George Hartmann, quien escribe un libro titulado *Gestalt Psychology* [Psicología de la Gestalt] en 1935 en el que sintetiza y sistematiza la teoría de la corriente.[101] Y también el psicólogo francés Paul Guillaume, cuyo libro *La psychologie de la forme* [La psicología de la forma] se traduce al español en 1947.

A continuación, se exponen ordenados cronológicamente los textos más relevantes de los autores principales, respecto a los principios de la generación de la forma de la Gestalt, mencionando sus aspectos más significativos relacionados con nuestro caso de estudio.

Max Wertheimer trabaja a partir de los aportes de su mentor, el psicólogo y filósofo alemán Carl Stumpf, y comienza a publicar los resultados de sus experimentos a partir de 1904. En 1912 escribe un texto de corte monográfico donde expone las primeras contribuciones sobre la configuración visual del movimiento que alimentan la teoría de la Gestalt, *Experimental Studies on Seeing Motion* [Estudios experimentales sobre el movimiento percibido], publicado en la revista *Zeitschrift für Psychologie* [Revista de Psicología], (Wertheimer et al., 2012, pp. 1-91). Comienza a escribir los principios de la organización de la Gestalt en Frankfurt entre 1911 y 1914, y luego los publica en 1923 con el título *Investigations on Gestalt Principles* [Investigaciones en los principios de la Gestalt] en el número *4* de la revista especializada

[100] El texto original es el siguiente: "Lewin's work is a bit divergent from the main line of configurationism and motivated by a highly personal brand of natural philosophy".

[101] Al respecto Hartmann, profesor de la Columbia University de Nueva York, quien se reconoce principalmente como un expositor e intérprete, y luego crítico, indica cuatro dificultades que habrían dilatado la difusión de la "moda" de la corriente: primero, las dificultades de interpretación y traducción de los textos del pensamiento alemán, segundo, el contacto profesional afectado por el conflicto bélico, tercero, la formulación en clave intelectual de la Gestalt que generaría mayor resistencia a su popularización frente al Conductismo, y cuarto, la falta de una síntesis adecuada de su teoría por parte de sus autores (Hartmann, 1939, pp. v, vi). Nótese que esta observación se incluye en su "Prefacio" de abril de 1935, mismo año en que Koffka publica su sistematización y síntesis de la teoría de la Gestalt, titulada *Principios de Psicología de la Forma*; cuyo prefacio escribe en febrero desde el Smith College en Massachusetts.

Psychologische Forschung [Investigación psicológica] (Wertheimer et al., 2012, pp. 127-182, 184).

Tanto Koffka como Köhler, colaboradores de Wertheimer en sus inicios, trabajaron en sus experiencias, escribieron artículos de divulgación; de los cuales los primeros se publican también en 1923 en la revista mencionada anteriormente. En 1926 y en 1930, se publican respectivamente los libros *Psychologies of 1925* [Psicologías de 1925] y *Psychologies of 1930* [Psicologías de 1930], editados por Carl Murchison bajo el título *The International University Series in Psychology* [Las series internacionales universitarias sobre psicología], en el marco de clases magistrales conocidas como las "Lecturas de Powell sobre teoría psicológica", con la representación de distintas universidades de Norteamérica y Europa, en la Universidad Clark de Massachusetts. En la primera instancia, Koffka y Köhler contribuyen desde las universidades de Giessen y Berlín respectivamente, y en la segunda se incluye la participación de Koffka radicado en Norteamérica desde el Smith College, de Köhler desde Berlín y Friedrich Sander en representación de la universidad de Giessen. Estos libros recopilan además de la Gestalt —denominada en 1930 "Psicologías configuracionales"— distintas corrientes psicológicas, por ejemplo, el Conductismo con textos de John Watson y Walther Hunter, el Psicoanálisis con textos de Pierre Janet, John Flügel, y Alfred Adler; trabajos de profesionales rusos con un texto del fisiólogo Iván Pávlov; y un texto del psicólogo y filósofo John Dewey sobre conducta y experiencia.

Posteriormente Köhler publica en 1929 el libro *Gestalt Psychology* cuyo texto es revisado por Koffka—editado en español como "Psicología de la Forma" en 1948—, y Koffka escribe en 1935 el libro *Principles of Gestalt Psychology* —publicado en español como "Principios de Psicología de la Forma"—; ambos son considerados los libros de exposición de conjunto más relevantes de la corriente.[102] En el primero de estos dos textos, Köhler (1948, pp. 155, 158-159) reconoce los aportes de fines del siglo XIX del filósofo y psicólogo Christian von Ehrenfels y del filósofo y físico Ernst Mach, para la determinación de cualidades y propiedades en los campos perceptuales desarrollados por la

[102] Ver la "Presentación de la versión castellana" de los editores del texto mencionado de Koffka (1953, p. 11).

Gestalt. Retoma los principios enunciados por Wertheimer en 1923, el cual, en sus palabras “fue el primero en demostrar los principios más importantes”, “lo igual y similar” [similitud], la “distancia” [proximidad], “formas simples y regulares” [buena continuidad y buena forma], “áreas cerradas” [buen cierre], y la “predilección por ciertas clases generales de organización y no por otras” [pregnancia] (Köhler, 1948, pp. 132-133).

Por último, el texto de Koffka resulta el más sistemático, además, reordena los principios enunciados inicialmente por Wertheimer y los distintos aportes de sus colegas en función de la denominada *ley de pregnancia*. Koffka (1953, pp. 41-62) enmarca este libro en una refutación de las principales corrientes psicológicas de su tiempo, por medio de los descubrimientos, evidencia empírica y enfoque conceptual de la Psicología de la Forma, para explicar la conducta, por medio de las estructuras expuestas a partir de la organización del campo psicofisiológico de los sujetos. Asimismo, elabora un detallado modelo teórico del campo, a partir de la conceptualización de: el *ámbito geográfico*, el *ámbito conductal*, la *conducta fenomenal*, la *conducta real*, y el *organismo*. En este sentido, afirma que el *ámbito conductal* es insuficiente para explicar las estructuras, y por ello el estudio del campo psicofísico resulta necesario.

Abordaremos a continuación, una indagación en el urnario de Bayardo, acerca de la presencia de los principios de la Psicología de la Forma formulados inicialmente por Wertheimer, considerando los aportes posteriores de Köhler y Koffka. ¿Resultan estos principios un conjunto de instrumentos teóricos aplicados en el proyecto?

5.3. Los principios de la Psicología de la Forma y la determinación formal del urnario

A principios de la década del 20', Wertheimer (2012, pp. 127-130) afirma que en el campo de la percepción de los sujetos existe, en primer lugar, una configuración, organizada en un conjunto "*set*", con un "patrón de coherencia", donde las cosas se "segregan" y se "agrupan", y en segundo lugar, resulta la asignación de significado y de nombre asociados a la configuración. En este sentido, la organización no se explica exactamente desde la "experiencia pasada", ni desde determinadas "condiciones de atención" del sujeto.

En esta línea, la Psicología de la Forma se centra en la búsqueda de datos cualitativos y cuantitativos que permitan enunciar leyes, mediante las cuales sea posible explicar las configuraciones de la percepción, previo a la asignación de significado y de nombre de las cosas.[103] Los llamados "principios de la Gestalt" resultan fundantes en este sentido. Estos principios de la organización formal expuestos por Wertheimer (2012) son: *similitud*, *proximidad, destino común*, *conjunto*, *buena continuidad y cierre*, *pregnancia*.[104]

El principio de *similitud* enunciado por Wertheimer (2012, p. 136) es el siguiente, "si varios estímulos se presentan juntos, entonces —en igualdad de

[103] Koffka (1926, p. 137) escribe al respecto, "el proceso de percepción tiene su propia estructura, figura, patrones; […] Si consideramos toda respuesta como el resultado de un equilibrio alterado podemos predecir la respuesta como si siguiese la dirección del nuevo equilibrio [the perceptive process has its own constitution, shape, patterns; (…) If we consider every response as the result of a disturbed equilibrium we can predict that such a response will be in the direction of a new equilibrium] ".

[104] El orden de estos principios en el original de Wertheimer (2012) es el siguiente: "proximidad", "similitud", "combinación de proximidad y similitud", "destino común", "pregnancia", "conjunto", "buena continuidad y cierre". Para la exposición de nuestro discurso en relación con el caso de estudio se ha colocado primero el principio de "similitud" y luego el de "proximidad", a su vez, se han abordado de manera conjunta; y se ha colocado por último el de pregnancia, debido a su importancia conceptual. Cada uno de los principios de Wertheimer se corresponde con una sección de su artículo, en el cual, al final agrega las siguientes tres secciones: "experiencia pasada" —donde aborda el problema de las figuras conocidas en la determinación de patrones—, "consideraciones adicionales" —donde retoma la importancia de la distancia relativa frente a valores absolutos o diferencias, así como también algunos efectos en los experimentos, producidos por dificultades fisiológicas como el cansancio, la falta de concentración, enfermedades y el esfuerzo necesario—, "todo el campo y observaciones adicionales"— donde se detiene en consideraciones respecto al todo, la articulación de las partes y la pregnancia en relación con la relación figura fondo—. En estas últimas secciones trabaja sobre los principios de configuración anteriormente mencionados.

condiciones— tienden a agruparse en patrones, en los cuales, los estímulos similares parecen resultar combinados".[105]

Köhler (1948, p. 133) se refiere a este principio como "lo igual y similar", y a la semejanza entre formas con la misma "cualidad" (Köhler et al., 1969, p. 9). En cambio, Koffka (1953, p. 155) se centra en las fuerzas de cohesión y segregación. En este sentido, profundiza en este principio elaborando una "ley de formación de unidades y separación"; de modo que cuando existe igualdad de estimulación se producen fuerzas de cohesión, y cuando existe desigualdad se producen fuerzas de segregación.

En el urnario las fachadas son similares. En la experiencia perceptual, como consecuencia evidente de la condición exenta del edificio, sus fachadas son caras de un volumen, que se presentan juntas. Unidas por su lado vertical, conforman la envolvente, por adición sucesiva, percibidas a medida que el sujeto recorre el perímetro del edificio. Sus dimensiones y geometría son iguales. Su textura y color es similar. La unificación de la percepción se favorece desde la decisión tomada en el proyecto de definir el hormigón armado como el principal material del edificio. Los estímulos similares resultan combinados, a causa de la existencia de determinadas fuerzas de cohesión en la percepción, en un patrón, una configuración formal, una parte del todo, una cara exterior del volumen (ver Figura 114).

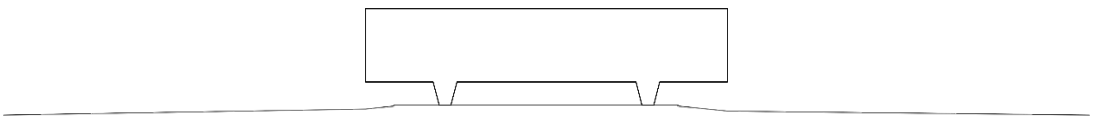


Figura 114. *Aplicación del principio de similitud en la organización volumétrica del urnario*.

El principio de *proximidad* se define de la siguiente manera, "en igualdad de condiciones, el agrupamiento perceptual tiende a formarse fácilmente a través de separaciones menores". Lo cual "no se limita al agrupamiento visual,

[105] En el original, "if several stimuli are presented together, then —all else being equal— they tend to group together in patterns in which similar stimuli appear to be combined. (Factor of similarity.) ".

o a la experiencia espacial", ya que podemos observar este principio también en la experiencia sonora, como si cada figura se correspondiese con un golpe en un ritmo musical, "se trata de una cuestión de separación relativa" [106] (Wertheimer, 2012, p. 135).[107]

Para ilustrar este principio Wertheimer (2012, p. 130) recurre a la graficación de una serie de puntos sobre un campo homogéneo, separados a distancias de 3 mm, y 12 mm (ver Figura 115). Los puntos ubicados a distancias menores resultan más fácilmente agrupables. Podemos poner en relación este principio con el urnario (ver Figura 116).

Figura 115. *Ilustración del factor de proximidad.*
Nota, adaptado de *Investigations on Gestalt Principles* (pág. 130), por Wertheimer [1923], 2012.

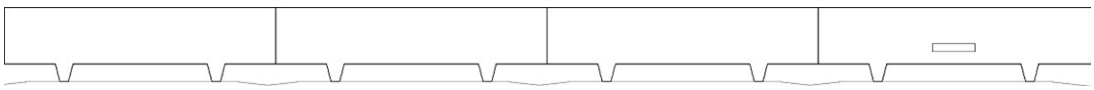


Figura 116. *Aplicación del principio de proximidad en la organización volumétrica del urnario*.

En el urnario las caras del volumen pueden observarse de modo individual o agrupadas de a dos desde una esquina, o todas como un agrupamiento durante el recorrido exterior del edificio. [108] Esto es debido a su proximidad, además de su similitud (ver Figura 117).

[106] A su vez, Köhler (1948, p. 133) se refiere a este principio en términos de "distancia relativa".

[107] En el original ampliado, "one must ask further, concretely: Is this a matter of the absolute distance between stimulus elements? Or is it more a matter of the relative separation? ".

[108] Respecto a experimentos donde se muestra la integración de las variables de movimiento en el espacio y tiempo, Köhler (1948, p. 138) afirma que "en el caso más general de organización sensorial ambos, espacio y tiempo, están comprendidos en la misma experiencia de agrupamiento".

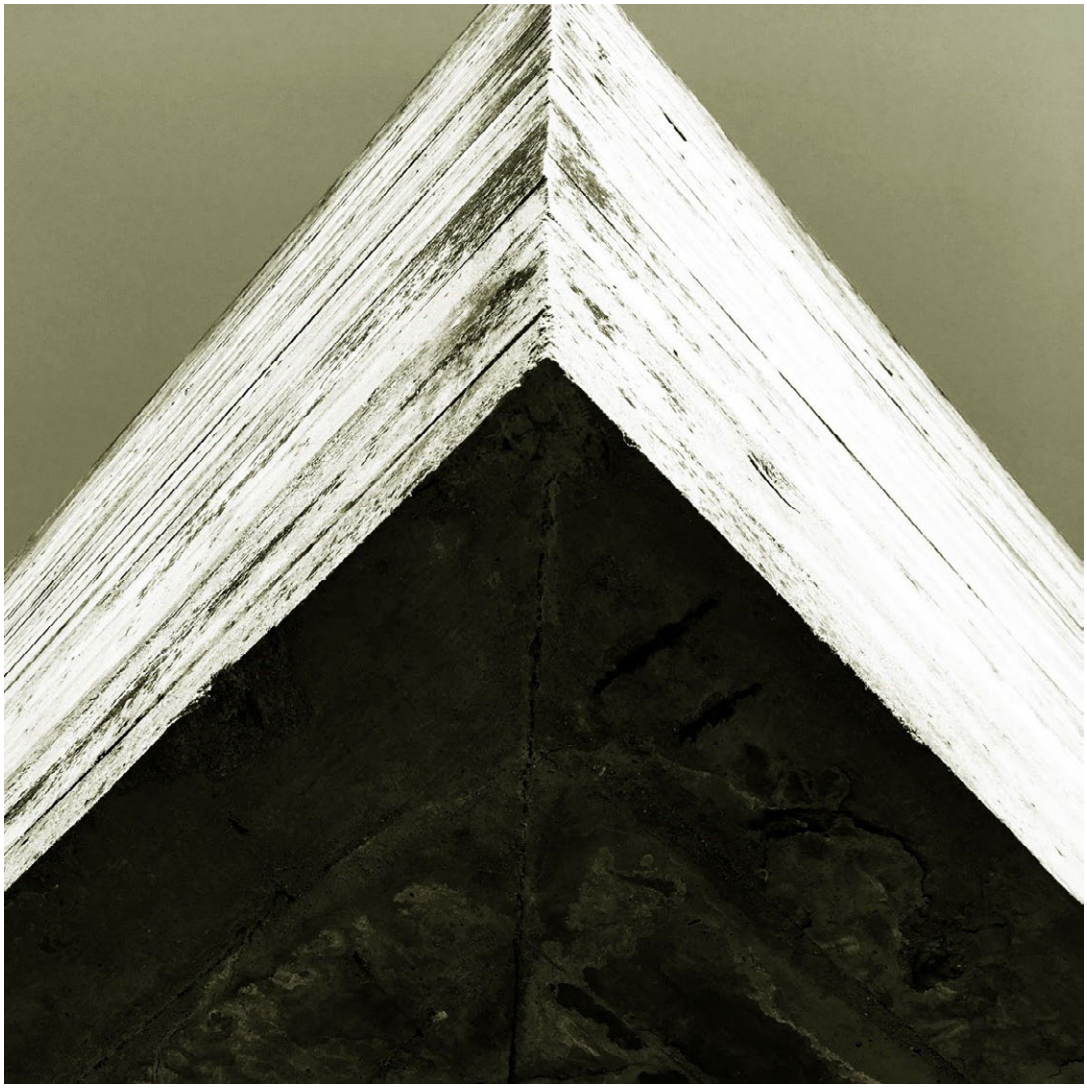


Figura 117. *Vista de un agrupamiento de las caras del volumen. Urnario Municipal n° 2, 2017*.

El mismo principio podemos notarlo al agrupar los pilares trapezoidales. Dos pilares se ubican en cada cara, a una distancia medida a eje de 20.54 m, y se distancian del extremo 8.055 m. Considerando el principio de proximidad, los pilares de los extremos, separados una distancia relativa menor, resultan más fácilmente agrupables en la percepción. En la Figura 116 se grafica una abstracción de una serie perceptual obtenida durante un recorrido exterior continuo del volumen del edificio. Aquí es posible agrupar a causa de la mayor fuerza psicofisiológica ejercida por la distancia menor, por su proximidad, los pilares de los extremos, lo cual también es evidente en la planta de la Figura 124. Esta distancia es relativa si consideramos una separación variable

percibida entre los pilares de los extremos. Lo cual es verificable desde distintos puntos de vista del edificio, por ejemplo, observando las esquinas (ver Figura 118), o situado el sujeto en el exterior o en el interior del edificio (ver Figura 122). Si consideramos su geometría y articulación en el espacio, los pilares se disponen en el proyecto de modo que se fortalecen las fuerzas perceptuales que inducen al giro en las esquinas. De este modo, podemos leer en cada esquina dos pilares agrupados como puntos singulares que anuncian la tensión del recorrido perimetral, al esbozar siluetas alineadas con las direcciones perpendiculares congruentes.

A su vez, podemos notar la existencia de ambos principios, de similitud y proximidad, cuyas fuerzas ejercidas en la percepción resultan combinadas en la conformación de la forma de abertura de la fachada norte. Se trata de cuatro vanos de forma cuadrada dispuestos uno junto al otro, y cuya configuración total tiende al agrupamiento de las partes, en una abertura rectangular (ver Figura 118).

Similitud y proximidad como principios pueden coexistir y generar tendencias o ejercer fuerzas confluyentes en un sentido de la organización, o bien, ejercer fuerzas distintas donde los principios se enfrentan. Podemos notar este enfrentamiento de fuerzas perceptuales en la combinación de los principios de similitud y proximidad a lo largo de toda la envolvente exterior del urnario. Por ejemplo, si nos situamos en una posición frontal a una de sus caras, las fuerzas psicofisiológicas actuantes en la organización del campo perceptual tienden al agrupamiento en una unidad formal de todo el conjunto, incluyendo el rectángulo superior elevado y los pilares trapezoidales, debido principalmente al reconocimiento de la geometría, su homogeneidad de color y textura respecto al paisaje del parque como fondo, entre otros factores (ver Figura 8). En cambio, si nos situamos en alguna de sus esquinas, al reconocer la repetición, podemos separar con más fuerza un agrupamiento con las caras del volumen elevado y otro con los pilares (ver Figura 118). Se ven pilares de las otras caras que muestran entre ellos una distancia perceptual menor, y así, el efecto de las fuerzas psicofisiológicas del principio de proximidad tiende a agrupar distintos conjuntos de pilares. Del mismo modo, las caras superiores del volumen de hormigón tienden a agruparse para conformar el

prisma elevado. Sin embargo, las cualidades percibidas de uniformidad de color, textura, brillo, además de la situación coplanar de la envolvente superior y los pilares, resultan en fuerzas que tienden a agrupar las partes, considerando el principio de similitud. Así, podemos constatar que se ejercen fuerzas perceptuales contrapuestas basadas en los principios de similitud y proximidad.

Figura 118. *Vista de la esquina noroeste. Urnario Municipal n° 2, 2017*.

Otro principio de organización formal es denominado *destino común*. Se trata de la configuración asociada al destino final de una alteración conjunta, producida en alguna parte de un agrupamiento existente. Estas alteraciones pueden ser consistentes, o inconsistentes, con los agrupamientos previos. De este modo, la parte afectada por esta alteración finalmente se combina, se agrupa y se separa del agrupamiento existente. Un nuevo agrupamiento resulta de esta separación, una parte distinta de la configuración existente. Causado por una alteración, como un desplazamiento, o una rotación, el destino común de la parte afectada, resulta en una nueva organización formal (Wertheimer, 2012, pp. 143-144). Consideremos la serie denominada “2d” ilustrada en la Figura 119, conformada por doce puntos iguales, agrupados en cuatro conjuntos de tres unidades; cuyos puntos se encuentran próximos.

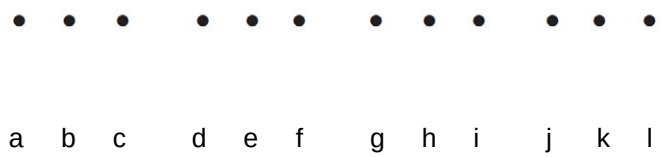


Figura 119. *Ilustración de la serie “2d” utilizada para explicar el factor de destino común. Nota*, adaptado de *Investigations on Gestalt Principles* (pág. 143), por Wertheimer [1923], 2012.

Wertheimer asigna letras a cada punto, de modo de identificar el agrupamiento de los cuatro conjuntos resultantes: *a b c, d e f, g h i, j k l*. Y nos indica, por ejemplo, si elevamos la parte *d e f*, o la parte *j k l*, resulta un cambio estructural consistente con los agrupamientos previos (ver Figura 120 y Figura 121). Sin embargo, si elevamos *c d e, i j k*, *h i j*, la alteración resulta en cambios estructurales inconsistentes con el agrupamiento previo.

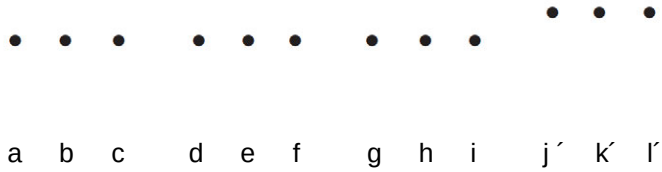


Figura 120. *Ilustración de una alteración estructuralmente consistente, a partir de la serie "2d" utilizada por Wertheimer.*

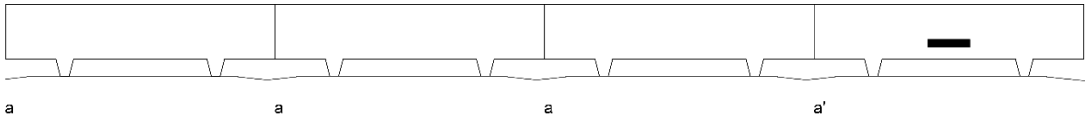


Figura 121. *Aplicación del principio de destino común en la organización volumétrica del urnario.*

En el caso del urnario, si consideramos las series expuestas anteriormente, podemos observar una alteración que resulta en un agrupamiento combinado que se separa, del agrupamiento existente, la abertura de la fachada norte.

En la serie expresada en la Figura 121, el conjunto de las fachadas iguales *a* es finalmente alterado por una operación de apertura *a´*. Según Nelson Bayardo en su plano de proyecto PNº 5, las fachadas son "iguales" excepto por la abertura que grafica en la fachada norte (ver Figura 87).

Esta abertura posee una proporción similar a la del rectángulo que representa el volumen elevado (próxima a la relación cinco a uno, entre largo y alto), su ubicación es centrada en el lado mayor, simétrica respecto a un eje axial central. Estas relaciones formales, sitúan la alteración en correspondencia con las cualidades de determinación formal de la fachada, como unidad configuracional. Independientemente de dónde se ubique esta alteración en la serie, resulta consistente. Por lo que, siguiendo las precisiones de Wertheimer (2012, p. 143) respecto al principio de destino común, podemos notar la apertura del vano como una alteración estructural consistente con el agrupamiento previo.

El principio de *conjunto* (*einstellung*, *set,* u *objetive set*) [109], se refiere al reconocimiento de aplicación, en distintas secuencias, de determinadas condiciones de finalidad establecidas —de objetivos—; y posteriormente aplicadas en distintas secuencias o series. “Una configuración resultante en un agrupamiento particular en una secuencia, resulta en otro agrupamiento particular en otra secuencia”, y constituye entonces un principio “muy fuerte” (Wertheimer, 2012, pp. 147-148).

Figura 122. *Fotografías bajo el volumen elevado de las alas: este, norte, oeste y sur; aplicación del principio de conjunto en la organización volumétrica del urnario*.

Durante el recorrido de aproximación exterior al urnario, es posible realizar distintas organizaciones del campo perceptual, desde distintas posiciones. A

[109] Este principio ha sido entendido como “carácter” — por ejemplo, en el sentido con el que escribe Köhler cuando afirma que una “figura tiene el carácter de algo sólido” (Köhler et al., 1969, p. 13) 146—, como “conjunto [set]” o “conjunto de objetivos [objetive set]” —en el sentido de un conjunto de finalidades o destinos—.

medida que se recorre el edificio, estas estructuras formales determinadas en las sucesivas percepciones, permiten considerar ciertas características comunes definidas desde el proyecto, que favorecen el agrupamiento de determinadas partes (ver Figura 122).

De este modo, se organizan conjuntos que poseen cierta finalidad u objetivo común. Y estos conjuntos son utilizados posteriormente en la ordenación de otros campos perceptuales, debido principalmente a las fuerzas de cohesión que los integran en relación con una asignación de destino o finalidad a cada conjunto.

Por ejemplo, la agrupación que abordamos anteriormente en el caso de los pilares se puede reconocer en distintas series durante el recorrido del edificio, en relación con su característica formal particular. Resultan volúmenes trapezoidales que se vinculan directamente al volumen prismático elevado, constituyendo apoyos.[110] Los elementos de este conjunto son evidentemente los pilares, y el volumen superior. Su finalidad, resulta la expresión de la tensión entre el peso del volumen de hormigón y su disposición elevada —a la vez, la geometría de los pilares disminuye su sección en su parte inferior y aporta levedad gravitatoria—; y además como mencionamos previamente su ubicación perimetral retirada de las esquinas favorece la finalidad de enfatizar el giro en torno al patio.

Otro agrupamiento que puede verificarse en distintas series perceptuales, por ejemplo, resulta el conjunto de volumen elevado, el pavimento de hormigón alejado de la proyección de los bordes rodeado por el césped del parque que se introduce bajo el edificio, y su espacio contenido. Este espacio posee una escala caracterizada por su altura de 2.31 m y con el ancho del volumen elevado de 8.18 m, que puesta en relación con la escala humana tiende a acentuar la tensión transversal del espacio hacia el patio (ver el corte “A-B” en la

[110] Köhler se refiere a la posibilidad de aplicación de los principios extraídos de experimentos con figuras bidimensionales en las cosas percibidas tridimensionales, y sostiene que “no hay razón para pensar que estos principios de formación de grupos […] pierdan su fuerza cuando se trata de objetos tridimensionales en lugar de puntos y rectángulos” y agrega en una nota lo siguiente. “Las ‘cosas’ serían nuevamente miembros de grupos de un orden más elevado. En vez de puntos podemos poner una serie de hombres y aún observaremos la formación de grupos. En arquitectura se conoce lo suficiente acerca de estos hechos (comparar la agrupación de pilares, ventanas, estatuas, etc.).” (Köhler et al., 1969, p. 14).

Figura 3). A su vez, el espacio se oscurece y contrasta con la mayor intensidad de iluminación del parque y del patio, de modo que la luz también tensiona transversalmente el espacio. Este conjunto es percibido durante todo el perímetro inferior del edificio. De hecho, esta situación es particularmente destacada por Bayardo (1963, p. 11) en su descripción de la obra, que a causa de sus proporciones tienden a “aplastar” al sujeto. Para lo cual, se tensiona el espacio entre el exterior del parque y la apertura hacia el interior. Si consideramos como las partes del conjunto, el volumen elevado, el suelo, y el espacio contenido con sus cualidades de iluminación, podemos asociar al agrupamiento una finalidad en su percepción que busca el aplastamiento, y la tensión hacia el centro. Así, este conjunto resulta intencionalmente dispuesto desde el proyecto, en todo el perímetro del edificio. De este modo, también las pantallas de hormigón ubicadas en el perímetro del patio y el muro bajo que marca el acceso en la cara orientada al este pueden leerse como otro agrupamiento que puede notarse en distintas situaciones de la percepción del urnario, cuya finalidad resulta mostrar la tensión entre exterior e interior, con aperturas y cierres que, a su vez, reafirman la importancia del acceso principal y el patio en el edificio. (ver Figura 122 y Figura 124).

El principio de *buena continuidad y cierre* implica que el sujeto pueda predecir con un alto grado de certidumbre el patrón, la “ley” de determinación formal de la configuración percibida. Por ejemplo, en una geometría determinada, predecir el comportamiento de una curva simple, un conjunto de rectas, un patrón en zigzag, una intersección de curvas o figuras complejas, o la configuración de formas cerradas o que tienden a percibirse cerradas (ver Figura 123 y Figura 124). Esta razón, encontrada durante la percepción —que explicaría y permitiría predecir la determinación de la forma—, en algunos casos se relaciona con la verificación de una ley matemática simple, o con una aproximación a un trazado geométrico. La simplicidad asociada a este principio resulta aplicada en el “curso” de la continuidad, en relación del “todo” con los “componentes mayores” que constituyen los “sub-todos”. A esta relación son aplicables atributos de “cierre”, “simetría”, “equilibrio interno”. (Wertheimer, 2012, pp. 153-154).

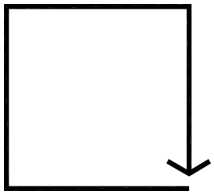


Figura 123. *Ilustración del principio de buena continuidad y cierre en un cuadrado.*

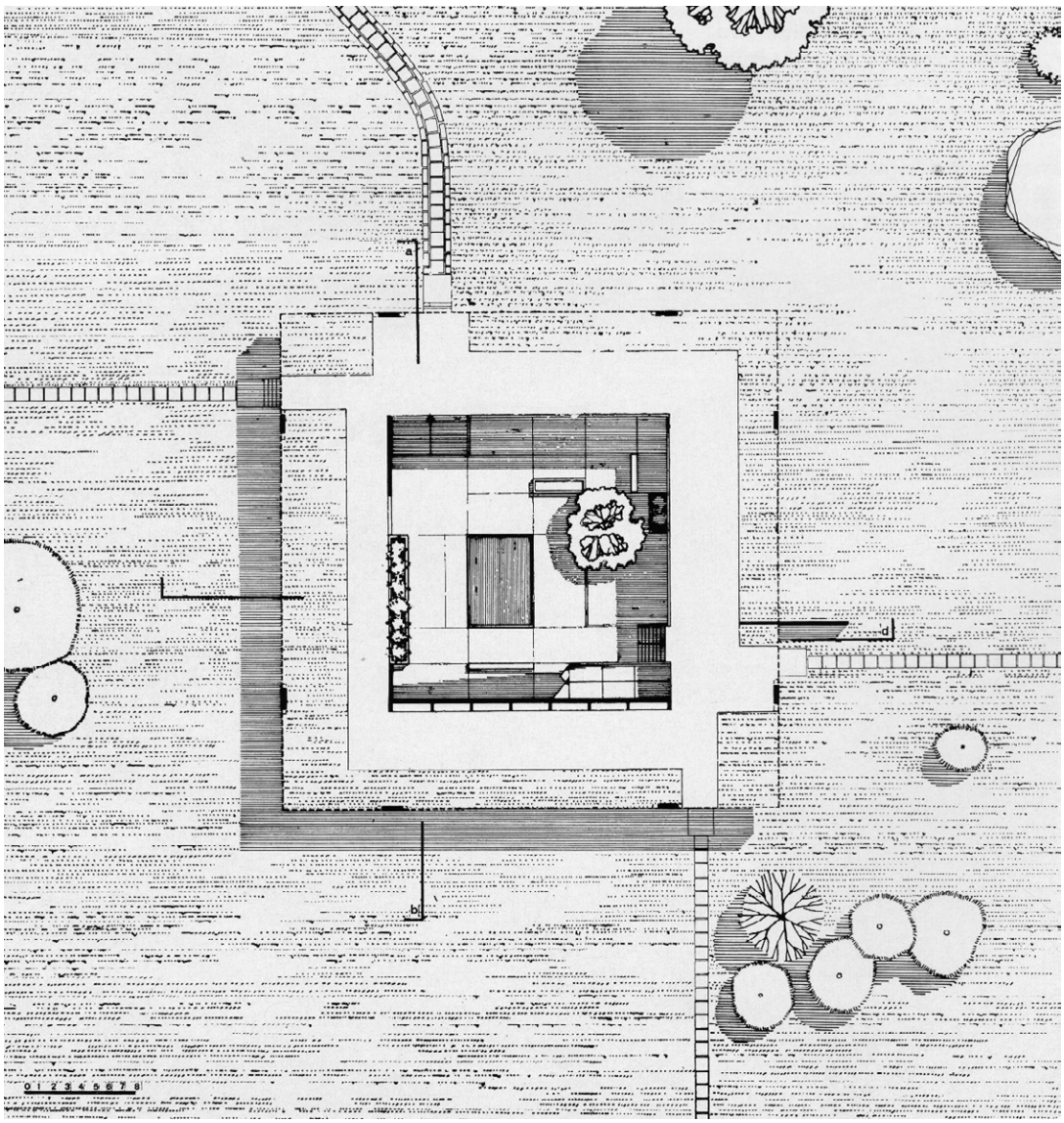


Figura 124. *Planta baja. Urnario Nº 2.*

Nota, adaptado de revista *Summa. Revista de arquitectura, tecnología y diseño n° 3* (pág. 42), por N. Bayardo, 1964.

En el urnario, la planta es cuadrada. Una forma cerrada. El patrón de generación geométrica del todo resulta un prisma regular de lados iguales, que se corresponde con una buena continuidad. Y a su vez, si consideramos que el prisma posee una determinación formal de cierre perimetral, podemos leer que la estructura formal se corresponde con un buen cierre. En la Figura 124 la graficación de las sombras transgrede la esperada rigurosidad del trazado, y con algunas libertades expresivas, enfatiza visualmente la forma proyectada del volumen elevado. Al respecto, las sombras dibujadas con mayor profundidad son las que recomponen las esquinas del volumen, proyectadas en el interior del patio, y en borde exterior del edificio en planta baja. La envolvente de hormigón que determina, tanto su percepción volumétrica exterior como el espacio interior del edificio, permite por medio de su forma la generación de múltiples recorridos continuos perimetrales, que podemos notar en los pavimentos de planta baja y en las circulaciones de planta alta, siguiendo la continuidad y el cierre de su configuración, en torno a un vacío en el centro, el patio. Podemos ver a las personas moviéndose por el edificio siguiendo las continuidades y cierres planteadas en el proyecto, de modo que el desplazamiento de los cuerpos en el espacio confirma la estructura formal. Al respecto, en los artículos en los que Bayardo (1963) (1964) describe su urnario, las secuencias de las fotografías con sus correspondientes textos explicativos ilustran la estructura de estos movimientos; primero aproximándose desde el exterior, luego recorriendo el interior, y finalmente saliendo del edificio. Podemos aceptar que en el urnario los conjuntos de espacios unificados en la continuidad y cierre, a partir del patrón de generación de su forma y su uso, se corresponden con el principio de “buena continuidad y cierre” (ver Figura 125 y Figura 127).

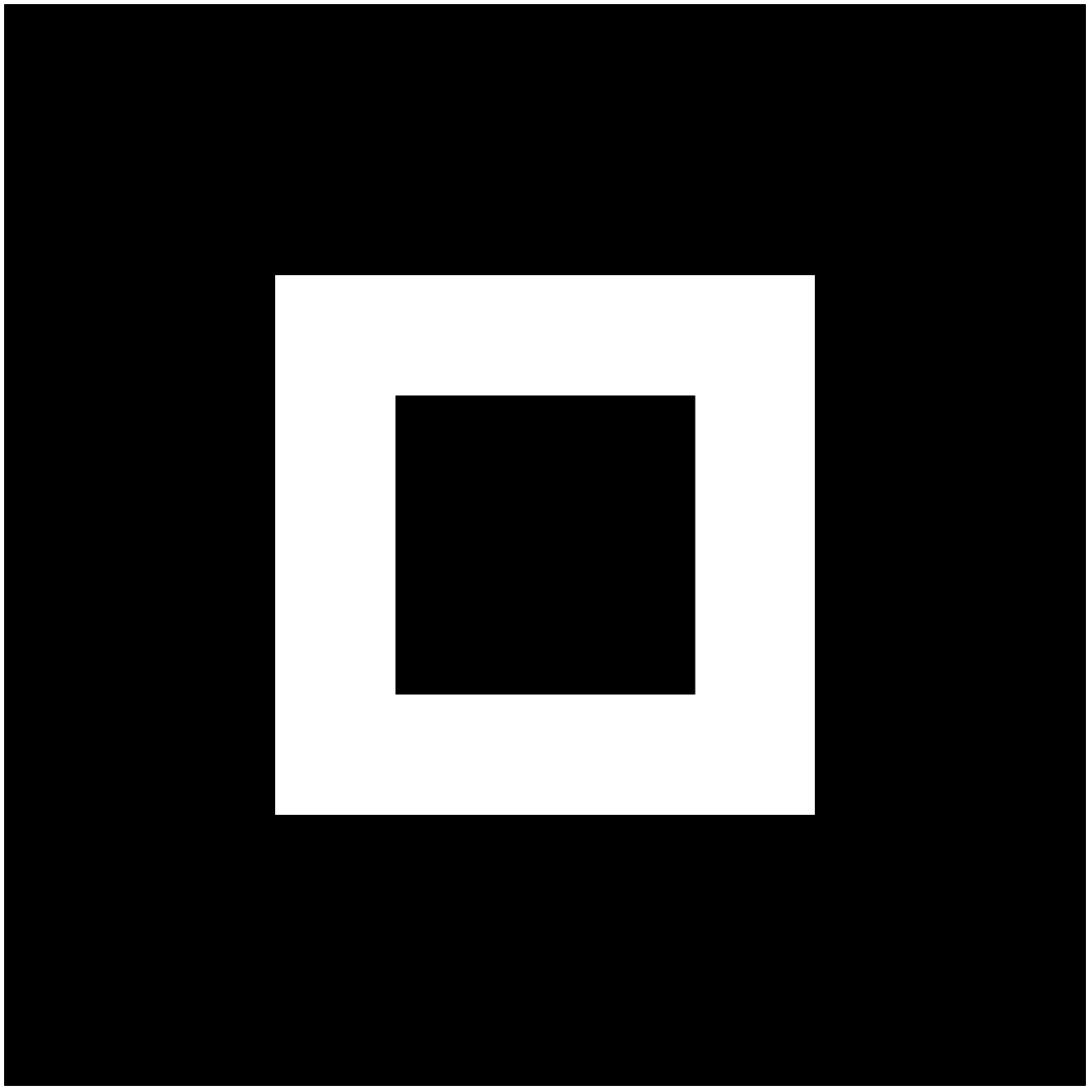


Figura 125. *Aplicación del principio de buena continuidad y cierre, a partir de una síntesis de la planta, en la organización volumétrica del urnario.*

El principio de *pregnancia* se explica en el texto de Wertheimer (2012, pp. 144-147) a partir de experimentos basados en una “progresión” de formas que se “alejan” o se “aproximan” a una forma “saliente”, destacada, de “carácter más definido”, “más pronunciado”, “más fácilmente vista como un agrupamiento”.

“Experimentaciones sistemáticas, que incluyen variantes de la ubicación relativa, muestran además que las configuraciones son ‘sensibles’ de modo muy característico: siempre en conformidad con la fuerza y la pregnancia [*prägnanz*] de los factores objetivos pertinentes” (Wertheimer, 2012, p. 165).

Bayardo (1963, p. 10) escribe en su primer texto acerca del urnario que pretendía “que el sentido de la obra fuera fácilmente perceptible: un exterior severo y adusto, contrastando con un espacio interior, a modo de patio, en el que se persiguen matices más ricos y variados”. En estas palabras destacamos “fácilmente perceptible”, en el sentido de la propuesta del autor del urnario de considerar la existencia de dos partes de la obra bien diferenciadas, y comunicadas en la percepción: el exterior y el interior. En el exterior predomina la similitud de sus fachadas y la homogeneidad de su tratamiento, igual, de hormigón visto con sus correspondientes despieces del encofrado y juntas. En el interior, en cambio, “se persiguen” variantes. En términos gestálticos la totalidad del urnario como configuración perceptual, se articula de este modo, en dos partes, dos “sub-todos”, exterior e interior. En este sentido, podemos aceptar respecto a la determinación de su forma, que la totalidad perceptual homogénea fácilmente perceptible resulta una cualidad del principio de *pregnancia*.

De modo de extender el campo de aplicación de la teoría de la Gestalt, en la última sección de su texto, Wertheimer (2012, pp. 178-182) avanza sobre los esquemas iniciales realizados con puntos y aborda la configuración en todo el campo [*ganzfeld*], considerando la pregnancia en las relaciones entre el todo y las partes (“sub-todos”). Al respecto elabora las siguientes seis consideraciones que brindan elementos para la comprensión del principio de “pregnancia”. Primero, para dividir un campo homogéneo es necesario distinguir ciertas diferencias (heterogeneidades), que permitan separar superficies como “sub-todos”. Segundo, el caso más pregnante de una configuración, resulta una forma cerrada y coloreada homogéneamente, con distinto brillo, o distinta densidad de color, diferente, favorecida; lo que resulta en una forma “más convincente”; en estos casos pregnantes el fondo del campo construido por el sujeto “pasa” por detrás de la forma cerrada de distinto color. Tercero, lo dicho anteriormente es válido para todo el campo, y para las partes (“sub-todos”). Cuarto, el principio de “buena continuidad y cierre” y la configuración del “todo” son esenciales para las formas pregnantes, respecto a la estructura de su configuración. Quinto, la atención, fijación y preferencia son determinadas, en primer lugar, por las separaciones principales generales, en segundo

lugar, por las relaciones entre las partes de la configuración. Sexto, las partes individuales no resultan agregadas, sino componentes del todo.

En estas consideraciones se muestra la condición definitoria de la pregnancia, que podemos relacionar con el urnario, como una relación entre el cumplimiento de varios de los principios de la Gestalt en una configuración determinada; especialmente el de “buena continuidad y cierre” sobre una configuración adecuada del todo. El efecto de estos principios explicaría la conducta de los sujetos frente a determinadas estructuras formales, su “atención”, “fijación” y “preferencia” de determinadas configuraciones respecto a otras. Y estas actitudes, comportamiento, conducta de los sujetos coincidirían en el reconocimiento de determinadas características comunes, cualidades, de las configuraciones fijadas y preferidas; donde se encontrarían uno o varios de los principios de determinación formal definidos previamente.

Koffka (1953, pp. 136, 168 y 183) retoma este principio fundamental, enunciado por Wertheimer previamente, como “ley de pregnancia”, y lo formula de la siguiente manera, “la organización psíquica será siempre tan ‘buena’ como lo permitan las condiciones dominantes”, con “propiedades tales como regularidad, simetría, simplicidad, y otras”. En este sentido, “de varias organizaciones geométricas posibles se realizará aquella que posea la forma mejor y más estable”. Lo cual se da, por ejemplo, como un factor de buena forma en “líneas o patrones lineales cerrados que se vean como simples líneas más pronto que otras”.

Además, Koffka (1953, pp. 205-211) muestra que podemos encontrar la *pregnancia* en distintas formas en el cumplimiento de los principios: *unidad*, *uniformidad*, *buena continuación*, *forma simple*, *cierre*. Por un lado, explica que estos hallazgos resultan en aspectos cualitativos asociados a la *pregnancia*. Mientras que, por otro lado, los aspectos cuantitativos se exponen por medio de la conceptualización de la *simplicidad* asociada. De este modo, sería posible considerar la cantidad de energía del sistema y el efecto logrado. Así, la *simplicidad de mínimo* se corresponde con la uniformidad, donde las fuerzas exteriores son reducidas, cuando la energía disponible del organismo es menor y, en consecuencia, el sistema limita su gasto de energía. En otras palabras, las configuraciones realizadas con una *simplicidad de mínimo* son más

fácilmente perceptibles con un menor esfuerzo realizado por parte del organismo del sujeto. Al contrario, la *simplicidad de máximo* se corresponde con una articulación, expuesta en formas más complejas, y sucede cuando la energía disponible en el organismo es mayor. Una forma articulada, de mayor complejidad, requiere entonces un mayor esfuerzo para su percepción por parte del sujeto.

En el urnario, es posible reconocer el principio de *pregnancia*, ante la verificación de la doble condición formulada por Wertheimer (2012, p. 180) —en el cuarto punto de sus consideraciones que mencionamos anteriormente—, que implica la existencia simultánea, del principio de *buena continuidad y cierre*, y de la estructura formal del todo. En este sentido, es posible leer la continuidad y cierre de la forma de su volumetría, de los movimientos de los usuarios entorno a un cuadrado, y simultáneamente constatar, que la organización de su configuración también posee cualidades que unifican la totalidad de su forma respecto del fondo, a causa de la homogeneidad de su textura, color, brillo.

La unificación de la configuración del edificio segregada del fondo es evidente en la graficación de la fachada norte y el corte en el plano PN° 5 (ver Figura 3). En la fachada el dibujo del paisaje de fondo se grafica con una continuidad de trazos sinuosos que se extienden por debajo del volumen elevado. La fachada norte no debería mostrar el paisaje de fondo continuo a causa de la presencia de la pantalla de hormigón que soporta el mural de Edwin Studer y la rampa de acceso al nivel superior (§ 4.2.1). Sin embargo, debajo del volumen elevado, se grafica el plano como si se tratase de la vista de acceso de la fachada orientada al este, mostrando con mayor fuerza la relación figura-fondo del edificio con el paisaje. Y en el volumen elevado, se incluyen en el dibujo partes que corresponden a la fachada norte, como la abertura y un sistema de desagües con gargantas de hormigón agregado posteriormente a lápiz. Las fuerzas de segregación entre la unidad formal homogénea del edificio y el fondo del paisaje se muestran tan fuertes que el dibujo se altera.

Con esto, se cumple simultáneamente con la existencia en el urnario de las dos condiciones mencionadas, esenciales para la comprobación del principio de *pregnancia* según Wertheimer (2012, p. 180). Asimismo, hemos expuesto

la existencia de los principios de *proximidad, similitud*, *destino común*, y *conjunto*. Por lo tanto, considerando la construcción de campos perceptuales a partir de aproximaciones desde el exterior del edificio, podemos aceptar que en el urnario se verifica la existencia del principio de *pregnancia*.

Además, debido al cumplimiento de los mencionados principios de la organización y principalmente por la uniformidad percibida, en el urnario podemos verificar la existencia de una *simplicidad de mínimo*, es decir, con un menor esfuerzo los sujetos pueden organizar un campo perceptual, una "buena forma" en el sentido gestáltico. La *simplicidad de mínimo* conceptualizada por Koffka nos permite ubicar la pregnancia de la forma del urnario, en relación con un menor esfuerzo en la percepción, resultando en una rápida lectura de una estructura formal uniforme, de partes similares y próximas, de buena continuidad y cierre, agrupada en conjuntos, con series y alteraciones, donde todo el campo se organiza destacando la figura del fondo (ver Figura 126 y Figura 127).

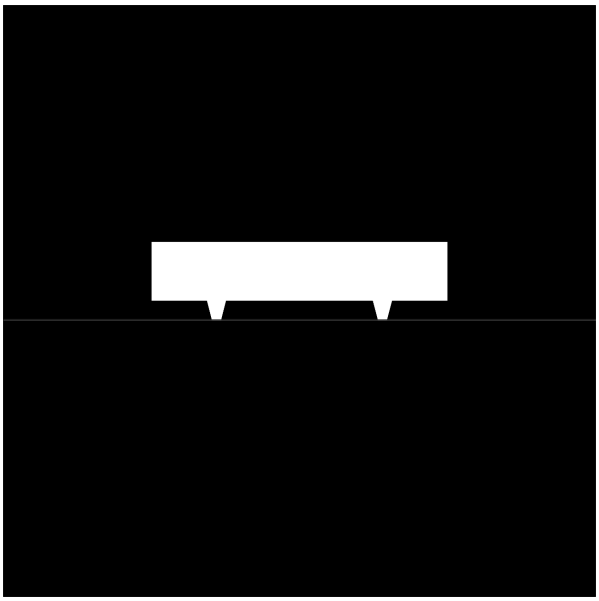


Figura 126. *Aplicación del principio de pregnancia en una síntesis de las fachadas del urnario.*

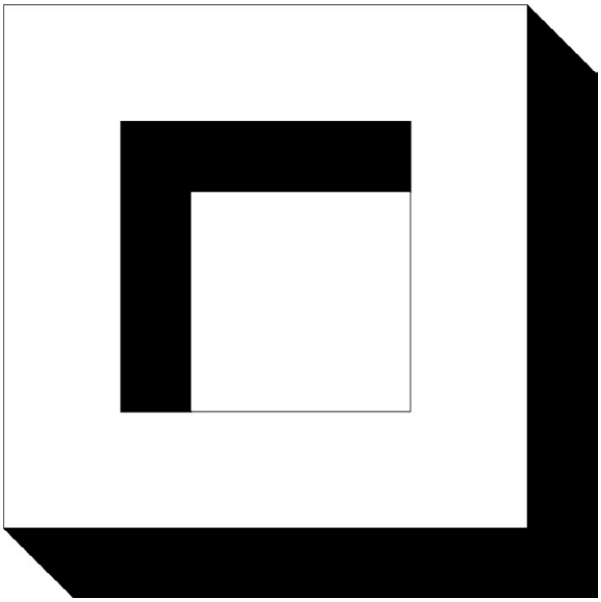


Figura 127. *Aplicación del principio de pregnancia en la organización volumétrica del urnario.*

Hasta aquí, hemos indagado en la construcción de campos perceptuales desde el exterior del urnario para buscar la existencia de principios de organización formal gestálticos. A continuación, expondremos la búsqueda de estos mismos principios en la organización de la forma interior, específicamente en las caras interiores de la envolvente que ofician de plano de cerramiento para las urnas en el proyecto.

En el plano PN° 9 podemos ver, en la mitad inferior, el dibujo de detalle de cuatro tipos de tapas para las urnas denominadas: *I*, *II*, *III*, y *IV* (ver Figura 128). Estas tapas cubren agrupamientos de la cara frontal del módulo geométrico, correspondiente al espacio necesario para alojar una urna (ver Figura 85). Las tapas tipo *I*, y *II*, cubren el frente de la mayoría de las urnas, con una altura de cuatro módulos de 0.255 m de alto; 1.02 m en total. Y las tapas tipo *III*, y *IV*, cubren el frente de los módulos que coinciden con la posición del entrepiso, con dos módulos de 0.235 m de alto; 0.47 m en total. Las tapas tipo *I*, y *III*, poseen tres módulos de 0.27 m de ancho; 0.81 m en total. Y las tapas tipo *II*, y *IV*, poseen dos módulos de ancho; 0.54 m en total. De este modo, el módulo de 0.27 m de ancho por 0.255 m de alto, y su variante similar de 0.235 de altura, conforma por adición conjunta las dimensiones de las tapas; que agregan 1.5 cm en ancho y alto para cubrir la junta con los

parantes. Podemos ver en esta acción de proyecto, la existencia del principio de *similitud*, cuatro organizaciones formales repetidas por igual conforman toda la envolvente interior del urnario (ver Figura 129).

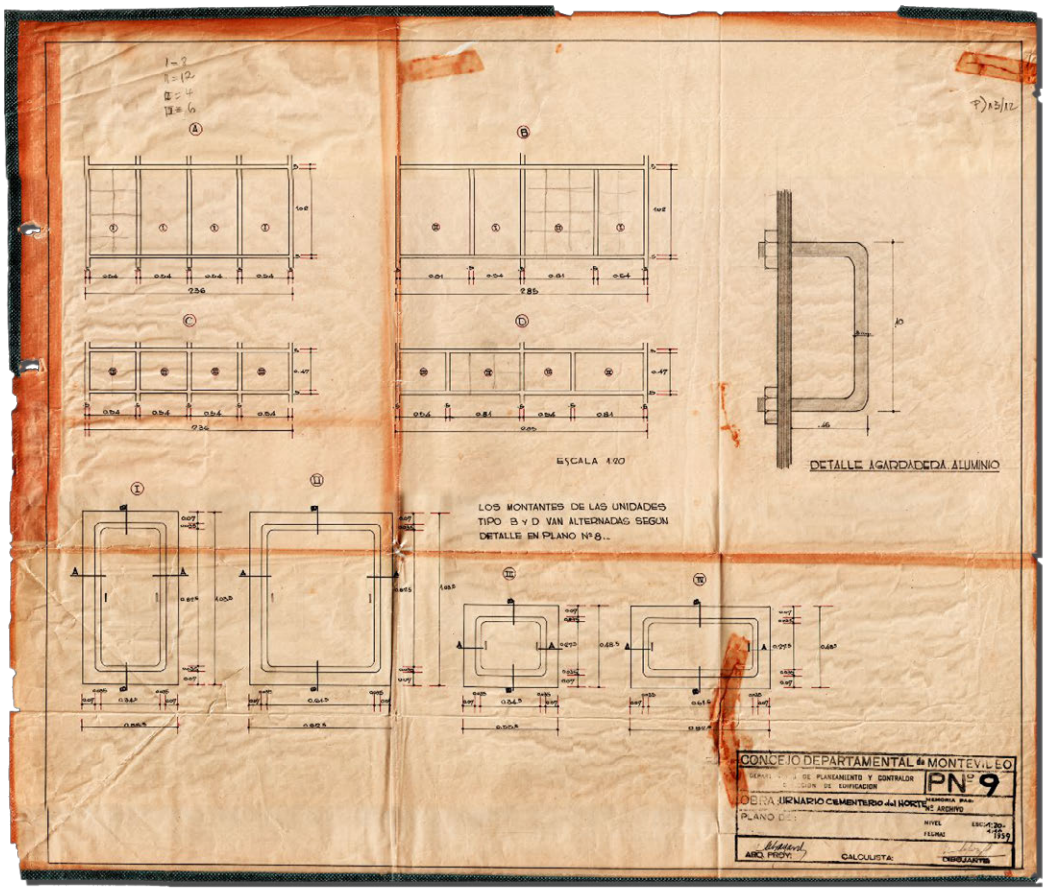


Figura 128. *Plano PN° 9.*

Nota, adaptado del archivo de la *División de Espacios Públicos y Edificaciones* de la *IM*, por N. Bayardo, 1959.

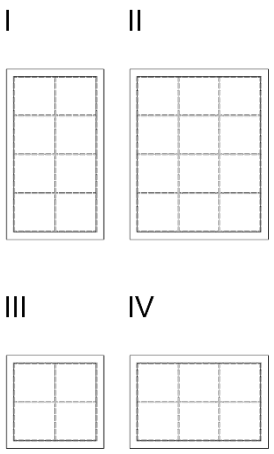


Figura 129. *Aplicación del principio de similitud en la organización interior del urnario.*

En la esquina superior izquierda del plano PN° 9, unas anotaciones y unas líneas dibujadas con lápiz, indican las cantidades de urnas y dividen en partes iguales los espacios destinados a alojar las urnas. La tapa tipo *I* cubre el espacio para alojar ocho urnas. La tapa tipo *II* cubre doce urnas. La tapa tipo *III* cuatro urnas. Y la tapa tipo *IV* cubre seis urnas. Con lo cual, podemos observar la existencia de los principios de *similitud* y *proximidad* actuando de manera combinada en la determinación de la forma, que ha sido conceptualizada en el proyecto por medio de la repetición y disposición conjunta de un espacio entendido como subunidad formal (ver Figura 130).

Estos espacios y sus tapas correspondientes se repiten de modo alternado conformando a su vez, lo que Bayardo denomina “unidades tipo”: *A*, *B*, *C*, y *D*. Podemos notar esta denominación en el texto central, “las unidades tipo B y D van alternadas según detalle en Plano N° 8” (ver Figura 128 y Figura 132).

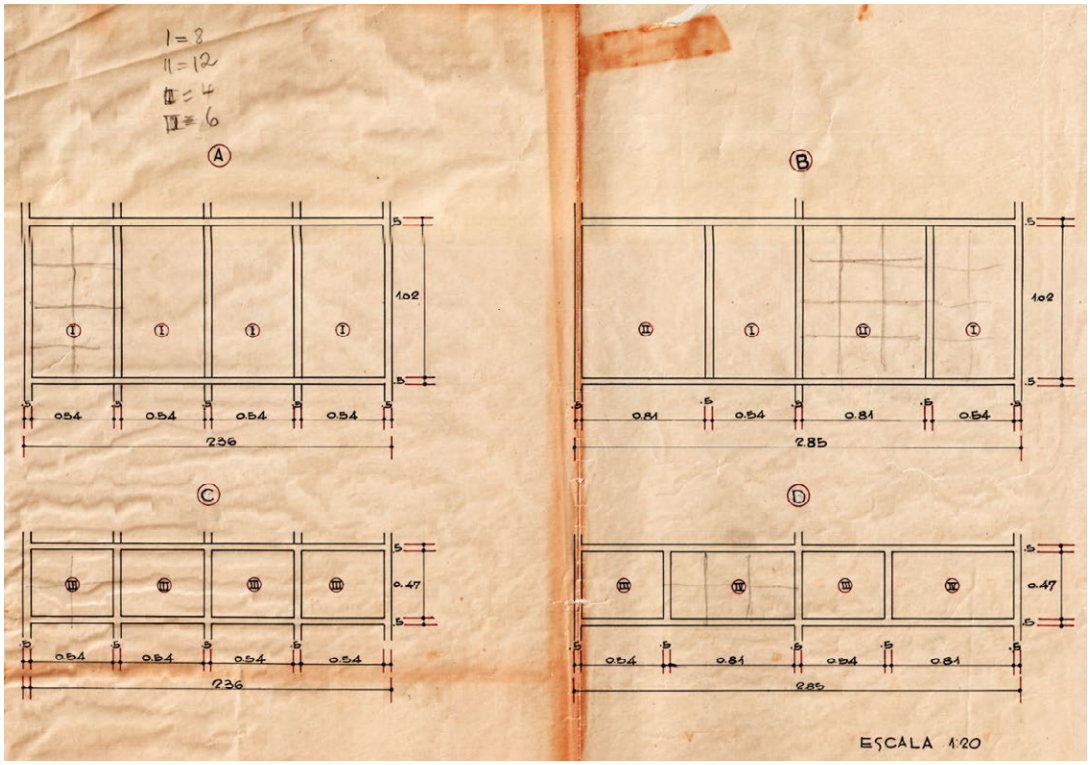


Figura 130. *Detalle del Plano PN° 9.*

Nota, adaptado del archivo de la *División de Espacios Públicos y Edificaciones* de la *IM*, por N. Bayardo, 1959.

De acuerdo con esto, obtiene las siguientes configuraciones (ver Figura 131). La “unidad tipo A” resulta de la repetición y colocación contigua de las cuatro tapas tipo *I*. La “unidad tipo B” se conforma con la alternancia de dos tapas tipo *II*, y *I*. La “unidad tipo C” se obtiene por medio de la repetición y colocación sucesiva de cuatro tapas tipo *III*. Y “la unidad tipo D” se configura con la alternancia de dos tapas tipo *III*, y *IV*. Bayardo también utiliza dos inversiones de las alternancias en las unidades tipo *B*, y *D*, que llamamos *B’*, y *D’* respectivamente. Con este recurso obtiene una variante importante en el efecto visual de la conformación de las superficies. La variante *B’* comienza con la tapa tipo *I*, y luego alterna con el tipo *II*. Y la variante *D’* comienza con la tapa tipo *IV*, alternando con el tipo *III*. De esta manera, en las “unidades tipo” Bayardo coloca las tapas tipo *I*, *II*, *III*, y *IV*, de modo sucesivo, una junto a otra, próximas. Aquí también podemos notar el principio de *similitud* y *proximidad* trabajando juntos en la configuración.

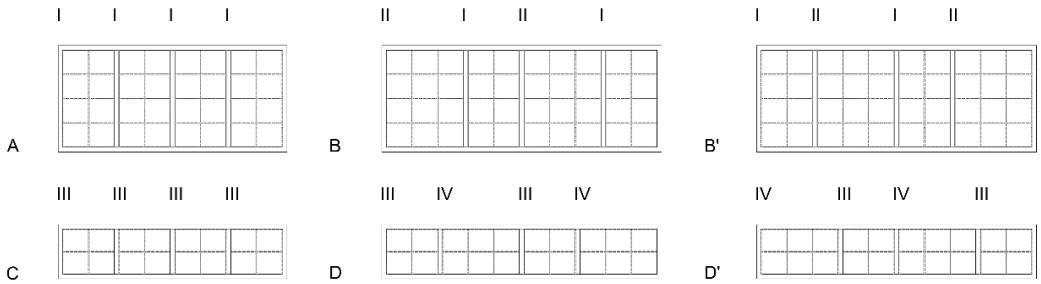


Figura 131. *Aplicación del principio de proximidad en la organización interior del urnario.*

La alternancia de las “unidades tipo” se organiza en bandas horizontales de repetición. Estas bandas colocadas sucesivamente se expresan en el plano “PN° 8” en doce diferentes situaciones (ver Figura 132 y Figura 133).

La disposición número doce no se construyó, lo que podemos reconocer como una modificación del proyecto favorable, realizada en la etapa de la obra. Esto porque al liberar de urnas el sector norte de la planta baja, se tiende a la ubicación mayoritaria de las urnas en el volumen elevado y se acentúa la continuidad espacial hacia el patio. Al contrario, la disposición número siete ubicada en la fachada interna oeste se colocó de modo invertido en la obra, modificando el proyecto seguramente por un error de ejecución, perjudicando la coherencia de la secuencia de agrupamiento y alternancia formal en el conjunto.

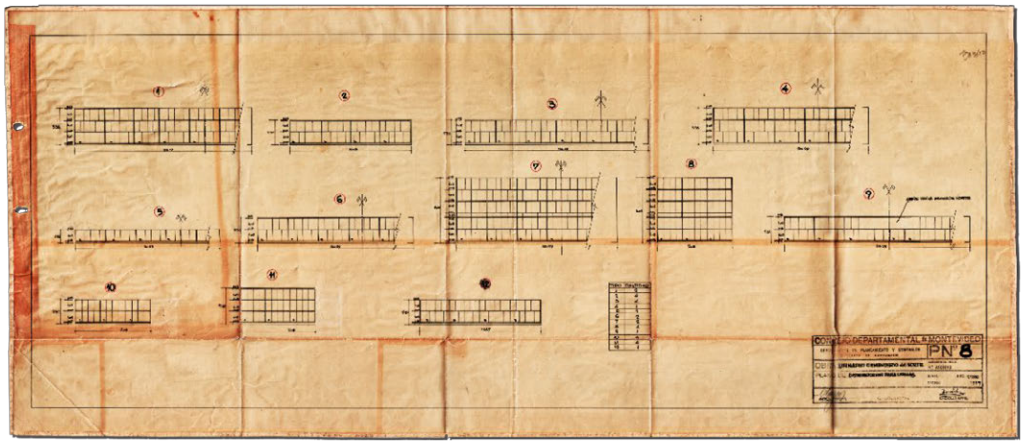


Figura 132. *Plano PN° 8.*

Nota, adaptado del archivo de la *División de Espacios Públicos y Edificaciones* de la *IM*, por N. Bayardo, 1959.

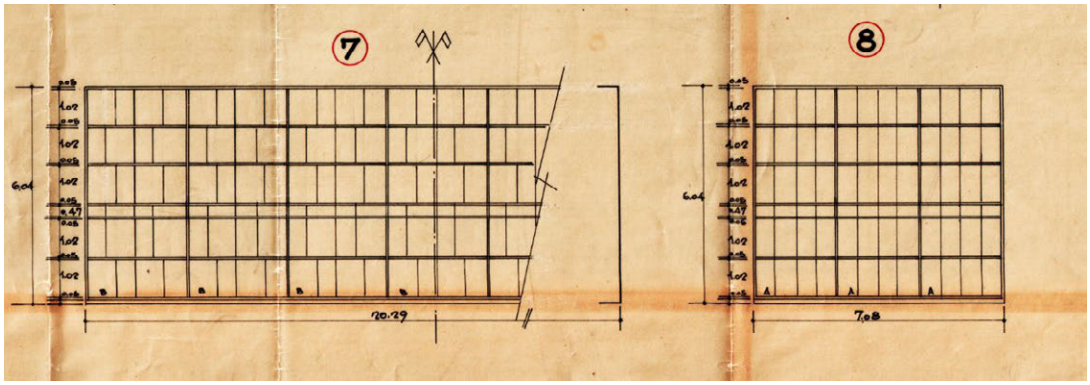


Figura 133. *Detalle del Plano PN° 8.*

Nota, adaptado del archivo de la *División de Espacios Públicos y Edificaciones* de la *IM*, por N. Bayardo, 1959.

Así en el proyecto, en las esquinas, se repiten bandas horizontales de las unidades *A* y *C*. Y en el centro de las naves, entre apoyos, se repiten bandas horizontales de las unidades *B*, y *B'* de modo alternado, y la unidad *D*. Esta organización resulta de una alteración de la "unidad tipo B", que se explica por una alteración de movimiento en el orden de comienzo, o por una operación de rotación, o incluso por una simetría axial. En este sentido podemos notar la aplicación del principio de *destino común* en la determinación formal de las bandas (ver Figura 134 y Figura 135).

Estas alteraciones se disponen con el objetivo de lograr variantes en el edificio. Al respecto Bayardo (1963, p. 12) escribe que para superar la "monotonía" de la construcción de un "depósito" de urnas, "ha jugado en el interior del urnario, con las variedades que imponen las distintas alturas de los locales, y las diversidades de los tratamientos de los planos que limitan los ambientes". Lo cual, es evidente en las múltiples alturas de los espacios interiores, el mural de Edwin Studer enmarcado por los contrastes de luces y sombras de la arquitectura, los tratamientos de las superficies de los volúmenes exentos de columbarios en las naves y las caras interiores del volumen elevado. De este modo, expresa con sus palabras su intención de "jugar" con variantes; lo que se corresponde con lo expuesto anteriormente respecto a la alternancia de las bandas de las "unidades tipo": *B*, *B'*, *D*, y *D'*.

Figura 134. *Vista de las bandas tipo B' y B en planta baja. Urnario Municipal n° 2, 2017*.

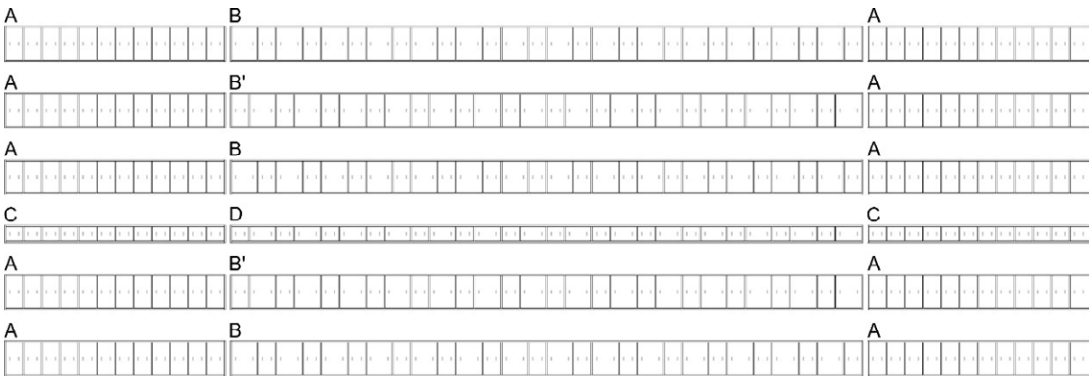


Figura 135. *Aplicación del principio de destino común en la organización interior del urnario.*

La repetición de estas bandas conforma las superficies de las caras interiores de la envolvente del volumen elevado de hormigón. Caras internas que se repiten en las cuatro vistas interiores, alterando la banda menor intermedia a causa de la presencia del entrepiso. En esta aplicación de la misma configuración en las cuatro caras interiores del volumen, podemos notar la presencia

del principio de *conjunto* de determinación formal de la Gestalt (ver Figura 136).

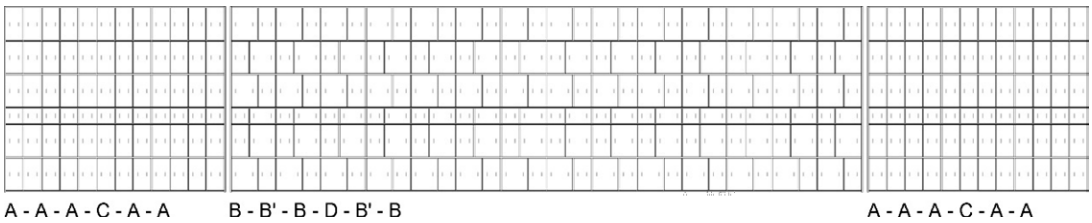


Figura 136. *Aplicación del principio de conjunto en la organización interior del urnario.*

La estructura de los columbarios acentúa la continuidad de las bandas horizontales. De manera tal que estas bandas cierran las cuatro vistas interiores del volumen elevado. En la fotografía de la Figura 137 podemos ver que la estructura de los columbarios posee un marco perimetral, y perfiles horizontales intermedios que sobresalen del plomo donde se ubicaban las tapas. Estos perfiles se resuelven constructivamente como un agregado, hecho que podemos notar observando las juntas entre los perfiles y la estructura portante de los columbarios, además, por el desprendimiento de algunos de ellos en el edificio —en distintos sectores es posible ver que se encuentran fijados con alambre—. Así las tapas originales de fibrocemento cubrían las urnas, en un patrón de configuración formal reconocible y repetido como un agrupamiento, un conjunto, en todo el edificio, fortaleciendo la lectura de líneas horizontales de cierre en todo el perímetro de las caras interiores del volumen elevado. Podemos ver un vestigio de esa configuración en la fotografía de la Figura 138. Si bien corresponde al columbario ubicado en planta baja sobre la orientación sur, el criterio de determinación formal es el mismo que en el interior del volumen elevado. El plomo de las tapas de fibrocemento se ubica detrás de los perfiles perimetrales y los horizontales intermedios, mientras que los verticales intermedios quedan detrás de las tapas. Nótese que todavía se puede leer marcada en los perfiles verticales la letra “B”, correspondiente posiblemente a la “unidad tipo B” definida en el proyecto.

Figura 137. *Vista del ala norte bajo el entrepiso. Urnario Municipal n° 2, 2017.*

En los planos, el sistema de tapas, marcos, y estructura, se encuentra graficado de modo diferente a lo construido en obra. Por ejemplo, las tapas no se dibujan planas, los marcos se expresan con unas líneas que sugieren una construcción en madera, y no se define en el proyecto la especificación de movimiento y de cierre de las tapas. A su vez, se puede observar en el edificio que algunos perfiles verticales cuentan con restos de un sistema de cierre de pasadores metálicos negros. Si bien en el proyecto se dibuja una manija de aluminio para maniobrar las tapas, no conocemos con certeza cómo era o si existió un sistema de movimiento y cierre original. [111]

[111] Aunque en el Urnario n° 3 se conservan tapas similares (ver Figura 29). Se puede considerar que en este caso se facilita su maniobra, ya que el edificio no se despega del suelo y que la altura de los columbarios es predominantemente menor. En el Urnario n° 2 podemos pensar la falta de identificación de los restos en relación con la destrucción de las tapas originales de las urnas, sumada a la resolución constructiva del sistema de maniobra, al movimiento, y a su fragilidad.

Figura 138. *Detalle de la "unidad tipo B" con el vestigio de una tapa original, vista del ala sur en planta baja. Urnario Municipal n° 2, 2017.*

En el conjunto de la organización interior del volumen elevado, esta continuidad de bandas horizontales resulta en una forma cuadrada cerrada, que encierra el espacio de las naves en forma concéntrica con el patio, acentuando el recorrido perimetral y la tensión de recorrido en torno al espacio central. Podemos ilustrar esta organización mostrando la presencia del principio de *buena continuidad y cierre* (ver Figura 139).

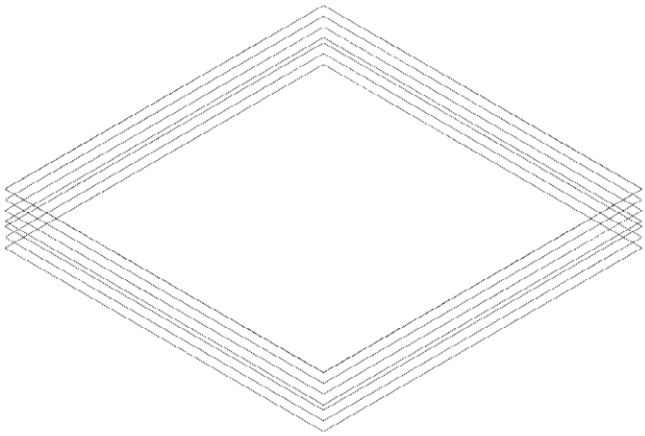


Figura 139. *Aplicación del principio de buena continuidad y cierre en la organización interior del urnario.*

Por último, abordemos la confluencia de dos de los principios más fuertes de la Gestalt presentes en la organización formal interior del urnario: el de *buena continuidad y cierre*, y el agrupamiento de *conjunto*, asociados a la homogeneidad de la percepción del todo. Hemos visto, que estos dos principios resultan suficientes según Wertheimer (2012, pp. 178-182) para la existencia del principio de *pregnancia*. Y que según Koffka (1953, pp. 205-211), este principio de *pregnancia* enunciado como ley, puede integrar todos los principios de determinación formal de la Gestalt. De esta manera el conjunto resulta en un todo coherente y saliente, que posee la propiedad de fijarse en la percepción de los sujetos. En este sentido, podemos sostener que existe el *principio de pregnancia* en la configuración interior del urnario.

Pero, además, sucede algo particularmente diferente en la configuración homogénea propuesta en el proyecto. En la fotografía de la Figura 140 se expone la uniformidad propuesta por Bayardo para la configuración del espacio interior del urnario. Ubicada bajo el texto “hormigón y dolmenit, únicos materiales empleados en el Urnario”, la imagen nos muestra la homogeneidad de las superficies verticales logradas por las tapas de fibrocemento, ubicadas tras la estructura de hormigón de los columbarios, la cubierta y el piso de

hormigón visto, y los efectos de contraste entre luces y sombras. Posteriormente Bayardo (1964, p. 41) continúa en esta línea asociada a la percepción de la forma y escribe, “en nuestro Urnario, el uso único de dos materiales —hormigón y fibrocemento— confiere una unidad cromática a la obra, aumentando la sensación de sus dimensiones”. Con lo cual, reconoce expresamente su búsqueda de “unidad cromática”, materializada en una cualidad de homogeneidad, la que se corresponde con el principio de *similitud* de la Gestalt. A su vez, aclara que el objetivo, la finalidad de esta uniformidad, resulta una alteración del campo perceptual de los sujetos; los cuales percibirían un énfasis en las dimensiones de la obra en su totalidad. Por consiguiente, podemos sostener que ese objetivo se corresponde con el concepto de alteración gestáltica del principio *destino común*, y a la finalidad de un agrupamiento perceptual asociada con el principio de *conjunto*.

El efecto de continuidad y cierre es también logrado de un modo particular por medio de los haces de luz proyectados sobre las superficies en sombra, de modo que es posible leer líneas rectas que tienden a generar fuerzas perceptuales de cierre acompañando el perímetro de la envolvente del espacio (ver Figura 140).

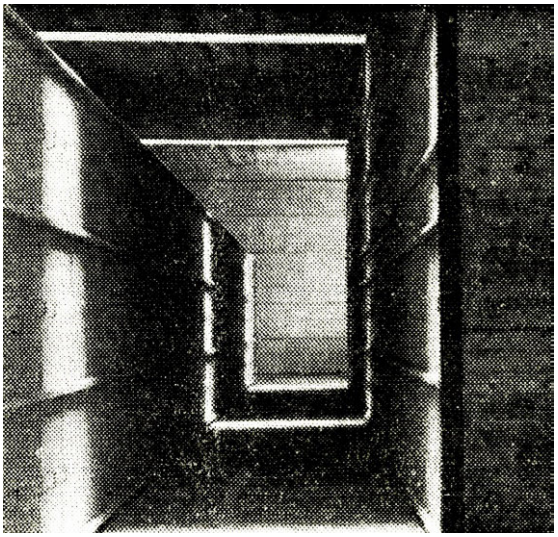


Figura 140. *Fotografía de la vista interior del ala sur del volumen elevado del urnario.*
Nota, adaptado de *Revista de la Facultad de Arquitectura n° 4* (pág. 16), por J. Navarro y C. Moreno, 1963.

Podemos aceptar que la configuración interior resultaba tan uniforme y preg-nante que devolvía una inversión de la relación figura fondo —lo cual re-cuerda los experimentos del psicólogo danés Edgar Rubin, [112] utilizados por la Psicología de la Forma para construir su teoría—. El conjunto de los sujetos en el edificio se vuelve figura, y el edificio pasa a ser fondo, de un modo par-ticularmente fuerte (ver la Figura 9, Figura 141, y Figura 142).

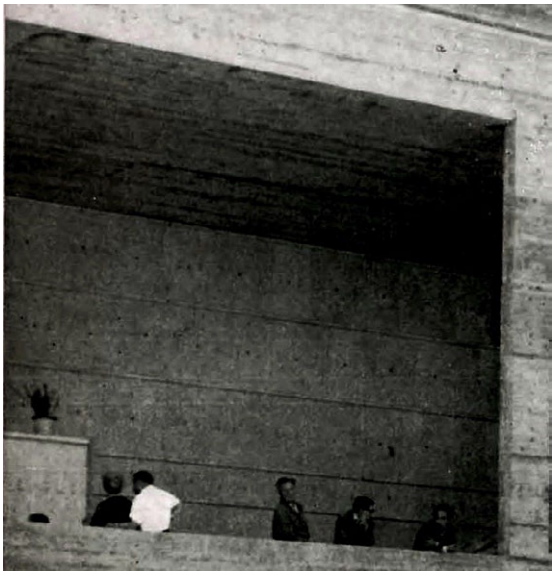


Figura 141. *Detalle de la esquina superior izquierda de la fotografía "Vista del patio interior desde la entrada".*

Nota, adaptado de la revista *Summa n° 3* (pág. 44), por N. Bayardo [s/d de autor], 1964.

[112] Koffka (1953, p. 213 y siguientes) menciona el trabajo de Rubin como precursor en el sentido de "la distinción entre figura y fondo".

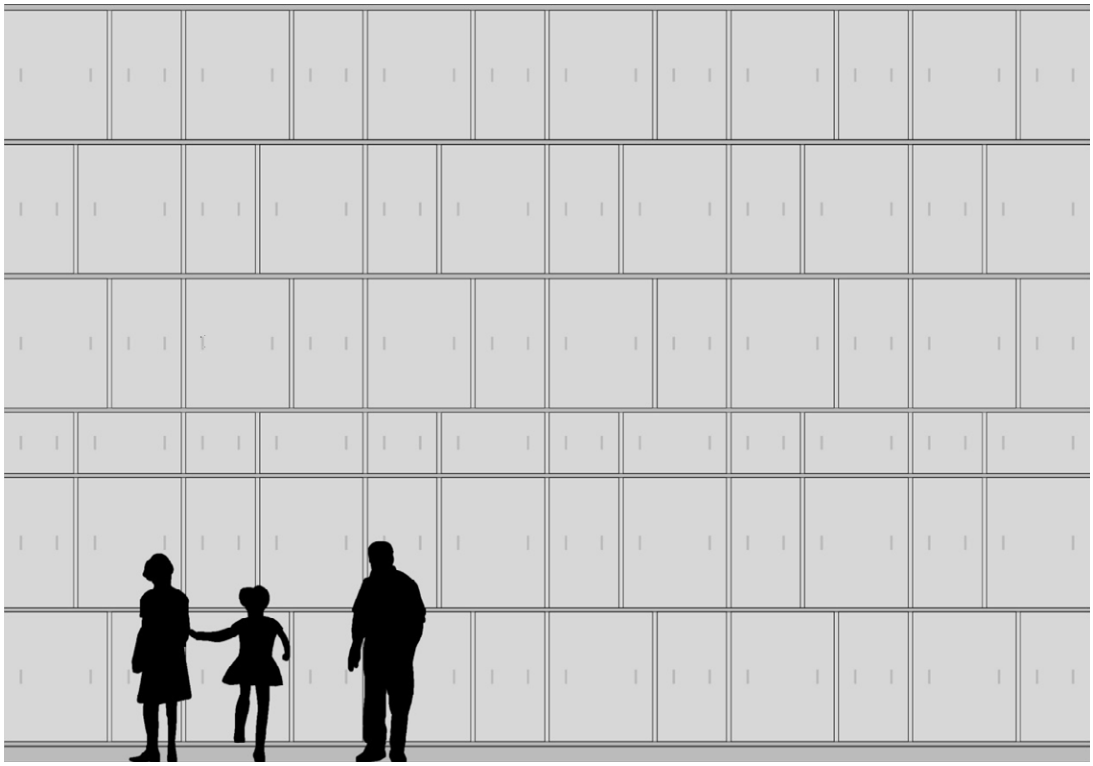


Figura 142. *Aplicación del principio de pregnancia en la organización interior del urnario.*

No existen documentos que prueben efectivamente que Bayardo haya leído los textos de la corriente antes de proyectar el urnario. Es posible que sus lecturas de la corriente fuesen posteriores, y de este modo, escribiese sus textos —principalmente *Reflexiones* (1966), *Las Seis Coordenadas de la Arquitectura y un nuevo enfoque de su enseñanza* (1970), y *Hacia una autodidáctica dirigida. Ideas sobre un modo posible de encarar la enseñanza en un Taller de Arquitectura* (1990)—, relacionando sus lecturas con su obra construida, y elaborando finalmente un argumento con cierta coherencia conceptual entre obra y teoría.

A su vez, de acuerdo con el testimonio de su familia anteriormente mencionado, es verosímil considerar que Bayardo lee la Gestalt antes de proyectar el urnario.

Sin embargo, aunque no se hayan encontrado en la biblioteca personal de Nelson Bayardo los libros de la vertiente alemana de la Psicología de la Forma, de modo de poder establecer la fecha de su lectura, no podemos dejar

de reconocer en el proyecto del urnario la presencia de las leyes de la Gestalt: simplicidad, similitud, proximidad, cierre, destino común, agrupamiento, y pregnancia. La constatación de estas leyes en el urnario, difieren de su aplicación en cualquier obra de arquitectura. En este sentido las acciones de proyecto expresamente documentadas en los planos, textos que explican la obra, y en el urnario construido, sugieren la utilización de los principios gestálticos como instrumentos conceptuales en el proyecto. Las configuraciones formales, en su similitud, proximidad, cierre, conjuntos de series formales y sus alteraciones, resultan en un todo pregnante, de un modo muy particular, podríamos decir incluso, ejemplar en el urnario.

Por lo tanto, ante la evidencia y lo expuesto previamente, podemos sostener que Bayardo lee la vertiente alemana de la Psicología de la Forma, en un contexto intelectual de un particular interés por la psicología social, experimental, y la filosofía. Estudia sus aportes para la arquitectura, específicamente los aplica en el urnario, vinculando directamente los instrumentos teóricos con la práctica del proyecto, previo a la sistematización y escritura de su teoría.

5.4. Algunas consideraciones acerca de la utilidad asignada a los instrumentos de configuración formal de la Psicología de la Forma en el urnario

Luego de la construcción del urnario, su autor continúa estudiando bibliografía enfocada en explicar el arte y la arquitectura considerando los desarrollos teóricos de la Gestalt. La lectura de libros, como *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador* de Rudolff Arnheim (2017) y *Los Medios de Expresión de la Arquitectura* de Sven Hesselgren (1964), se encuentra mediada entonces, por la experiencia previa de la realización del proyecto y construcción del urnario.

A partir de esta continuidad temática, Bayardo genera algunas reflexiones vinculadas con la enseñanza de la arquitectura en cursos que dicta en Maracaibo y en Asunción, luego registradas por escrito en sus libros. Estos textos resultan ilustrativos, respecto a la comprensión y utilidad que le asigna a los aportes de la Psicología de la Forma, en una posible revisión de la obra del urnario. En 1966, en el marco de sus clases dictadas en Maracaibo, Venezuela, Bayardo comenta lo siguiente.

> Los psicólogos de la forma se contentan con explicar por qué el “Tío Dominic" de Cézanne, "crea la quietud de la energía acumulada" en la escondida pared de algún museo, y los arquitectos, en el mejor de los casos, nos preocupamos por usar la sección áurea en nuestras fachadas.

> Los arquitectos del mañana deberán prescindir del uso de la forma por la forma, y harán bien en prevenirse de usar el conoide de turno, si antes no comprueban fehacientemente, las ventajas de orden económico y psicológico de su uso. El desmayado concepto del arte por el arte fue ya la tumba de la arquitectura decimonónica, y con otros atuendos y aderezos, va preparando la cavidad en que ha de sumergir a la del siglo veinte, si antes no se intenta una reacción salvadora. (Bayardo N. , Reflexiones, 1966, p. 42)

En el primer párrafo, las referencias al citado texto de Arnheim (2017, pp. 102-103) son evidentes, quien escribe,“la potencia unificadora de la forma* coherente es empleada simbólicamente en el *Tío Dominic* de Cezanne”,[113] para luego analizar el lienzo de la siguiente manera, “los brazos cruzados parecen encadenados en esa posición, como si ya no pudieran separarse”, lo cual “se logra en parte pegando la bocamanga a la vertical central establecida por la simetría del rostro y de la cruz”, y culmina con la afirmación, “la conexión poderosa entre la mente de un hombre y el símbolo de la fe a la que su pensamiento se consagra constriñe la actividad física del cuerpo y crea la quietud de una energía concentrada”. En el análisis formal realizado por Arnheim al que refiere Bayardo, destaca la simetría de la figura en relación con el cuerpo, y la constatación de una fuerza de tensión, como “una energía concentrada” (ver Figura 143).

Figura 143. *Dibjuo de análisis [izquierda] y cuadro [derecha] titulado “Antoine Dominique Sauveur Aubert (1817), tío del artista, como un monje” de Paul Cézanne.*

Nota, adaptado de *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador* (pág. 102), por R. Arnheim, 2017; adaptado de *https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435869*, consulta realizada el 25 de enero de 2023.

[113] La traductora del libro de la edición en español, María Luisa Balseiro, opta por referir al concepto de forma como estructura de organización, como “configuración estructural”, por medio de la expresión “forma*”; para así diferenciarla del concepto de figura, o de la forma como estímulo percibido desde un soporte material (Arnheim, 2017, p. 14).

Bayardo critica la preocupación de la interpretación artística que busca una fuerza “escondida en alguna pared del museo”, así como la insuficiente preocupación de los arquitectos —dentro de los que se incluye— por “usar la sección áurea en nuestras fachadas”. Así, nos propone comprobar. Realizar una experiencia. La cual, podemos entender en el sentido de un proyecto o de una obra de arquitectura, donde sea posible verificar las “ventajas de orden económico y psicológico de su uso”; ¿tal vez en un sentido simliar con el cual experimentó en su urnario? Finalmente, nos plantea la necesidad de intentar “una reacción salvadora”, dirigida a “los arquitectos del mañana”, anteponiendo las cuestiones económicas y psicológicas de la forma, a la arquitectura de “la forma por la forma”.

La forma entendida como estructura de configuración es abordada por la vertiente alemana de la Psicología de la Forma, por Arnheim y Hesselgren, desde el arte y la arquitectura. Al respecto, a continuación revisaremos algunos contenidos expuestos por estos autores.[114]

Como desarrollamos anteriormente (§ 5.2), según la Gestalt, la organización del campo perceptual realizada por los sujetos determina una estructura, que constituye un constructo diferente a la cosa situada enfrente, distinta de la materia desde la cual recibimos estímulos. Este concepto, ha tenido ciertas dificultades en sus traducciones, desde el alemán al inglés, y desde ambos al español. Al respecto Köhler (1948, pp. 48-50, 53) aclara el sentido del término alemán *gestalt*, como sinónimo de forma en el sentido de estructura, que desde Goethe posee dos significados: forma o estructura como propiedad de las cosas; o una característica individual y concreta que existe como algo separado, y que a su vez posee una estructura o forma como uno de sus

[114] Nos centramos en estos autores por la mención directa de los mismos en los textos y documentos estudiados de Bayardo. También otros autores han abordado el estudio de la configuración formal en el arte y la arquitectura, entre los cuales podemos mencionar por ejemplo, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* de Heinrich Wölfflin (1952) —que considera a principios del sigo XX los aportes de Alois Riegl sobre lo “óptico” y “háptico”—, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos* de Colin Rowe (1999), *Intenciones en arquitectura* de Christian Norberg-Schulz (2001); e incluso *La forma visual de la arquitectura* de Rudolf Arnheim (1978) no citado por Bayardo.

atributos.[115] Con lo cual, podemos entender el término *gestalt* en dos sentidos: el sentido de estructura como algo separado de las cosas, y el sentido de propiedad de las cosas. Siguiendo de este modo la hipótesis de la Gestalt —según la cual, de alguna manera los sujetos condicionarían su conducta a la estructura de sus campos psicofisiológicos—, el concepto de forma como estructura resulta en un constructo distinto de la materia estimulante. Por este motivo, es fundamental para la corriente el estudio de las propiedades cualitativas y las mediciones cuantitativas de las experiencias como variables integradas en una estructura total. La tarea resulta la determinación objetiva de la forma como estructura en este sentido. Por lo cual, esta estructura, se encuentra determinada por la percepción psicofisiológica, y no por la experiencia previa o el significado.

Por su parte, Koffka (1953, pp. 158-163) destaca también el abordaje del problema filosófico de la forma, desde los aportes del estudio cualitativo y cuantitativo de la Gestalt. Para ello, retoma la "figura de Bühler (1913)" (ver Figura 144). Al respecto, afirma que antes de atribuir algún nombre o significado la "mancha" de la figura, esta tiene unidad y forma percibida, y posteriormente se interpreta. De este modo, se le podría atribuir el sentido de un cuadrado de lados curvos, de una vela, o una cometa. La misma "estructura" podría interpretarse de distintas maneras. Por lo tanto, también para este autor, la atribución de significado no determina la forma, ya que previamente la percepción psicofisiológica determina su estructura formal.

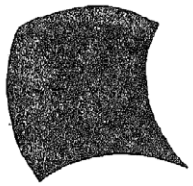


Figura 144. *Figura de Bühler (1913).*

Nota, adaptado de *Principios de Psicología de la Forma* (pág. 158), por K. Koffka, 1953.

[115] Incluso en la bibliografía de la corriente, seguramente por dificultades de traducción, ambos sentidos pueden interpretarse en el mismo término.

De la misma manera, el trabajo de Hesselgren sobre el aporte de la Gestalt en arquitectura intenta objetivar la forma, a partir de datos experimentales.

> En la teoría del arte y de la arquitectura es conveniente tratar primero, la valoración de la percepción “pura”, o sea de la que ha sido más o menos saneada entre límites bastante precisos, antes de pasar a tratar los significados (y emociones) traídos por la percepción. Debe hacerse notar que esta disposición constituye una abstracción necesaria para un conocimiento sistemático, pero que no es posible de llevar a cabo en el trabajo creador. (Hesselgren, 1964, p. 27)

De este modo, subraya la importancia de los estudios previos de la “percepción ‘pura’”, como insumos conceptuales del trabajo “creador”, y necesarios para la elaboración de un conocimiento sistemático.

En relación con esta postura teórica que intenta explicar por medio de análisis de pretendida objetividad la determinación formal, posteriormente Bayardo, en el marco de sus clases dictadas en Asunción, apunta nuevamente contra los arquitectos que trabajan con una preocupación específica en la “forma por la forma”. Bayardo escribe lo siguiente.

> “el ‘plastiquerismo’, producto generalmente de un deseo de extravagancia o snobismo, afecta por igual en general, tanto al buen funcionamiento de la obra, como a su valor económico. El rebuscamiento formal, está proscrito en la doctrina de las SEIS COORDENADAS, y cada cual debe determinar según su leal entender, cuándo se cae en este exceso, aunque, bueno es aclararlo, a lo largo del curso, e incluso en esta charla, vamos a dar ciertas pautas de acción —no recetas— avaladas en todos los casos, lo subrayo, en todos los casos, por aportes que la psicología o la psicología de la forma, han hecho en este terreno” (Bayardo N. , 1970, p. 39)

En esta línea, podemos entender el concepto de forma como estructura —con su correspondiente fundamento psicológico y filosófico— integrado en un conocimiento sistematizado, de modo que, al utilizarlo en el momento de la determinación formal en el proyecto de arquitectura, presenta la opción de distanciarse de la búsqueda interna de infinitas variables de relaciones entre

las cualidades de la materia y del placer artístico; acotando la determinación por medio de una supuesta preferencia formal, según los resultados de experiencias y comprobaciones previas.

En este momento, Bayardo ha escrito sus reflexiones teóricas vinculadas con la enseñanza. De esta manera, indica una especie de prohibición. Declara la expulsión del "rebuscamiento formal" del territorio del taller de proyectos, estableciendo una normativa de proyecto sustentada en su pensamiento teórico sistematizado. Y uno de los fundamentos de esta "proscripción" lo establece a partir de los aportes que extrae de la Psicología de la Forma, como datos teóricos estudiados y probados en su experiencia. Al respecto de la síntesis de estos aportes, podemos encontrar indicios en sus apuntes para el dictado de su curso de 1988. Principalmente Bayardo destaca los resultados de los estudios cuantitativos realizados en el siglo XIX por el psicólogo y filósofo polaco Gustav Theodor Fechner,[116] recuperados por Sven Hesselgren (1964).

Hesselgren (1964, pp. 50-59), retoma los estudios realizados por Fechner, respecto a las proporciones en relación con la belleza, y los complementa con otros autores.[117] Estos estudios consisten en mostrar series de figuras a una cantidad determinada de sujetos, y realizar preguntas cuyas respuestas son cuantificadas y graficadas. Si bien, el número de sujetos es acotado y sus contextos no son abordados, Hesselgren muestra resultados de preferencias por determinadas figuras. En la Figura 145 se muestra un detalle de 10 figuras de la serie de 25 rectángulos presentados en un experimento, donde se concentran la mayor cantidad de los resultados obtenidos. A partir de un cuadrado, las demás figuras incrementan progresivamente su ancho, hasta llegar a un rectángulo apaisado. Durante la experiencia se realizan preguntas como las siguientes. Para determinar una "proporción indiferente" —en otras

[116] Fechner también es mencionado por Köhler (1948, p. 52) como precursor de la búsqueda de explicaciones psicológicas por medio de estudios cuantitativos.

[117] Hesselgren (1964, pp. 50-59) aborda experimentos sobre las proporciones a partir del trabajo de Karl Bühler, considerando la proporción como una propiedad o atributo de la forma que se obtiene por medio de análisis "estructurales" sucesivos. En este sentido, a una mayor cantidad de observaciones la percepción se modifica, disminuyendo los posibles errores primarios. Luego reproduce investigaciones de Gustav Theodor Fechner a partir de una recopilación realizada por Albert Chandler.

palabras, en este caso reconocer un cuadrado— se pregunta, “A. ¿hay alguna figura que parece ser tan alta como ancha?; en tal caso, ¿cuál?”. Y para indagar en la relación entre la percepción de las proporciones y el juicio estético asignado, se pregunta, “D. ¿cuál de las figuras es de proporción más bella?” (ver los resultados graficados en la Figura 147). La mayoría de los sujetos identifica, la primera figura de la serie como un cuadrado, y la décima figura como el rectángulo de proporciones más bellas, cuyas proporciones corresponden a la diagonal del cuadrado, √2. Podemos leer en los resultados graficados, que el rectángulo de proporción áurea fue seleccionado por un sujeto en un total de 36 interrogados, mientras que el rectángulo de proporción √2 fue seleccionado por cinco sujetos; marcando de este modo en la curva graficada una tendencia de preferencia por la relación 1:√2, próxima a la relación 1:3/2 (ver Figura 146). A su vez, podemos notar concentraciones menores de sujetos que seleccionaron rectángulos que se acercan a las proporciones 1:1, y 1:2.[118] Al respecto de una supuesta ventaja en la selección de formas con proporción áurea, Hesselgren afirma que los estudios experimentales no resultan concluyentes en el conjunto de las experiencias.

[118] El rectángulo de proporción 1:2 corresponde al número 22 de la serie, dos sujetos seleccionaron este rectángulo y tres sujetos el número 21. A su vez, cinco sujetos seleccionaron un entorno de proporciones de 1:1.75 y 1:1.8.

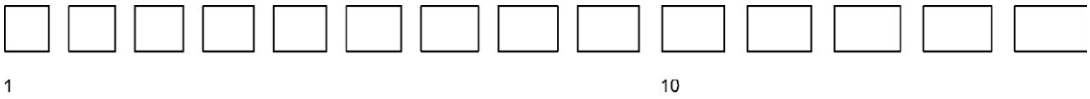


Figura 145. *Detalle de la serie de rectángulos, "fig. 2-39, serie de figuras empleada en los ensayos".*

Nota, adaptado de *Los Medios de Expresión de la Arquitectura* (pág. 54), por S. Hesselgren, 1964.

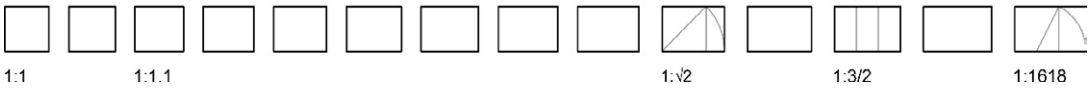


Figura 146. *Estudio de proporciones del detalle de la serie de rectángulos.*

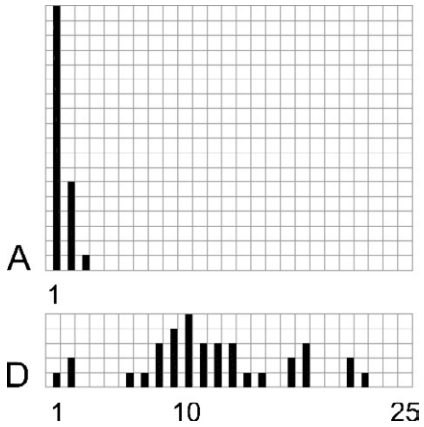


Figura 147. *Resultados de las preguntas A y D correspondientes a la serie de rectángulos, "fig. 2-43, determinación y valoración estética formal de rectángulos vacíos de proporciones variadas".*

Pregunta "A. ¿hay alguna figura que parece ser tan alta como ancha?; en tal caso, ¿cuál?".

Pregunta "D. ¿cuál de las figuras es de proporción más bella?"

Hesselgren aclara que la cantidad de sujetos experimentales para la pregunta A fue de 26, de los cuales uno contestó "ninguna", y que para la pregunta D fueron 36 sujetos.

Nota, adaptado de *Los Medios de Expresión de la Arquitectura* (pág. 54), por S. Hesselgren, 1964.

Bayardo incorpora de un modo sistemático en su pensamiento estos aportes obtenidos de datos experimentales. Al respecto podemos encontrar una serie de indicios en sus notas elaboradas para el dictado de cursos. En la Figura 148 podemos leer el siguiente texto, “la [ESTRUCTURA] FORMAL estudia las [PERCEPCIONES] PURAS libres de significado y de incidencias emotivas”, y a continuación, “aporta, no valores [OBJETIVOS], sino ÍNDICES de PREFERENCIA, TENDENCIAS [UNIVERSALES] de [ACEPTACIÓN]”. Las figuras que grafica son: un cuadrado, un rectángulo que podemos interpretar como áureo ya que debajo coloca el texto “oro” —aunque sus proporciones parecen más cercanas a la diagonal del cuadrado ($\sqrt{2}$)—, una línea vertical, una línea horizontal, un ángulo recto, y una simetría axial. Por último, se refiere a las formas pregnantes, y a las desviaciones en su percepción según la graficación de curvas de distribución de las formas seleccionadas por sujetos en los experimentos.

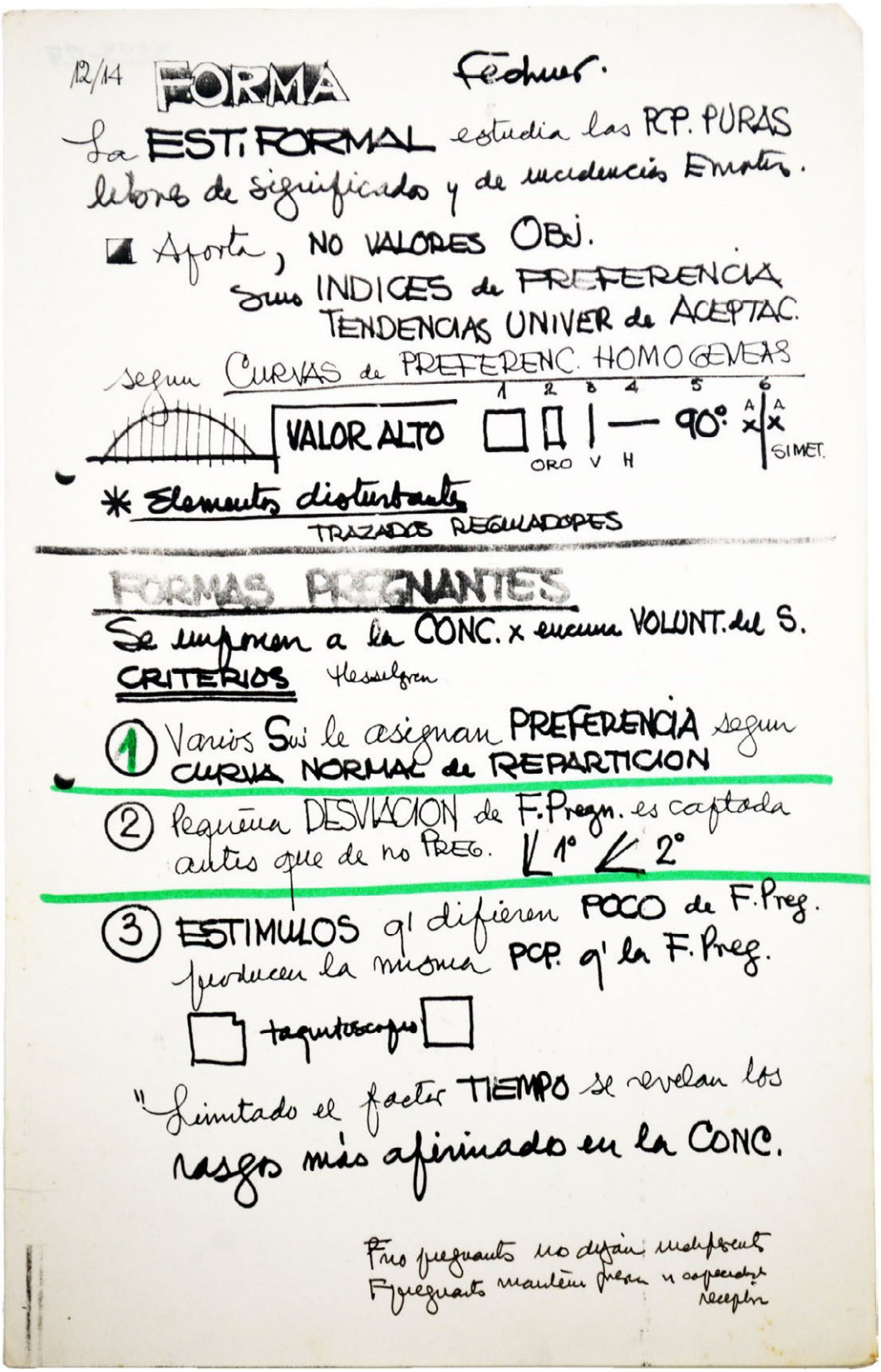


Figura 148. *Apuntes de Bayardo para su curso de formación docente de 1988, correspondiente al título "12. Las seis coordenadas", hoja "12-14".*

Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, CDI-IH* (C.3223/125), por N. Bayardo, 1988.

A continuación, una fórmula gráfica encabeza la siguiente hoja de sus apuntes, en la cual podemos leer, una combinación de las formas antes graficadas, a las que agrega las “formas simples”, que daría como resultado una forma pregnante (ver Figura 149). Si comparamos estas formas con los principios de determinación de la forma elaborados por Max Wertheimer (§ 5.3), podemos pensar que se relacionan directamente con los principios fundamentales que determinan la existencia del principio de pregnancia. Así, por un lado, el cuadrado resulta una forma cerrada, que se separa del fondo como figura y, por otro lado, las cualidades de formas simples se pueden leer en la utilización de ángulos rectos, en la simetría, además de la referencia expresa en el texto “formas simples”. A su vez, todas son cualidades formales que podemos encontrar en el urnario: la tensión vertical del espacio en el patio, la tensión horizontal en la volumetría, la planta cuadrada, los trazados áureos en las fachadas y en el patio, los ángulos rectos. Lo cual resultaría según la fórmula gráfica de Bayardo en una “forma pregnante”.

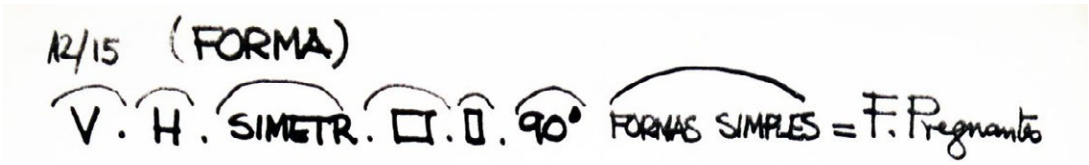


Figura 149. *Apuntes de Bayardo para su curso de formación docente de 1988, correspondiente al título “12. Las seis coordenadas”, detalle de la hoja “12-15”.*
Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, CDI-IH* (C.3223/126), por N. Bayardo, 1988.

En este sentido, además, podemos leer un rectángulo gris con una sombra en su centro de forma cuadrada y una sombra arrojada perimetral, como si fuese un ideograma asociado al concepto de forma pregnante que antecede al texto “todo PATRON ESTIMULANTE tiende a verse de modo [que] la ESTRUCTURA [RESULTANTE] sea la [más] SIMPLE” (ver Figura 150). Esta forma resulta muy similar a una síntesis formal pregnante de la volumetría del urnario (ver Figura 127). ¿Entiende Bayardo que la estructura formal del volumen urnario puede leerse como un ideograma asociado al concepto de pregnacia? Si aceptamos esta asociación, podemos entender entonces que

el proyecto del urnario se transforma en concepto aplicado y sistematizado, su síntesis de estructura formal se transforma en un ideograma asociado a un instrumento conceptual aplicable en otros casos.

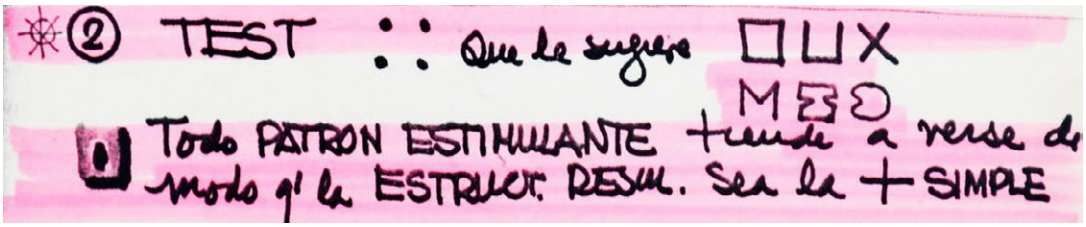


Figura 150. *Apuntes de Bayardo para su curso de formación docente de 1988, correspondiente al título "12. Las seis coordenadas", detalle de la hoja "12-11".*
Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, CDI-IH* (C.3223/122), por N. Bayardo, 1988.

Ante la evidencia y lo expuesto anteriormente, podemos aceptar que Bayardo utiliza los instrumentos conceptuales de determinación formal de la Psicología de la Forma para combatir el exceso de búsquedas formales en arquitectura, intentando así una objetivación por medio de datos experimentales de tendencias de preferencia formal.[119]

En el urnario, estos instrumentos se encuentran puestos en tensión con otros instrumentos de determinación de la forma (§ 4.2): las proporciones armónicas relacionadas con la función del edificio de depósito de urnas, los sistemas de proporciones aplicados por medio de trazados reguladores —que incluyen también relaciones armónicas y los trazados áureos—, y las condicionantes de la construcción material del edificio.

[119] Alejandro Ferraz-Leite Ludzik (2014, p. 17) escribe, "la voluntad del intérprete se combina con la voluntad del texto en un proceso que [Hans-Georg] Gadamer ha llamado 'fusión de horizontes'; pero es el investigador quien activa el mecanismo interpretativo, acercándose a los textos con ciertas preguntas, para extraer de ellos los conceptos requeridos". Gracias a este aporte, debemos el enfoque de este trabajo, a partir del cual podemos sostener que la voluntad de la lectura de los textos realizada por Bayardo en su presente se funde con la voluntad de los textos originales del pasado, con el fin de extraer un conjunto de conceptos seleccionados, para la construcción de un fundamento de su práctica de proyecto. A su vez, nosotros para conocer desde nuestro presente interpretamos en otra fusión de horizontes aquella construcción de Bayardo.

De este modo, podemos pensar que el urnario se adelanta a la teoría escrita con palabras en una estructura sistematizada. Así, Bayardo realiza sus apuntes para el dictado de sus clases, considerando su experiencia de proyecto, la revisión posterior del resultado construido, y la profundización de sus estudios en bibliografía especializada; en un contexto de preocupación social y económica determinada en su medio. Luego sistematiza y pone por escrito sus reflexiones teóricas en sus libros. Podemos sostener entonces que el proyecto y la obra del urnario resultan complementarios, y que anticipan el uso de conceptos abordados posteriormente en la teoría formulada por Bayardo.

5.5. La aplicación de conceptos de la Psicología de la Forma en el proyecto de urnario y algunas generalizaciones posibles

Indagamos en la posibilidad de existencia de aportes conceptuales de la Psicología de la Forma en el proyecto del urnario. Posteriormente abordamos estos posibles aportes como instrumentos teóricos utilizados específicamente en la determinación formal estructural, que refuerzan las cualidades e intenciones más relevantes del proyecto.

Si bien no se han encontrado documentos o libros de Bayardo que ubiquen sus lecturas de la Gestalt previo a la realización del proyecto, es verosímil considerar que estudia esta corriente con anterioridad, debido al testimonio de su familia, y al estudio de la existencia de los principios de determinación de la forma en los planos del proyecto, los textos de Bayardo, y el urnario.

¿En este sentido podemos entender la aplicación de los principios de la Gestalt asociados a las siguientes intenciones? La aplicación de los conceptos de *similitud*, *proximidad*, *destino común*, los agrupamientos en *conjuntos* de formas, los movimientos con *buena continuidad y cierre* en torno al espacio del patio como centro relevante del proyecto, resultan en una fácil percepción con una *pregnancia* de *mínimo*, de un soporte colectivo igualitario, percibido como un todo, único. Resulta coherente la aplicación de estos conceptos para lograr uniformidad en la estructura de la forma, en una arquitectura pública, entendida como resultado de la resolución funcional modular y de conceptualizar a los visitantes en igualdad de condiciones respecto a la cobertura de sus necesidades, en un contexto expreso de búsqueda de cohesión social.

Luego de construido el urnario y de escribir los dos textos donde explica la obra, su autor profundiza en lecturas que relacionan esta corriente con el arte y la arquitectura. Posteriormente comienza a escribir su teoría de la enseñanza, y teoría de la arquitectura. A partir de esta evidencia, y lo expuesto anteriormente, podemos sostener que el urnario antecede y resulta complementario a su teoría puesta por escrito.

Además, en este caso, esto permite pensar que la acción de proyecto sustenta el conocimiento teórico aplicado. En el sentido que, primero, se explora en el proyecto la aplicación de estos principios teóricos, y luego, se generaliza su aplicación en instrumentos conceptuales para utilizar en otros proyectos y en la enseñanza, con fines claramente direccionales respecto a la construcción de un juicio estético.

A su vez, leer el urnario desde los principios de determinación formal gestálticos, nos permite entender que estos conceptos aplicados aportan a generar un mayor impacto y fijación de la estructura formal en los sujetos, ya desde las primeras percepciones. Lo cual puede favorecer la preferencia de la obra, incluso en distintos contextos de crítica arquitectónica especializada. Su estructura formal es pregnante.

A partir del caso de estudio, se ha expuesto la relevancia para el proyecto de los instrumentos conceptuales de determinación formal extraídos de la Gestalt. Podemos pensar estos conceptos como un aporte a la explicación del proceso de generación de la forma del urnario, y generalizarlos como instrumentos conceptuales para la determinación de la forma en el proyecto de arquitectura. La aplicación de estos instrumentos, puestos en relación y en tensión con otros instrumentos teóricos de determinación formal —como los sistemas de proporciones, la graficación de las características funcionales y constructivas—, podría ser de interés para el proyecto, el estudio de otros casos, la enseñanza, y futuras investigaciones.

6. Corolario. Revisión y construcción teórica posterior. La lucha entre el fundamento económico y estético de la arquitectura

Dos hechos coexisten en la revista *Summa* n° 3 de junio de 1964. Por un lado, el texto que Bayardo (1964) escribe para la segunda publicación de la obra del urnario. Y por otro lado, una reseña del *VII Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos*, en la Habana, Cuba, realizado entre el 28 de setiembre y el 3 de octubre de 1963 (Torchelli et al., 1964); al cual Bayardo asiste, el mismo año que termina la construcción del urnario, como parte del contingente de docentes y estudiantes uruguayos de la Facultad de Arquitectura de la UdelaR.[120]

Podemos pensar que esta coincidencia pone en relación dos hitos en la producción arquitectónica e intelectual de Bayardo.

[120] Bayardo incluye en distintas versiones de su currículum su participación en este congreso (CDI-IH. 2019, C.3224/54,56, y 59). Según la entrevista realizada a Hugo Gilmet (2020), el viaje de Nelson Bayardo a este congreso fue realizado junto con otros uruguayos abordo de un barco facilitado por la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, en un contexto latinoamericano atravesado por la Guerra Fría. En concordancia, Martín Carranza (2013, pp. 7-9) menciona a partir de entrevistas realizadas a los arquitectos argentinos Uriel N. Jáuregui y Ana M Azzarri, que el barco soviético se llamaba *Nadezhda Krúpskaya* —nombre de una mujer importante en el Partido Comunista de la Unión Soviética, quien trabajaba en el sistema educativo y en el desarrollo de bibliotecas soviéticas, esposa de Vladímir Ilich Uliánov, conocido como Lenin—, y que zarpó "del puerto brasileño de Santos con arquitectos y estudiantes procedentes del Brasil, Uruguay, Argentina, Chile, Bolivia y Paraguay. Y agrega, "muchos regresaron a sus países por la misma vía", pero, "algunos prolongaron su estadía bajando en Recife, llegando 'a dedo' hasta Bahía y luego en avión", mientras otros viajaron a Europa para "evitar ser identificados como participantes".

Así, podemos considerar la obra del urnario como un hito, que materializa fundamentos teóricos estructurados, y operativos para un fin de la arquitectura. Si consideramos el argumento y los fundamentos conceptuales expuestos en esta tesis, podemos aceptar que Bayardo comienza a construir, a partir de la revisión de su urnario, un tema de proyecto, con el fin de aportar a transformar la estructura social. Y que estos fundamentos se encuentran presentes en los apuntes para el dictado de sus cursos posteriores, los cuales estructuran la teoría y metodología de la enseñanza que desarrolla.

A su vez, podemos pensar como otro hito, su participación en una construcción cultural y política efervescente, como parte de un contingente de docentes y estudiantes de arquitectura uruguayos que viaja a Cuba en los años 60' al *VII Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos*.

El congreso reúne delegaciones de 80 países. Su tema es "la arquitectura de los países en vías de desarrollo". Se estructura en los siguientes contenidos: planificación regional, vivienda, técnicas constructivas, y unidades vecinales. Respecto a la planificación regional, la delegación uruguaya menciona "la imposibilidad de elaborar tal plan sin el socialismo". En relación con la vivienda, los uruguayos presentan algunos datos estadísticos, mencionan la experiencia de construcción de vivienda por intermedio del Instituto Nacional de Viviendas Económicas, y advierten la falta de recursos. Acerca de las técnicas constructivas se esboza una descripción breve de algunas tecnologías aplicadas en la construcción de nuestro país. (Torchelli et al., 1964). Los participantes se dividen en grupos de trabajo correspondientes a estos contenidos. Y las conclusiones "invitan a pensar que las resoluciones de La Habana marcaron el debate de los años que siguieron", y "dieron el 'golpe de timón' —en cuanto a sentido y orientación— que se irá produciendo en las entrañas mismas del 'campo profesional' del arquitecto y el 'campo disciplinar' de la cultura arquitectónica" (Carranza, 2013).

El 29 de agosto de 1963, Ernesto Guevara pronuncia un discurso de cierre en el *Encuentro internacional de Estudiantes de Arquitectura*. Según la nota firmada por el Decano Luis Isern, el 16 de setiembre de 1963, sabemos que

Bayardo no llega a escuchar este discurso.[121] Pero es factible pensar que asiste al discurso de cierre del congreso de Fidel Castro Ruz (1963), en el cual, menciona el problema de las áreas verdes, de la especulación inmobiliaria, la vivienda como "problema fundamental" —atendiendo a las realidades, de modo que las viviendas sean "funcionales", "económicas", y "agradables"—,[122] la industria de la construcción, la construcción de infraestructura, servicios, planificación urbana y rural, según las posibilidades económicas del país, políticas sociales de distribución, educación, salud, y en la inversión para el desarrollo técnico.

A partir de lo expuesto, podemos razonar el peso relativo mayor del concepto de economía aplicado a la arquitectura, a partir de este momento en el pensamiento de Bayardo, en relación con una pretendida racionalidad económica, técnica, y de planificación de la infraestructura en el contexto del país. Y por ello, podemos aceptar que es muy importante para Bayardo, la necesidad de elaborar e impulsar, en relación con estas ideas, una teoría y metodología para la enseñanza de la arquitectura.

En sus textos *Reflexiones* (1966), *Las Seis Coordenadas de la Arquitectura y un nuevo enfoque de su enseñanza* (1970), *Hacia una autodidáctica dirigida. Ideas sobre un modo posible de encarar la enseñanza en un Taller de Arquitectura* (1990), y en sus apuntes para los cursos de formación docente, podemos leer una sistematización, un ordenamiento, de proposiciones lógicas, que utilizan conceptos, para entender y hacer arquitectura. Por ello, según la definición de teoría planteada por Marina Waisman (1993, p. 29) como "sistema de pensamiento mediante el cual se ordena un conjunto de proposiciones lógicas", y la definición de Hanno-Walter Kruft (1990, p. 16), "teoría de la arquitectura es todo sistema general o parcial sobre arquitectura formulado por escrito y que se basa en categorías estéticas", podemos aceptar que Bayardo desarrolla una teoría de la arquitectura.

[121] Una nota del Decano Luis Isern, del 16 de setiembre de 1963, certifica que Nelson Bayardo es designado como delegado para participar en el VII Congreso Internacional de Arquitectos (CDI-IH, 2019, C.3224/49).

[122] Aquí es insoslayable advertir la coincidencia con las coordenadas "función", "economía", y "plástica" en el pensamiento de Bayardo.

Si bien Bayardo utiliza el concepto de doctrina en el momento en que escribe sus apuntes, podemos aceptar que reconoce en su teoría un cuerpo de pensamiento el cual no requiere demostración.

Asimismo, si consideramos los tipos de teoría que menciona Marina Waisman (1993, pp. 29-30), “teoría normativa”, “poética”, y “filosófica”, podemos leer la voluntad de Bayardo respecto a la escritura de su sistema de pensamiento ordenado, situada próxima a una teoría filosófica, que intenta explicaciones y aplicaciones a partir de generalizaciones posibles, y que se aleja de una teoría poética, o especulativa (ver Figura 151 y Figura 152).

En la Figura 152 podemos leer “no se puede proyectar si no hay una teoría que respalde, cada taller debe empezar definiendo su [teoría]” (CDI-IH, 2019, C.3223/121). Bayardo, escribe en sus apuntes “teoría operativa”, con un implícito sentido de solucionar una patología por medio de la reflexión conceptual y crítica, un ordenamiento, y una sistematización de conceptos (ver Figura 153).

En su teoría, podemos considerar los conceptos utilizados como fundamento del proyecto abordados en esta tesis. Por ejemplo, en la Figura 153, podemos leer el concepto de simplicidad que había sido aplicado en su urnario, en el cual se fusionan[123] el conocimiento de los textos y enseñanzas de Le Corbusier por intermedio de los colaboradores uruguayos, con el aporte de los conceptos de la Gestalt. Este concepto, en el marco de la sistematización y escritura de la teoría de Bayardo, es utilizado como un instrumento conceptual que posee la capacidad de resolver una relación entendida de modo favorable, entre las categorías de economía [E], función [F], y plástica [P] (ver Figura 154).

[123] Podemos entender esta fusión de horizontes en el sentido cognoscente expuesto por Hans-Georg Gadamer (2007). Al cual, de modo complementario y dialógico, el aporte de la relación de teoría y praxis de Jürgen Habermas (1995) nos permite comprender el planteo de ruptura con una tradición del conocimiento extraído de la historia, con una finalidad crítica de transformación, enfocada en el discurso práctico de los afectados.

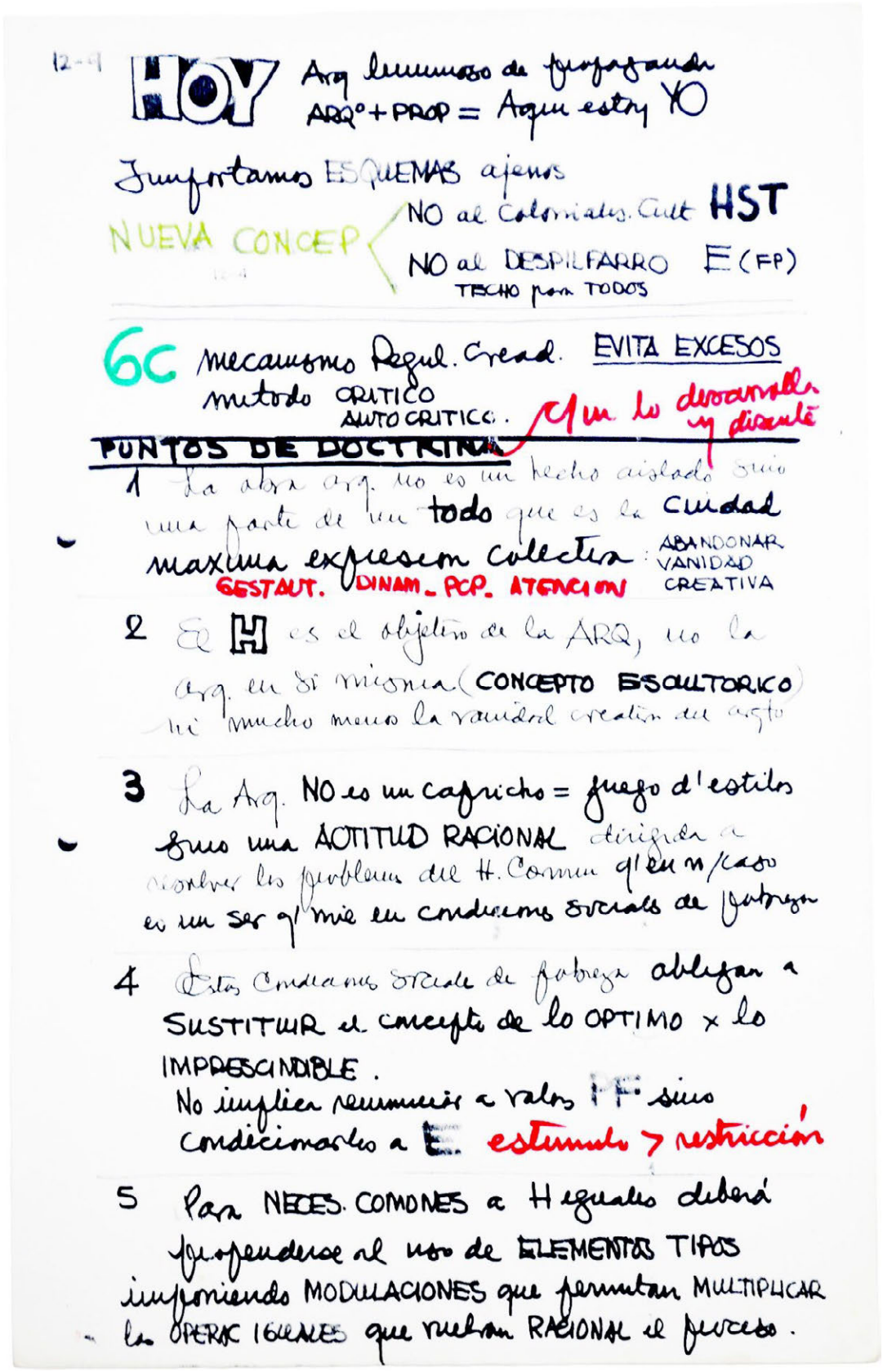


Figura 151. *Apuntes de Bayardo para su curso de formación docente de 1988, correspondiente al título "12. Las seis coordenadas", hoja "12-9".*

Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, CDI-IH* (C.3223/120), por N. Bayardo, 1988.

Figura 152. *Apuntes de Bayardo para su curso de formación docente de 1988, correspondiente al título "12. Las seis coordenadas", hoja "12-10".*

Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, CDI-IH* (C.3223/121), por N. Bayardo, 1988.

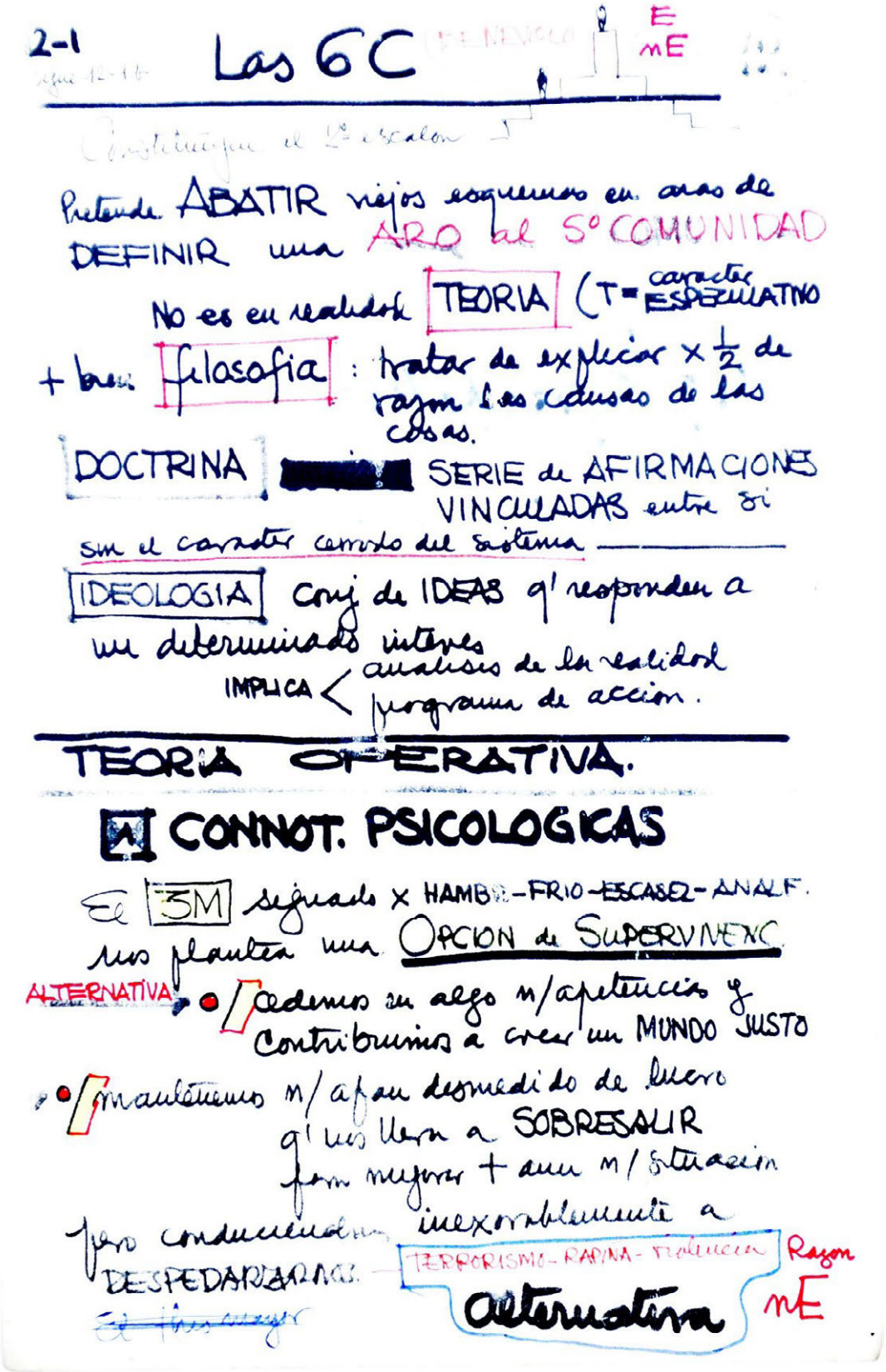


Figura 153. *Apuntes de Bayardo para su curso de formación docente de 1988, correspondiente al título "12. Las seis coordenadas", hoja "12-1".*

Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, CDI-IH* (C.3223/109), por N. Bayardo, 1988.

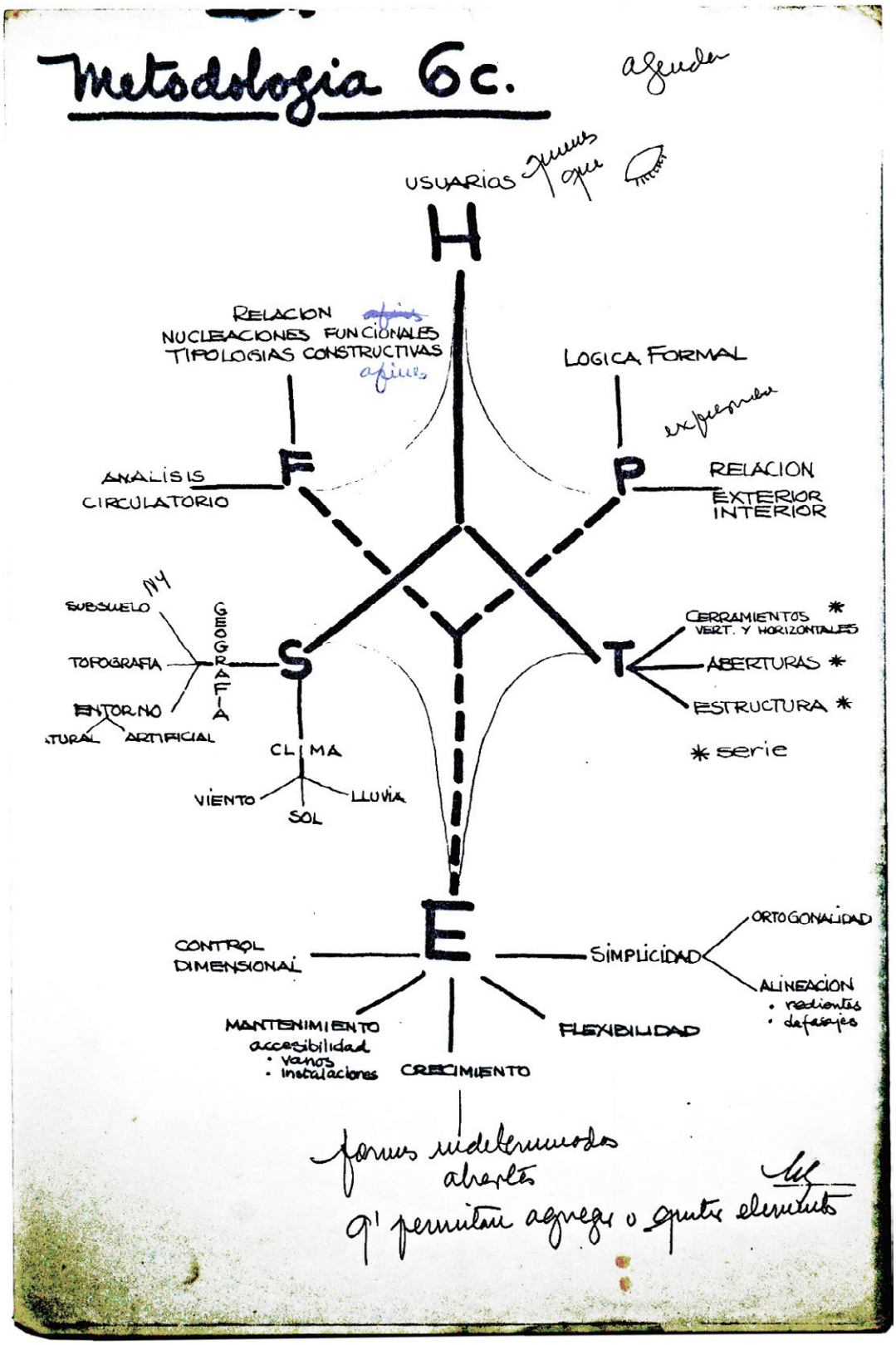


Figura 154. *Apuntes de Bayardo para su curso de formación docente de 1988, correspondiente al título "12. Las seis coordenadas", gráfico con anotaciones manuscritas titulado "Metodología [de las] 6C [seis coordenadas]".*

Nota, adaptado de *Fondo Archivo Bayardo, CDI-IH* (C.3223/133), por N. Bayardo, 1988.

> digamos como conclusión, que debemos tomar entonces a la Función como motor generador de la forma, la Plástica como la concreción formal de la idea, impregnándola del natural sentido estético del hombre sí, pero no intentando considerarla como objetivo en sí misma y sí como resultado; y en cuanto a la economía, como una forma de control social (Bayardo N. , 1970, p. 52)

¿Esto nos permite pensar una explicación para la unicidad del urnario, como pieza artística, teórica ejemplar, con capacidad de aportar a una generalización de fundamentos conceptuales sistematizados?

¿Es posible considerar el evidente cambio de dirección en su producción arquitectónica posterior en relación con un mayor peso relativo asignado a la categoría economía sobre la estética?

¿Revisa Bayardo la solución contingente del urnario, y su fundamento, para construir un sistema abierto de pensamiento sobre la arquitectura, que pueda sostener la práctica del proyecto a partir de un conjunto de categorías conceptuales en tensión permanente, asociado a un desarrollo de arquitectos que puedan aportar a la sociedad por medio de un pensamiento y ejercicio crítico de la profesión (ver Figura 155)?

Figura 155. *Vista noreste. Urnario Municipal n° 2, 2017*.

7. Epílogo. El urnario como un manifiesto construido, complementario y divergente

Estudiamos en el caso, una síntesis realizada en el proyecto de arquitectura, de un argumento que lo fundamenta, y estructura sus correspondientes conceptos y recursos de proyecto asociados.

Indagamos el aporte de las lecturas y textos del autor, relevantes para la construcción teórica que sustenta estos recursos, sus experiencias previas de la arquitectura vivenciada, del ejercicio de proyecto precedente, que resultan insumos en tanto soluciones ensayadas; factibles de ser revisadas críticamente en la práctica.

Es razonable pensar que ese proceso de síntesis en el proyecto aúna en su resolución, estos conceptos y recursos, en la última instancia de la forma producida, representada, asociada con el complemento necesario de las especificaciones para la ejecución de la obra. Para lo cual, la desmitificación de procesos de determinación formal, por medio de la aplicación de instrumentos conceptuales, puede aportar a las resoluciones de los proyectos de arquitectura, considerando su capacidad de integrar en una síntesis algunas categorías teóricas definitorias, por ejemplo, estética, función, construcción, espacio; en sus contextos, y con determinados criterios económicos.

A su vez, para comprender la significación y expresión del argumento construido por su autor, y sus fundamentos, abordamos de modo complementario, el proyecto, la obra, y escritos. Así, podemos sostener que encontramos un

discurso teórico, ordenado desde la práctica del proyecto, presente en sus textos, disperso en las sobrescrituras de los libros que estudia, en los autores, y en las obras que menciona. Y a su vez, notamos que es posible ampliar el discurso a partir de los fundamentos intelectuales y filosóficos de estos últimos. Lo cual, nos permite aportar a un conocimiento original sobre el caso.

Así, podemos notar algunas interacciones entre el fundamento teórico y aportes de otros ámbitos del conocimiento, como la filosofía, psicología, y mediadas por los intereses y las posiciones políticas e ideológicas de los implicados en el proceso.

A partir de lo cual, el proyecto del urnario y la obra pueden leerse desde otros ámbitos y enfoques, que amplían la comprensión del pensamiento y la construcción intelectual asociada.

En este sentido, esta práctica de proyecto no se realiza exclusivamente desde una experiencia basada en un oficio mejorado a partir de un entrenamiento continuo, ni desde supuestos impulsos subjetivos de un artista, sino en un proceso en el que resulta fundamental el estudio de conceptos extraídos de los textos; a los que llegamos por medio de fuentes determinadas por la evidencia documental.

Asimismo, es posible pensar que otras aproximaciones pueden complementar la comprensión del proyecto de arquitectura. Por medio de una generalización del proceso de síntesis y concatenación entre argumento, fundamentos, y recursos de proyecto, podemos proponer la búsqueda y profundización de la investigación en otros casos. Y así, indagar en las construcciones temáticas e intelectuales de arquitectos y colectivos, relevantes en la producción arquitectónica en nuestro medio.

Nelson Bayardo realiza, una reflexión teórica, un ordenamiento conceptual y discursivo, luego de construir su urnario, de manera retrospectiva en los dos artículos que escribe sobre el urnario. De los cuales, el último presenta con mayor claridad la aplicación de sus principales intenciones. Esto nos permite pensar que primero sintetiza el argumento en el proyecto, y luego lo pone en palabras por escrito, de un modo secuencial en estos dos artículos. Si se trata de un proceso de síntesis consciente o no, intuitivo o subyacente, igualmente

encontramos indicios de la guía argumental y de la materialización en el proyecto de los conceptos estudiados. Por lo cual, podemos leer el urnario como un manifiesto construido. Bayardo primero escribe en piedra, ordena y sistematiza conceptos desde el proyecto de arquitectura. Luego escribe en papel, su discurso revisado y sistematizado.

La posición teórica de su urnario se utiliza como fundamento revisado en su práctica posterior, y para su futura metodología de enseñanza en los talleres de proyecto. Aborda un proceso de construcción de una teoría de la arquitectura. De este modo, el conjunto de la obra del urnario y su fundamento de proyecto, complementa y pone en crisis la reflexión teórica posterior del autor.

¿En el urnario, podemos leer a partir de nuestro discurso práctico, como visitantes afectados por su arquitectura, las críticas planteadas por Bayardo? [124]

Así, la construcción y significación de un espacio reunitivo a escala humana puede ser un fundamento para la definición de políticas en la producción de la arquitectura pública.

En este sentido, podemos pensar el urnario como la construcción de un manifiesto teórico-crítico. Complementario al posterior desarrollo teórico puesto por escrito, asociado con la propuesta metodológica de Bayardo para la enseñanza de la arquitectura en los talleres de proyecto. Divergente, porque a partir del urnario, su discurso sobre la arquitectura se radicaliza. Podemos considerar el urnario como una pieza única en su producción material, y como componente de su producción intelectual. Una pieza teórica.

[124] Esto entendido desde la conceptualización de la crítica en el sentido de Jürgen Habermas (1995, p. 14).

Referencias bibliográficas

AA.VV. (1948). *Los mejores trabajos de Arquitectura, Composición Decorativa y Curso Superior de Composición realizados en el año 1946* (Vol. 10). Montevideo, Uruguay: Anales de la Facultad de Arquitectura.

Adler, A., Bentley, M., Boring, E., Brett, G., Carr, H., Dewey, J., . . . Woodworth, R. (1930). *Psychologies of 1930* (primera ed.). (C. Murchison, Ed.) Worcester, Massachusetts, USA: Clark University Press. Retrieved 11 de enero de 2023, from https://psycnet.apa.org/PsycBOOKS/toc/11017

Alberti, L. B. (1991). *De Re Aedificatoria.* (J. Fresnillo Núñez, Trad.) Madrid, España: Akal.

Altamirano, A. (mayo de 1960). Labor de los talleres en la Facultad. Taller Altamirano, 1958. *Revista de la Facultad de Arquitectura*(2), 57-74.

Andreasen, C. (Mayo de 1960). La arquitectura, hecho social. Acción social del arquitecto. *Revista Facultad de Arquitectura*(2), 49-56.

ANFIM. (2016). *Mausole Fosse Ardeatine*. Retrieved 21 de Julio de 2023, from https://www.mausoleofosseardeatine.it/

Apolo, C., Alemán, L., y Kelbauskas, P. (2006). *Talleres, trazos y señas. Algunos recorridos cronológicos a través del disperso mundo de las ideas implicadas en la enseñanza del Proyecto.* Montevideo, Uruguay: DEAPA, Facultad de Arquitectura, UdelaR.

Arana, M. (14 de Abril de 2020). (P. Inzaurralde, Entrevistador) Montevideo.

Archivo de Jurídica. Concejo Departamental de Montevideo. (Julio de 1959). Registro Oficial. Tomo XX.

Arnheim, R. (1978). *La forma visual de la arquitectura* (primera [ed. original en inglés, 1975] ed.). (E. Labarta, Trad.) Barcelona: Gustavo Gili.

Arnheim, R. (2017). *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador* (segunda [edición original en inglés 1954 por Regents of the University of California] ed.). (M. L. Balseiro, Trad.) Madrid: Alianza Forma.

Artucio, L. C. (1971). *Montevideo y la arquitectura moderna.* Montevideo: Nuestra Tierra.

Battisti, E. (1993). *En lugares de vanguardia antigua (de Brunelleschi a Tiépolo).* (J. A. Calatrava, Trad.) Madrid, España: Akal.

Bayardo, D., y Bayardo, S. (27 de Enero de 2020). (M. Fernández, P. Inzaurralde, y M. Méndez, Entrevistadores) Maldonado, Uruguay.

Bayardo, N. (Febrero de 1963). Urnario del Cementerio del Norte. *Revista de la Facultad de Arquitectura*(n° 4), 8-18.

Bayardo, N. (Junio de 1964). Urnario del Cementerio del Norte en Montevideo. *Summa. Revista de arquitectura, tecnología y diseño*(3), 40-47.

Bayardo, N. (agosto de 1965). Ha muerto Le Corbusier. (N. Bayardo, L. Isern, y R. Lorente Mourelle, Edits.) *Revista de la Facultad de Arquitectura*(6), 4-6.

Bayardo, N. (octubre de 1966). Experiencia en Venezuela. (G. Gutiérrez, y J. L. Livni, Edits.) *Revista CEDA*(n° 30), 59-64.

Bayardo, N. (1966). *Reflexiones.* Maracaibo, Venezuela: Centro Estudiantes Arquitectura.

Bayardo, N. (1970). *Las Seis Coordenadas de la Arquitectura y un nuevo enfoque de su enseñanza.* Asunción, Paraguay: Centro Estudiantes Arquitectura.

Bayardo, N. (1990). *Hacia una autodidáctica dirigida. Ideas sobre un modo posible de encarar la enseñanza en un Taller de Arquitectura.* Montevideo, Uruguay: Cuadernos de facultad, serie: taller.

Bayardo, N. (setiembre de 2001). Yo que anduve entreverado en mil y una ocasión. (C. Rehermann, Ed.) *Boletín SAU*, 16-25.

Bayardo, N., y Bellini, M. (Agosto de 1954). Cooperativa municipal de consumos. *CEDA. Publicación oficial del centro de estudiantes de arquitectura.*, 32-37.

Bentley, M., Dunlap, K., Hunter, W., Koffka, K., Köhler, W., McDougall, W., . . . Woodworth, R. (1926). *Psychologies of 1925* (primera ed.). (C. Murchison, Ed.) Worcester, Massachusetts, USA: Clark University Press. Retrieved 11 de enero de 2023, from https://psycnet.apa.org/PsycBOOKS/toc/11020

Berger, J. (2014). *La apariencia de las cosas. Ensayos y artículos escogidos* (Primera [Ed. original en inglés, 1972] ed.). (N. Stangos, Ed., y P. Vázquez, Trad.) Barcelona: Gustavo Gili.

Besse, J.-M. (2006). Las cinco puertas del paisaje. Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas. En S. Marchán, A. Gómez Sal, R. Milani, N. Ortega Cantero, J.-M. Besse, E. Martínez de Pisón, . . . J. Maderuelo, y J. Maderuelo (Ed.), *Paisaje y pensamiento.* Madrid: Abada Editores.

Bo, L. (Octubre - Diciembre de 1950). Casas de Vilanova Artigas. (G. Serra, y L. Bo, Edits.) *Habitat*, 2-16.

Bohigas, O. (1969). *Contra una arquitectura adjetivada.* Barcelona: Seix Barral.

Bourdieu, P. (2020). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (tercera ed.). (M. d. Ruiz de Elvira, Trad.) Barcelona: PRHGE.

Cardoso, J. (Mayo - Junio de 1954). Arquitetura no Parque Ibirapuera. As obras para e Exposição do IV Centenário de São Paulo. (G. Serra, y R. Klein, Edits.) *Habitat*, 20-27.

Carranza, M. (Octubre de 2013). Arquitectura y política. Las izquierdas argentinas en los Congresos de la UIA (La Habana, Cuba, 1963 y Buenos Aires, Argentina, 1969). *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Retrieved 5 de Agosto de 2023, from https://cdsa.aacademica.org/000-010/594.pdf

Catro Ruz, F. (1963). Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario y Primer Secretario del Partido Unido de la Revolución Socialista, en la clausura del VII Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos, [...]. En D. d. Revolucionario (Ed.). La Habana. Retrieved Agosto de 2023, from http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1963/esp/f031063e.html

Choisy, A. (1899). *Histoire de l'Architecture* (Vol. II). Paris: Gauthier-Villars.

Choisy, A. (1899). *Histoire de l'Architecture* (Vol. I). Paris: Gauthier-Villars.

Colquhoun, A. (1991). *Modernidad y tradición clásica* (primera ed.). (R. Martínez Castellote, Trad.) Madrid: Júcar.

Concejo Departamental de Montevideo. (s.f.). *Memoria del Concejo Departamental de Montevideo 1955-1959.* Montevideo.

Cornell, E. (1997). El cielo como una bóveda... Gunnard Asplund y la articulación del espacio. En C. Caldenby, O. Hultin, C.-A. Acking, E. Cornell, G. Drugge, K. Frampton, y S. Wrede, *Asplund* (Segunda ed., pp. 23-33). Barcelona: Gustavo Gili.

Craciun, M., Gambini, J., Medero, S., Méndez, M., Nisivoccia, E., y Nudelman, J. (2014). *La aldea feliz. Episodios de modernización en Uruguay.* Montevideo: Monocromo.

Curtis, W. (1987). *Le Corbusier: ideas y formas* (primera [edición original en inglés, 1986] ed.). (J. Sainz Avia, Trad.) Madrid: Hermann Blume.

de Beauvoir, S. (2023). *El segundo sexo* (Vigésimo tercera [original en francés, 1949]] ed.). (J. García Puente, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Penguin.

Dirección Nacional de Impresiones y Publicaciones Oficiales [IMPO]. (14 de mayo de 2014). Resolución n° 254/014. *Declaración de Monumento Histórico Nacional. Urnario n° 3 [sic] del Cementerio del Norte y el recinto circular ajardinado*. Montevideo. Retrieved 3 de setiembre de 2020, from https://www.impo.com.uy/bases/resoluciones/254-2014

Dirección Nacional de Impresiones y Publicaciones Oficiales [IMPO]. (s.f.). Diario Oficial. Retrieved 25 de octubre de 2019, from https://www.impo.com.uy/diariooficial/1959/12/18

Ferández García, M. (2023). Un cementerio moderno. Arte, higiene y planificación de la muerte en el norte de Montevideo. En J. J. Fontana, J. Gambini, M. Méndez, C. Romay, F. Tomeo, M. Fernández, . . . L. Finotti, M. Méndez, y J. Gambini (Edits.), *Límite absoluto. El Urnario Municipal de Nelson Bayardo en el Cementerio del Norte* (pp. 142-155). Montevideo, Uruguay: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Intendencia de Montevideo, Gráfica Mosca SRL.

Fernández-Galiano, L. (Mayo-Junio de 2007). Conjunto Ibirapuera, 1951, San Pablo (Brasil). (L. Fernández-Galiano, Ed.) *A&V Monografías. Oscar Niemeyer*(125), 48-53.

Ferraz-Leite Ludzik, A. (2014). *Las lecturas de Sáenz de Oíza. Desde Torres Blancas al Banco de Bilbao a través de una selección de textos hecha por el propio arquitecto.* Madrid, España: Doctorado en Teoría y Práctica del Proyecto. Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.33911

Fondo Archivo Bayardo, CDI-IH. (2019). Centro de Documentación e Información del Instituto de Historia, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, de la Universidad de la República. Uruguay.

Fontana, J. J., Gambini, J., Méndez, M., Romay, C., Tomeo, F., Fernández, M., . . . Finotti, L. (2023). *Límite absoluto. El Urnario Municipal de Nelson Bayardo en el Cementerio del Norte.* (M. Méndez, y J. Gambini, Edits.) Montevideo, Uruguay: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Intendencia de Montevideo, Gráfica Mosca SRL.

Frampton, K. (2002). *Le Corbusier.* (J. Calatrava, Trad.) Madrid: Akal.

Fundación Bruno Zevi. (2017). *Fondazione Bruno Zevi*. Retrieved 7 de agosto de 2022, from https://www.fondazionebrunozevi.it/it/biografia-bruno-zevi/

Fundación Torres García. (1962). Titulo de uso del solar n° 684 del Cementerio del Norte. Expediente n° 134.369 del Concejo Departamental de Montevideo. Departamento de Arquitectura y Urbanismo. Dirección de Necrópolis.

Gadamer, H.-G. (2007). *Verdad y método* (Decimosegunda ed.). Salamanca, España: Suígeme.

Gambini, J. (2023). Arquitectura de la muerte común. En J. J. Fontana, J. Gambini, M. Méndez, C. Romay, F. Tomeo, M. Fernández, . . . L. Finotti, M. Méndez, y J. Gambini (Edits.), *Límite absoluto. El Urnario Municipal de Nelson Bayardo en el Cementerio del Norte* (pp. 38-85). Montevideo, Uruguay: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Intendencia de Montevideo, Gráfica Mosca SRL.

Gambini, J., y Perdomo, F. (2023). (re)dibujo. En J. J. Fontana, J. Gambini, M. Méndez, C. Romay, F. Tomeo, M. Fernández, . . . Finotti, Leonardo, M. Méndez, y J. Gambini (Edits.), *Límite absoluto. El Urnario Municipal de Nelson*

Bayardo en el Cementerio del Norte (pp. 174-199). Montevideo, Uruguay: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Intendencia de Montevideo, Gráfica Mosca SRL.

Gastón, C., y Rovira, T. (2007). *El proyecto moderno. Pautas de investigación.* Barcelona, Cataluña, España: Ediciones UPC.

Gideon, S. (2009). *Espacio, tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición.* (J. Sainz, Trad.) Barcelona: Reverté.

Gilmet, H. (2001). *Arquitectura al eje. La construcción teórica de los territorios de la arquitectura.* Montevideo: Ediciones Trilce.

Gilmet, H. (6 de Marzo de 2020). (P. Inzaurralde, y V. Da Silva, Entrevistadores) Montevideo, Uruguay.

González Capitel, A. (1996). Clasicismo moderado y racionalismo en laperiferia europea (I). Erik Günnar Asplund y Sigurd Lewerentz. En A. González Capitel, *Arquitectura europea y americana después de las vanguardias* (pp. 99-116). Madrid: Espasa-Calpe. Retrieved 3 de Julio de 2023, from https://oa.upm.es/43100/

Grassi, G. (1980). *La arquitectura como oficio y otros escritos.* Barcelona, España: Gustavo Gili.

Grassi, G. (2003). *Arquitectura lengua muerta y otros escritos* (Primera ed.). (C. Martí Arís, Ed.) Barcelona, España: Ediciones del Serbal.

Grupo de viaje del Centro de Estudiantes de Arquitectura I-59. (1963). *Informe. Viaje al Brasil.* Facultad de Arquitectura. UdelaR, Montevideo.

Guillaume, P. (1951). *La Psicología de la Forma* (segunda ed.). (A. Beret, Trad.) Buenos Aires: Argos.

Habermas, J. (1995). *Teoría y praxis. Estudios de Filosofía Social* (primera [edición original en alemán, 1963] ed.). (S. Más Torres, C. Moya Espí, y J. Muñóz, Trads.) Barcelona: Altaya.

Habermas, J. (2015). *La lógica de las ciencias sociales* (cuarta [primera edición en Alemán, 1982] ed.). (M. J. Redondo, Trad.) Madrid, España: Tecnos.

Hartmann, G. W. (1939). *Gestalt Psychology. A Survey of Facts and Principles* (tercera [primera ed. 1935] ed.). (A. Poffenberger, Ed.) New York, USA: The Ronald Press Company.

Hegel, G. W. (2009). *Fenomenología del espíritu* (segunda [primera edición en alemán, 1807] ed.). (M. Jiménez Redondo, Trad.) Valencia: Pre-Textos.

Heidegger, M. (2001). *Conferencias y artículos* (Segunda ed.). (E. Barjau, Trad.) Barcelona, España: Ediciones del Serbal.

Heidegger, M. (2003). *El ser y el tiempo* (Primera ed.). (J. Gaos, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica [original en alemán, 1927].

Hesselgren, S. (1964). *Los Medios de Expresión de la Arquitectura.* (B. J. Dahlbäk, y C. V. técnico], Trads.) Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Inda, N., y Veneziano, A. (2014). Armado para la eternidad. El Urnario de Bayardo en el Cementerio del Norte. 18-23. Retrieved 3 de setiembre de 2020, from https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/sites/ministerio-educacion-cultura/files/documentos/noticias/revista_patrimonio_4_1.pdf

Intendencia de Montevideo. (s.f.). Archivo de la División de Espacios Públicos y Edificaciones de la IM. Montevideo, Uruguay.

Inzaurralde, P. (2023). Nelson Bayardo. Tres frentes de producción para una arquitectura colectiva. En J. J. Fontana, J. Gambini, M. Méndez, C. Romay, F. Tomeo, M. Fernández, . . . L. Finotti, M. Méndez, y J. Gambini (Edits.), *Límite absoluto. El Urnario Municipal de Nelson Bayardo en el Cementerio del Norte* (pp. 122-141). Montevideo, Uruguay: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Intendencia de Montevideo, Gráfica Mosca SRL.

Koffka, K. (1926). Mental Development. En M. Bentley, K. Dunlap, W. Hunter, K. Koffka, W. Köhler, W. McDougall, . . . R. Woodworth, y C. Murchison (Ed.), *Psychologies of 1925* (primera ed., pp. 129-143). Worcester, Massachusetts, USA: Clark University Press. Retrieved 11 de enero de 2023, from https://psycnet.apa.org/PsycBOOKS/toc/11020

Koffka, K. (1953). *Principios de Psicología de la Forma.* Buenos Aires: Editorial Paidos [título original en inlgés "Principles of Gestalt Psychology" (1935)].

Köhler, W. (1948). *Psicología de la Forma.* (R. Valente, Trad.) Buenos Aires: Editorial Argonauta [título original en inlgés "Gestalt Psychology" (1929)].

Köhler, W., Koffka, K., y Sander, F. (1969). *Psicología de la Forma* (segunda ed.). (N. A. Fortuny, Trad.) Buenos Aires: Paidós.

Kruft, H.-W. (1990). *Historia de la teoría de la arquitectura* (Vol. 2. Desde el siglo XIX hasta nuestros días). (P. Diener Ojeda, Trad.) Madrid: Alianza.

Kruft, H.-W. (1990). *Historia de la teoría de la arquitectura* (Vol. 1. Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII). (P. Diener Ojeda, Trad.) Madrid: Alianza.

La sistemazione delle Cave Ardeatine. Un concorso con la coda. (1947). *Metron*(18), 35-47.

Latchinián, S. C. (setiembre de 2002). Nelson Bayardo. Al maestro, amigo entrañable y ciudadano ilustre. (C. Rehermann, Ed.) *Boletín SAU*, 12-15.

Le Corbusier. (1939). *Hacia una arquitectura* (segunda ed.). (L. A. Romero, Trad.) Buenos Aires: Editores El Distribuidor Americano. Editorial Lito.

Le Corbusier. (1948). *Cuando las catedrales eran blancas.* Buenos Aires: Poseidón.

Le Corbusier. (1948). *Cuando las catedrales eran blancas.* (J. E. Payró, Trad.) Buenos Aires: Poseidon.

Le Corbusier. (1961). *El Modulor* (segunda ed.). (R. Vera, Trad.) Buenos Aires: Poseidon.

Le Corbusier. (1962). *Modulor 2.* (A. Junyent, Trad.) Buenos Aires: Poseidon.

Le Corbusier. (2016). *Hacia una arquitectura* (Reimpresión de 1958 ed.). (J. Marinez Alinari, Trad.) Buenos Aires: Infinito.

Legajo, IM. (1947-1989). Legajo Personal n° 14841 y Legajo Funcional, Intendencia de Montevideo. Uruguay.

Levi, R., y Cerqueira Cesar, R. (diciembre 1954 - enero 1955). Instituto Central - Hospital Antonio Candido de Camargo. Asociación Paulista de Combate al Cáncer. *Revista CEDA*, 1-13.

Loos, A. (1993). Arquitectura [Der Sturm, 15 de diciembre de 1910]. En A. Opel, y J. Quetglas, *Adolf Loos. Escritos II. 1910-1931* (A. Estévez, J. Quetglas, y M. Vila, Trads., pp. 23-35). Madrid: El Croquis Editorial.

Loos, A. (1993). Ornamento y delito [Ornament und Verbrechen, 1908]. En A. Opel, y J. Quetglas, *Adolf Loos. Escritos I. 1897-1909* (A. Estévez, J. Quetglas, y M. Vila, Trads.). Madrid: El Croquis Editorial.

López Belloso, R. (6 de Mayo de 2021). Megget, el under del 45: poesía y arquitectura. *La Diaria*. Retrieved 6 de Mayo de 2021, from https://ladiaria.com.uy/libros/articulo/2021/5/megget-el-under-del-45-poesia-y-arquitectura/

Maderuelo, J. (2013). *El paisaje. Génesis de un concepto* (Tercera ed.). Madrid: Abada Editores.

Megget, H. (1965). *Nuevo sol partido y otros poemas* (Tercera ed.). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Méndez, M. (15-18 de Octubre de 2013). Umbral concreto. Sobre el Urnario de Montevideo. *X Seminario do.co,mo.mo Brasil. Arquitetura moderna e internacional: conexões brutalistas. 1955-75*. Retrieved 28 de Junio de 2023, from https://docomomobrasil.com/course/10o-seminario-docomomo-brasil/

Méndez, M. (enero - abril de 2014). Patrimonio moderno: declaratoria. El Urnario es monumento. *Boletín de Sociedad de Arquitectos del Uruguay*, 58-60.

Méndez, M. (2023). El Urnario en la historiografía. Narrativas, argumentos y representaciones. En J. J. Fontana, J. Gambini, M. Méndez, C. Romay, F. Tomeo, M. Fernández, . . . L. Finotti, *Límite absoluto. El Urnario Municipal de Nelson Bayardo en el Cementerio del Norte* (pp. 156-173). Montevideo, Uruguay: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Intendencia de Montevideo, Gráfica Mosca SR.

Moholy-Nagy, L. (2008). *La nueva visión y reseña de un artista.* Buenos Aires: Infinito.

Nahum, B. (2010). *Manual de Historia del Uruguay. Tomo II: 1903-2010* (Decimonovena ed., Vol. II). Montevideo, Uruguay: Ediciones de la Banda Oriental.

Nahum, B., Cocchi, Á., Frega, A., y Trochon, Y. (1989). *Historia uruguaya. Tomo 7, 1930-1958. Crisis política y recuperación económica.* Montevideo, Uruguay: Ediciones de la Banda Oriental.

Norberg-Schulz, C. (2001). *Intenciones en arquitectura.* Barcelona: Gustavo Gili.

Nudelman, J. (2013). *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier.* Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Retrieved 29 de marzo de 2017, from http://www.fadu.edu.uy/sepep/tesis/tres-visitantes-en-paris-los-colaboradores-uruguayos-de-le-corbusier/

Panofsky, E. (1999). *La perspectiva como "forma simbólica"* (primera edición en Fábula ed.). (V. Careaga, Trad.) Barcelona: Tusquets.

Parallada, B. (2 de Diciembre de 1951). Cementerio Norte. Montevideo está construyendo su gran necrópolis. *Suplemento Dominical El Día*.

Parallada, B. (Noviembre de 1958). La 15 cumple: entérese ciudadano. *Tambor*(1), 8. Retrieved 23 de Julio de 2022, from http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/28284

Pizza, A. (1997). *A. Ozenfant y CH. E. Jeanneret. Acerca del Purismo. Escritos 1918-1926.* (A. Pizza, Ed., y A. Hurtado Albir, Trad.) Madrid: El croquis.

Platón. (1980). *Platón. Diálogos V. Parménides, Teeteto, Sofista, Político* (Vol. V). (M. I. Santa Cruz, Á. Vallejo Campos, y N. Luis Cordero, Edits.) Madrid: Gredos.

Provensal, H. (1904). *L´Art de Demain.* París: Perrin et C.

Quaroni, L. (1980). *Proyectar un edificio. Ocho lecciones de arquitectura* (primera [edición original en italiano, Gabriele Mazzotta, Milan, 1977] ed.). (A. Sánchez Gijón, Trad.) Madrid: Xarait.

Rama, A. (1998). *La ciudad letrada.* Montevideo: ARCA.

Ravetllat, J. (2002). "Le fosse ardeatine". El recorrido como alternativa al monumento. *DPA. Forma y memoria*(18), s/n. Retrieved 14 de febrero de 2020, from https://revista.dpa.upc.edu/ARCHIVO/DPA18/dpa18.html

Reina, C. d., y Valera, C. d. (1960). *La Santa Bilblia. Antiguo y Nuevo Testamento.* Sociedades Bíblicas Unidas.

Rossi, A. (2019). *Autobiografía científica* (Tercera ed.). Barcelona: Gustavo Gili SL.

Rowe, C. (1999). *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos.* (F. Parcerisas, Trad.) Barcelona: Gustavo Gili.

Ruskin, J. (2010). *Las siete lámparas de la arquitectura* (quinta ed.). (C. de Burgos, Trad.) Barcelona: Alta Fulla.

Ruskin, J. (2012). *Las técnicas del dibujo.* (R. C. Salcedo Sánchez, Trad.) Barcelona: Laertes.

Ruskin, J. (2016). *Las piedras de Venecia y otros escritos sobre arte.* (P. Gómez Carrizo, Ed., y C. de Burgos, Trad.) España: Biblok Book Export.

Sartre, J.-P. (1964). *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación* (Tercera ed.). (M. Lamana, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Losada [original en francés, 1940].

Sartre, J.-P. (2001). *El ser y la nada. Ensayo de ontología y fenomenología* (Primera ed.). (J. Valmar, Trad.) Buenos Aires, Argenitna: Losada [original en francés, 1943].

Sartre, J.-P. (2009). *El existencialismo es un humanismo* (Primera ed.). (A. Elkaïm-Sartre, Ed., y V. Praci de Fernández, Trad.) Barcelona, España: Edhasa [original en francés, conferencia del 29 de octubre de 1945].

Scarlato, S. (Setiembre de 1961). Problemas del diseño arquitectónico contemporáneo. La integración de las artes plásticas en la arquitectura. Precisiones acerca del problema en nuestro medio. *Revista de la Facultad de Arquitectura*(3), 113-119.

Semper, G. (2013). *Semper: El estilo. El estilo en las artes técnicas y tectónicas, o, Estética práctica y textos complementarios.* (J. I. Azpiazu, Ed., y J. I. Azpiazu, Trad.) Buenos Aires: Azpiazu Ediciones.

Stockholms stad. (31 de Mayo de 2023). *Världsarvet Skogskyrkogården*. Retrieved 6 de Junio de 2023, from https://skogskyrkogarden.stockholm/

Summerson, J. (1991). *El lenguaje clásico de la arquitectura. De L. B. Alberti a Le Corbusier* (octava [edición ampliada de 1984, primera edición en inglés, Londres, 1963] ed.). Barcelona, España: Gustavo Gilli S.A.

Tafuri, M., y Dal Co, F. (1982). Arquitectura Contemporánea. *Historia de la Arquitectura*(7 al 18).

Tedeschi, E. (1978). *Teoría de la arquitectura.* Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión [primera edición de 1962].

Torchelli, A. A., Steinghart, M., Soto, M. F., y Coire, C. (Junio de 1964). VII Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos. *Summa. Revista de arquitectura, tecnología y diseño*(3), 101-112.

Vilanova Artigas, J. B. (1997). *Vilanova Artigas.* (M. Carvalho Ferraz, Á. Puntoni, C. Pirondi, G. Latorraca, y R. Camargo Artigas, Edits.) Insituto Lina Bo e P. M. Bardi, Fundación Vilanova Artigas.

Vilanova Artigas, J. B., y Cascaldi, C. (Setiembre de 1963). Residência no Sumaré. *Acrópole*(299), 328-331.

Vírseda Aizpún, A. (2015). *Le Corbusier y el proyecto para Saint Marie de la Tourette: De la celda al espacio inefable.* Madrid: Universidad Politécnica de Madrid [Tesis doctoral]. https://doi.org/https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.33108.

Vitruvio Polión, M. L. (2016). *Los diez libros de Arquitectura* (Novena reimpresión ed.). (J. L. Oliver Domingo, Trad.) Madrid: Alianza.

Vitruvio Polión, M. L. (2016). *Los diez libros de Arquitectura* (novena [reimpresión] ed.). (J. L. Oliver Domingo, Trad.) Madrid: Alianza.

von Moos, S. (1994). *Le Corbusier* (segunda ed.). (J. Batlló, Trad.) Barcelona: Lumen.

Waisman, M. (1993). *El Interior de la Historia. Historiografía Arquitectónica para uso de Latinoamericanos* (Segunda ed.). (D. Serna C., Ed.) Bogotá, Colombia: Escala.

Wertheimer, M. (2012). Investigations on Gestalt Principles. En M. Wertheimer, S. Lehar, R. Sekuler, V. Sarris, L. Spillmann, y L. Spillmann (Ed.), *On Perceived Motion and Figural Organization* (M. Wertheimer, y K. W. Watkins, Trads.,

primera [Ed. original en alemán, 1923] ed., pp. 127-182). Cambridge, Massachusetts, USA: Massachusetts Institute of Technology.

Wertheimer, M., Lehar, S., Sekuler, R., Sarris, V., y Spillmann, L. (2012). *On Perceived Motion and Figural Organization* (primera [Wertheimer, Max, 1880-1943] ed.). (L. Spillmann, Ed., M. Wertheimer, y K. W. Watkins, Trads.) Cambridge, Massachusetts, USA: Massachusetts Institute of Technology.

Wölfflin, H. (1952). *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte.* Madrid: Espasa - Calpe.

Zevi, B. (Enero - Febrero de 1948). L' Architettura organica di fronte ai suoi critici. *Metron. Architettura. Urbanistica. Revue Internationale D' Architetture*, 39-51.

Zevi, B. (1951). *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura.* (C. Calcaprina, y J. Bermejo Goday, Trads.) Buenos Aires: Poseidon.

Zevi, B. (1954). *Historia de la Arquitectura Moderna.* (H. Álvarez, Trad.) Buenos Aires: Emecé Editores S.A.

Zevi, B. (1957). *Erik Gunnar Asplund.* (A. Baratti, Trad.) Buenos Aires: Ediciones Infinito.

Zevi, B. (1980). *Historia de la Arquitectura Moderna* (primera [traducción de la quinta edición en italiano] ed.). (R. Berdagué, Trad.) Barcelona: Poseidon.

Anexos

Anexo 1.

Selección de apuntes de Bayardo correspondientes a su *Curso* de 1988

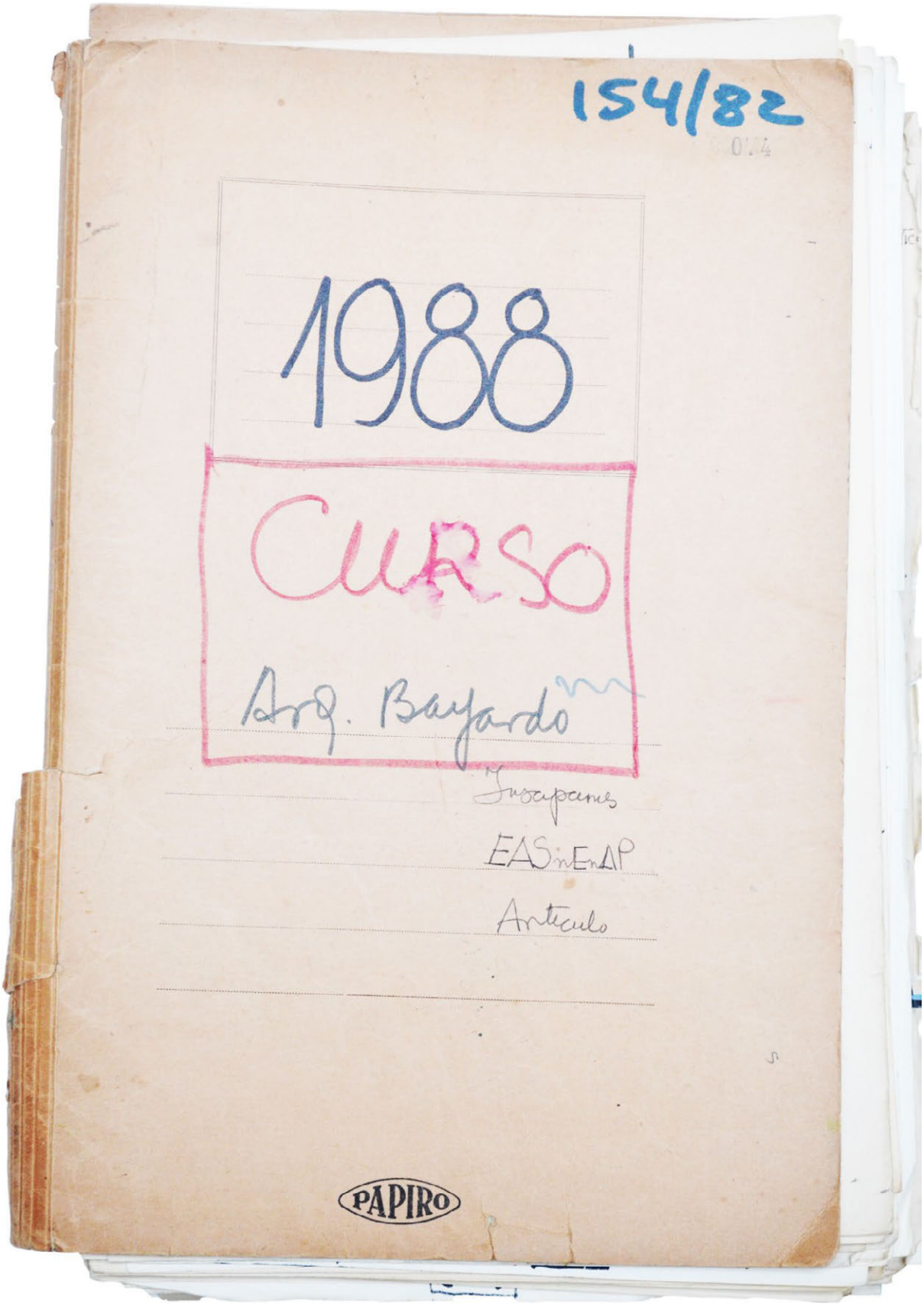
Estos documentos se encuentran en el archivo del Fondo Bayardo (CDI-IH, 2019, C. 3223).

Se organizan en 14 partes: 1. Introducción, 2. Avances y objetivos, 3. Enseñanza Superior, 4. Funciones Psíquicas, 5. Psicología de las Edades, 6. Relación alumno-profesor, 7. Caracterología, 8. Grafología, 9. Principios de Enseñanza, 10. Ejercicio Mental, 11. El arquitecto en A. Latina, 12. Las seis coordenadas, 13. Crítica indirecta, 14. Técnicas Operativas.[125]

A continuación, se muestra una selección con las partes: 1. Introducción, y 12. Las seis coordenadas.

[125] Al recibir la carpeta, esta presentaba un orden distinto, en el cual en primer lugar se encontraba la parte "12. Las seis coordenadas". Este orden es distinto al del índice de su libro *Hacia una autodidáctica dirigida. Ideas sobre un modo posible de encarar la enseñanza en un Taller de Arquitectura* (1990). Lo cual, permite pensar estas partes intercambiables en distintos ordenamientos discursivos.

Parte 1. Introducción



154/82

1988

CURSO

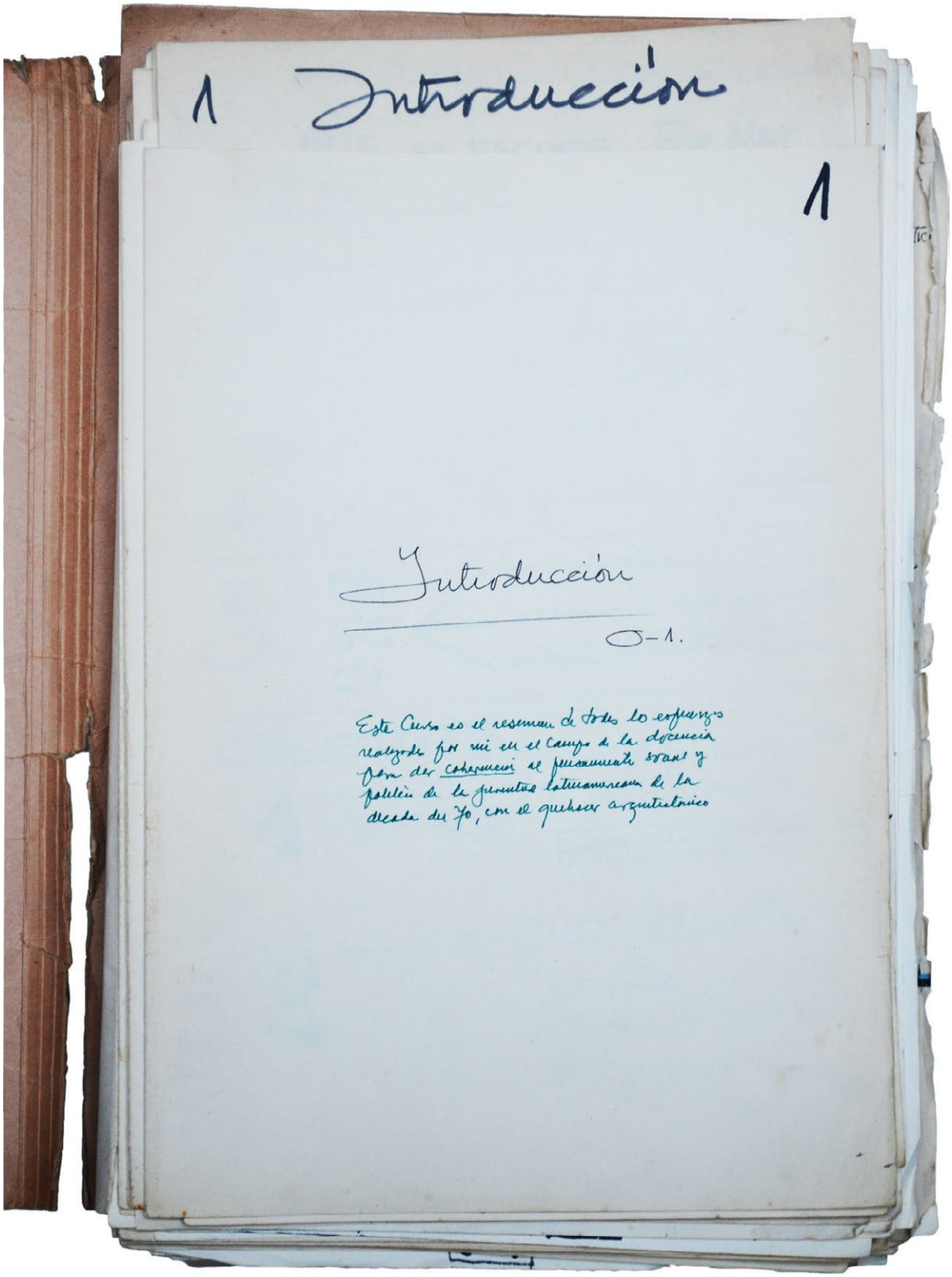
Arq. Bayardo

Insapanes

EASnEnAP

Articulo

PAPIRO



1 Introducción

1

Introducción

0-1.

Este Curso es el resumen de todos los esfuerzos realizados por mí en el campo de la docencia para dar coherencia al pensamiento social y político de la juventud latinoamericana de la década del 70, con el quehacer arquitectónico

1 Introducción

NO RETORICA

① Eliminar lo superfluo
② Cumplimiento real de n/ objetivos

a — ENS. ACTIVA
b — FORMATIVA
c — INTEGRAL

Simple – facil – concreto

lo operativo ↑ lo aplicable ↑ práctico

---

3 EM
6C
C1

- teoría operativa
- mecanismo regulación creación
- metodo didáctico < CRITICA / MICROCRITICA

OBJETIVOS

1 sembrar INQUIETUDES → autoformación * METODO PROPIO

* rapida caducidad conocimiento

2 Espíritu CUESTIONANTE

Sartre
Simone de Beauvoir
Ortega y Gasset

Leer artículo para Trazos

1

1915 se ESCINDE FAC. MAT.

INSP. Beaux ARTS < axa / alfombr.

M. CARRE

no supero form. Acadam.

PERO — amplitud

$\boxed{1942}$ anales grandes Compos. 1932 / Gran Premio 1932 GG

1943 — INGRESO + GG

1952 PLAN <
- REF UNIV. CORD. 1918
- DEMOCRATIZ Cat = Al + Prof.
- HONDA RAIZ SOCIAL
- Bauhaus — FUSION Ten – Pract
- ∫ ARTE–VIDA
- manualidades – EQUIPO

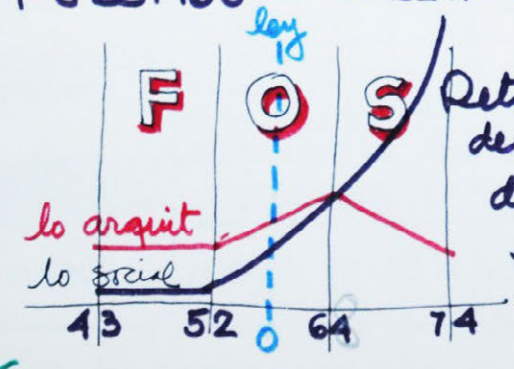
3 años, KLEE, GROPIUS

$\boxed{58}$ U ley Organica

EST → CONSEJO < ⊕ DINAMIZ / ⊖ DEMAG.

1968

+ GESTIDO — LIBER – MAYO FR.



Retorica desconoc. del rol q' debe jugar el PROF en el eq. social q' no se agota en la REV.

6 corr. reac. al Sociologismo

2

2

Alcances y objetivos

Problemas generales de la educación

2

DESVIACION PROPAGAN → Pasivo, rígido, estereot

1/3

Suma de Escritos

EL COMPROMISO

Libertad de HACER y de SER

q' c/1 sea el SUJETO de su propia historia

No hay naturaleza humana:
el Ser humano se hace a sí mismo según maneje su libertad *

La EXISTENCIA como modo de proyectarse al mundo.

Insurrección contra la tradición
ideas recibidas
lo inculcado
injusticias admitidas

* No se nace mujer, se convierte en mujer

El liberalismo socialista de Ortega y Gasset

Dice "sustituir el sistema economico capitalista = "principio del HABER" por el "principio del "TRABAJO" e incluso autogestión obrera".

MINORIA no es la oligarquia del Poder o del Dinero, sino la de aquellos que por su "autoridad moral" ejemplifican a traves de su acción Le llama a ellos "Aristocracia moral e intelectual" en oposición al Hombre-masa.

ARISTOCRACIA = estado social en el cual los mejores ejercen efecto decisivo.

No significa GOBIERNO de los mejores: "No me interesa que los mejores gobiernen, o sea, que dispongan de los medios violentos para imponerse. Me importa que sus ideas adquieran predominio"

La Humanidad no puede vivir sin hombres excelentes.

El capitalismo ha creado una fabulosa riqueza material pero ha empobrecido la conciencia moral del hombre.

dependemos del éxito

(El liberalismo Orteguiano se parece mucho al revisionismo bersnteiniano)

Ataca el Conservadorismo y el revolucionarismo; defende el REFORMISMO por el derecho a la continuidad que tiene el hombre

La unica autentica REVOLUCION es la de la tecnica y la de la construcción de la sociedad organizada en el cuerpo de trabajadores.

El PLURALISMO impide la omnipotencia del Estado que si se produce transfurma al hombre en un guerrero de su tribu ideologica.

ORTEGA criticó "la hipocresía liberal" pero admitióla entendiendo que el ESTADO debe dejar el espacio para que puedan vivir y desarrollarse quienes no piensan como él: ES EL DERECHO QUE LAS MAYORIAS conceden a las MINORIAS.

En ese aspecto el LIBERALISMO es el esfuerzo conciente de cultivar y desarrollar una personalidad AUTONOMA y AUTO-DIRIGIDA, por oposicion al hombre-masa, culpable de las asfixiante monotonía en que vivimos.

LA cultura de la pobreza o la pobreza de la cultura

Mario Benedetti
BRECHA 16.III.86

La estetica que se desarrolla en conliciones sociales de pobreza. Las artesanías -textiles, alfareras- que practican las comunidades indias de Mexico, Guatemala, Panamá, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile revelan composiciones de formas y colores de alto valor plástico. Esa es la Cultura o Estética de la pobreza, llevada a cabo por artesanos analfabetos que ignoran la relación aúrea o la teoría de los colores, pero que espontaneamente llegan a ellos.

Tambien existe una cultura de la pobreza hecha por gente de grandes conocimientos artísticos y aqui la "pobreza" radica en la técnica y los materiales rudimentarios; en los medios y herramientas usados.

El mayor riesgo que corre siempre la Cultura de la pobreza es convertirse tarde o temprano en la pobreza de la cultura.

(En Panamá los indios se adaptaban al gusto standard de los turistas -"Merry Christmas to you"- pervirtiendo la oferta espontanea inicial por la demanda privada.

La cultura de la pobreza puede adquirir un impulso y una fecundidad muy superiores a las expectativas meramente racionales.

Posee la CAPACIDAD LIBERADORA de quien se extrae a sí mismo de un pozo de ignorancia, angustia: es una forma de REDENCION del ser humano.

El SUBDESARROLLO agobia, deteriora, extenúa, lleva a cuestionar el propio esfuerzo y dudar de sus logros.

Hay que ser muy tozudo y muy generoso para lidiar con el subdesarrollo, para vencerlo en cada jornada, para extraer de él un fehaciente motivo de creación y de vida.

EL?DESARROLLO por su parte tiene otras tentaciones:
-la vecindad del poder, la amplia difusión, la inclusion en la "maffia" intelectual, los premios suculentos...oropel y relumbrón que halagan la vanidad y la autoestima :: AUN ASI, existe para el CREADOR con otro estilo de vida la posibilidad de fabricarse su propia guarida.

1/2

La única manera de aprender es cuestionando. Es también la única manera de hacerse hombre. Un hombre no es nada si no es cuestionante. Pero también debe ser fiel a ciertas cosas.

Para mí un intelectual es eso: alguien que es fiel a un conjunto de cosas e ideas, pero que no deja de CUESTIONARLAS.

Las eventuales CONTRADICCIONES entre esa fidelidad y esa contestación, serán en todo caso, CONTRADICCIONES FRUCTIFERAS.

Jean Paul Sartre

SIMONE DE BEAUVOIR

Libertad de HACER y de SER; que cada uno sea el SUJETO de su propia historia.

No hay naturaleza humana: el ser humano se hace a sí mismo, según maneje su libertad. No se nace MUJER, se hace MUJER.

La EXISTENCIA HUMANA como modo de proyectarse al mundo.

Insurrección contra las tradiciones
ideas recibidas
injusticias admitidas

Escapar a la masificacion (no como "clase social" sino como "CONDUCTA"

que implica : mentalidad anónima/ rebaño/ pensam.embotellado
= Deterioro de la personalidad

Se desconoce la propia capacidad, se reconoce la ignorancia y ello provoca INSEGURIDAD

Causas

Avance tecnológico no paralelo al social; vivir en mundo holgado cuyas leyes se ignoran y no se ayudó a construir

José Ortega y Gasset

La cultura de la pobreza puede adquirir un impulso y una fecundidad muy superiores a las expectativas meramente racionales.

Posee la capacidad liberadora de quien se extrae a sí mismo de un pozo de ignorancia y angustia. Es una forma de REDENCION del ser humano----------El subdesarrollo agobia, deteriora, extenúa y llega a cuestionar el propio esfuerzo y hacer dudar.

Hay que ser muy tozudo y generoso para lidiar con el subdearr. para vencerlo en cada jornada y extraer de él un motivo fehaciente de creación.

Benedetti, Mario.

JEAN PAUL SARTRE

cuestiones → La única manera de aprender es CUESTIONANDO
Un hombre no es NADA si no es cuestionante.

fidelidad → Hay que ser FIEL a un conjunto de ideas, sin dejar de "cuestionarlas"

contradicción → La eventual CONTRADICCION entre esa FIDELIDAD y esa Contradic. siempre sera finalmente FRUCTIFERA.

SIMONE DE BEAUVOIR

Hay que proclamar la INSURRECCION contra
- tradiciones
- ideas inculcadas
- injusticias admitidas

C/ump sea el protagonista de su propia historia

No hay NATURALEZA HUMANA: cada uno se hace a sí mismo segun maneje su LIBERTAD.-

No se nace MUJER; se hace MUJER

La EXISTENCIA como modo de proyectarse al mundo.

ORTEGA Y GASSET

Escapar a la MASIFICACION (no como "clase social" sino como "CONDUCTA ")

que implica: Mentalidad anónima, rebaño, pensam.embotellado
= DETERIORO PERSONALIDAD

CAUSAS : avance tecnologico no paralelo al social
vivir en MUNDO HOLCADO cuyas leyes se ignora
no se ayudo a construir
Se desconoce la propia capacidad, se reconoce la ign.
y eso implica INSEGURIDAD

M.BENEDETTI

La cultura de la pobreza puede adquirir un impulso y una fecundid. muy superiores a las expectativas meramente racionales.
Posee la CAPACIDAD LIBERADORA de quien se extrae a sí mismo de un pozo de ignorancia y angustia.
Es una forma de REDENCION del ser humano.
El subddesarrollo agobia, deteriora, extenúa y llega a cuestionar el propio esfuerzo y hacer dudar.
Hay que ser muy tozudo y generoso para lidiar con el Sub.Desarrolo ;;; para vencerlo en cada jornada
y extraer de él un motivo fehaciente de creación.

1/4 Oyg

ESCAPAR a la MASIFICACIÓN

(m) no como clase ||CONDUCTA||

⊕ mentalidad anónima
rebaño
+ pensam. embotellado

⊕ deterioro personal
inseguridad (CON PANICO)

CAUSAS

○ avance TECNOL no ll al social
Vivir mundo holgado cuyas
angustias no se comportan
ni ayudamos a construir

○ Ignorancia → inseguridad

LIBERALISMO:

Educar es el principio mediante el cual la comunidad TRANSMIT y CONSERVA sus peculiaridades físicas y espirituales, permitiendo el desarrollo de las APTITUDES INNATAS en el hombre.

(JAEGER)

DIRIGISMO

Educación es la influencia sistemática que con un FIN DETERMINADO se ejerce sobre el educando para desarrollar en él, cualidades deseadas por el educador

(KALININ)

La arquitectura no es la fuerza mítica capaz de por sí sola regenerar la sociedad; es apenas uno de los servicios necesarios para la vida comunitaria, que depende del equilibrio del conjunto y contribuye, A SU MANERA, a mantener o modificar este equilibrio.

No tiene así sentido esperar a que la sociedad sea perfecta para obrar, ya que esta PERFECCION depende de múltiples factores uno de los cuales es la Arquitectura; tampoco tiene sentido pensar que las virtudes de la Arquitectura van a servir por sí solas para promover los cambios.

Leonardo Benévolo.

2 Alcances y Objetivos de la EDUC. 2/1

70 ~~X~~ Falsa alternativa

~~Resistencia~~

OCC decadencia droga delito T.V — Cine — literatura

Jaeger TOUT VA TRÈS BIEN

Alcanza Saliduria NATZA { PROMOVER CUALIDADES INNATAS

OLVIDA incidencia fact ECONOM. PROTEINAS

ubicacion del H en ESCALA SOCIAL RANCHO - PALACIO

El H = H' x H''

mundo NAT ≠ HUMANO (INSTINT. EQUIP — + PROT ECC)

En RESUMEN

Crea Conciencia EGOISTA ↑ + APTO

propicia LIBRE JUEGO →

Inteligencia factor supervivencia

MS CIRC. POLIT. HIST. INSOSLAYABLES

Competencia con ₵ : infiltracion esp. ₵ PERESTROIKA dis razon

→ PRODUCCION objetivo en si mismo

3M limitan lucha a CONQUISTAS SALARIALES

Gremios que lo incrustan c/vez + en el SISTEMA

Kalinin fin: H como SER SOCIAL ETICAM. INOBJ

DESVIACION PROPAGAN → Pasivo, rigido, estereot

DIVERGENCIAS CIENTIFICAS — lo congenito adquirido — Herencia vs Ambiente 2/2

⇓ EDUCACION

Historicamente ha sido el arma usada para PERPETUAR LOS ESQUEMAS

GRECIA = 4x5 esclavos — T. INTLECT > Manual

PENSAR > EJECUTAR

mandar > obedecer

basura, cloacas, sepultura ?

- TALICE — 1/3 final EMBARAZO + 1os años VIDA
- NIETSCHE — El H. es un ser inacabado ...
- OROPENDOLAS — pierden ARMONIA TIPICA de la especie pero CANTAN IGUAL

Ambiente — N/S EEUU - PARIS — reyes tribu sexo — RUSSEL

NEGROS — Erita Indira Thatcher ♡ Aquino — 100 : 750 :

S Beauvoir : LA MUJER

TABU del INCESTO — demuestra VICTORIA — COSTUMBR / INSTINTO

castiga relacion sex-flia

VIA EDUC. SECULAR : REPRESIÓN INST. — HNO no desea HNA

VIRTUD PIEDAD FILIAL — Hijos Tribus Caníbales comian Padres Decrepitos

educ ... HONRARAS a tu PADRE

desecho modelo ~~liberal~~ → egoismo, competencia

" " ~~social~~ → estereotipa, masifica

ARMONIZAR → desarrollo individual EM + CI

→ obligacion social GC

3

Enseñanza Superior

3

surge la E. INTEGRAL CARACTEROLOGIA PSICOGRAFIA

3 E Superior

3/1

meramente **PROFESIONALISTA**

olvida que **18/25** el joven NO COMPLETÓ | ESTR bio psi |

susceptible de grandes **TRANSFORMACIONES**

NIETSCHE El H es un ser inacabado y susceptible de formidables cambios

BEAUVOIR El SER HUM es lo q' él mismo se construye

Para TRANSFORMARLO **1º ENTENDERLO**

Las **U** error: Un buen profesional hace automatica-mente un buen docente.

La ENSEÑANZA es la Unica Ciencia donde **el JUAN NADIE...**

Un docente debe tener por lo menos una IDEA de como

COMPRENDER - PREDECIR - CONTROLAR > COMPORT.

Psicología estudia fen. mentales - Pedagogía ciencia Educ - Didáctica metodos para enseñar

1 E. Parcial: solo al INTELECTO pero **limitadamente**

H = Cuerpo + mente — dualismo | Cuerpo alma | Filosofía YOGA

I pensamientos - conceptos - ideas - juicio - imaginación

A sentimientos - miedo - amor - ira - odio - placer

V deseos - impulsos - inhibiciones - decisiones

PERO el **H** reacciona como un **TODO** (explicarlo) y así surge la **E. INTEGRAL** ☐ CARACTERIOLOGIA PSICOGRAFIA

2 E. actual es INFORMATIVA 3/2

No desarrolla aptitudes

ASOCIAR
MEMORIZAR
IMAGINAR
son el producto de CONEXIONES NEURONALES
que requieren AJUSTES que llegan luego de nacer x su EJERCITACIÓN

Solo memorizar...

El PROC. EDUCATIVO

ATEN.	COMPR.	RETEN	EVOCAR	P.CREA

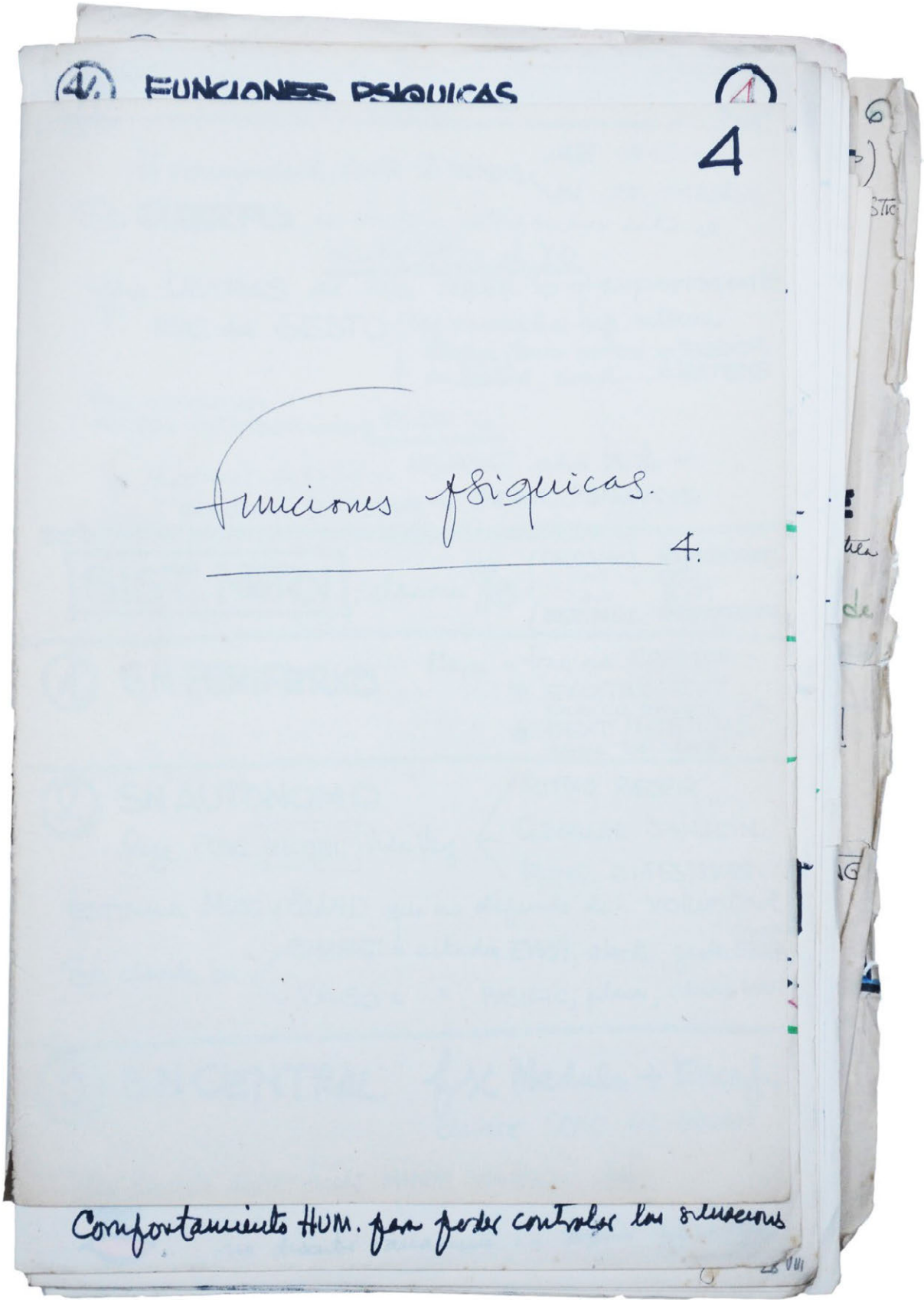
En su faz mas esquemática el docente
INFORMA ——— explica su verdad ——— el alumno A-C-R-E
y un altísimo % queda apresado en MEMORIZAC.

Def: un profesor es un hombre q/ os priva de la maravillosa escuela de la duda que es la vida.
Se le obliga profesionalmente a tener certezas que luego trasladará a sus alumnos.

Limitado a MEMORIZAR, REPETIR
* no desarrolla ESPIRITU CRITICO
* razonamiento propio
* espíritu de invención ; CREATIVIDAD

Su P. Crit desarrollado (Replegado)
DESCONOCIDO por Sí mismo: ignora su CAPACIDAD
Se acostumbra a SER INFORMADO = MANIPULADO
Se vuelve INSEGURO, espera de los demas

"Solo podemos esperar de nosotros mismos"
ARTIGAS


4. FUNCIONES PSIQUICAS
4
funciones psiquicas.
4.
Comportamiento HUM. para poder controlar las situaciones

4/1 FUNCIONES PSIQUICAS (4)

H caminante entre 2 MUNDOS < ME OBSERVA / MI SE OBSERVA

El **CUERPO** es lo que interponemos entre el medio EXT y el YO

pero DETRAS del CPO está lo q' experimenta.

PSIC. del GESTO | rig. muscul = rig. interna
alegria, buen humor = FLEXOR
ansiedad, miedo = EXTENS

Para conocer ese MUNDO INTERIOR → PSICOLOG

- No podemos aspirar a PS. PROF pero X lo — conocim. mínimo de FENOM. PSIQUICOS

SIST. NERV relaciona Yo { ORGANOS [redacted] / int INT. / + ext EXT. / ESTIMUL. [redacted]

---

1 SN PERIFERICO

llega y trae al CEREBRO
- EXCITAC. EXT
  RUIDOS LUZ PINCHAZOS OLOR
- INCIT. INTERNAS
  HAMBRE SED DOLORES

---

2 SN AUTONOMO

Rige FUNC. INCONC Vida Veg < RITMO RESPIR / Circulac SANGUIN. / FUNC. DIGESTIVAS

ESTIMULA MUSC y GLAND que no depende de la voluntad

Se divide en < SIMPAT. = estados EMOT, alerta, gasta ENER. → / VAGO = " PASIFIC, placer, almac →

---

3 SN CENTRAL fx Medula + Encef.

direcc. CONC. del ORGAN.

Un docente debe tener MINIM conocim. del Comportamiento HUM. para poder controlar las situaciones

4/2

CORTEZA → ACTIV. PSIQUICA — pensar

cerebro anterior — Talamo *

CEREBELO = Centro del Equil y Mov.
o cerebro post

ENCEFALO

BULB RAQUI

ACT. REFLEJ
RITMO RESP
CARD

MEDULA

SUST BLANCA — MOTORA SENSIT.

SUST. GRIS
ACTOS REFLEJOS
SIN INTERV. CEREB

* Talamo Centro VIDA EMOC
conectado — S.N.A (vago-simp)
PITUITARIA
gland maestr

Toda ACTIV. MENTAL se corresp. a una CORPORAL
donde INTERVIENEN nervios y musculos

todo desorden [redacted] NERVIOSO ≡ fatiga Corporal mental

NARCISO
IRALA
jesuita

Sensac. Conciente NO FRUSTRADA POR
distracciones ni subjetiv. → TONIFICA

NO PODEMOS SER SIMULT
EMISORES y RECEPTORES
Cantar en un cem. de noche

MT Respuesta de Relajacion del Dr BENSON ver 10/3

DISMINUYE LACTATO SANG — CONSUMO Ox — RITMO RESP.
PRESION SANG ——— aumenta ONDA α

PROPONER a
Alumnos q' bloquean sus reacciones o ESPONT.
dudan mucho, INSEGUROS
temores anormales a fracasar
Preocup. excesivas
Neces. compulsiva de AFECTO o APROB

Simult

no discutir vanamente — desviar presentim negativos 28 VIII

4/3

SENSACION.

Accion mediante la cual registramos la presencia de un ESTIMULO (ext-int)

Celulas EXTRACEP

- OJOS — sens. visuales
- NARIZ — olfativas
- OIDO — auditiv
- LENGUA — gustativ
- PIEL — termicas - algicas - tactiles

Celulas INTRACEP

- ORGAN. INTERN. — hambre sed fatiga malestares
- ♡ RIÑON HIG

Celulas PROPIOCEP

- MUSCULOS TENDONES ARTICULAC — movimient equilibri

El estimulo excita ORG. SENSORIAL q registra la naturaleza del estimulo

FASES

- F1 fisica = accion ESTIM / Org. sensorial
- F2 fisiolog = respuesta organica = SINAPSIS
- P3 psicolog = registro en el cerebro.

Ej: luz hace RETINA — nervio optico → centro visual (CEREBRO)

El cerebro mantiene la REPRESENTAC. del hecho y x la **MEMORIA** lo evoca. Del análisis surge el **PENS ABSTR**

4/4 PERCEPCION

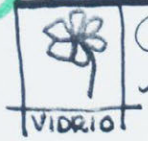
Recien nacido | TIRO, LUZ, PINCHAZ —— Sensacion pura

Σ [Sensacion] + MEM + ASOC. EXP. ANT = PCP

inteligencia actuando en los sentidos

---

1 Caracter INTELECTIVO o TOTALIZADOR



Con un solo sentido captamos todas las propiedades del objeto vinculada al P. de la Realidad

LA PCP no es Σ PCP sino una TOTALIDAD

Distintas modalidades de PCP se VINCULAN entre si

→ visual-auditiva : TAKETE . MALUMA
gula rigor respeto

1 — visual - termica : ■ ■ ⊠ ⊠

2 — visual - gustativa : mirar dulce - amargo

3 — visual - tactil ⊙J⊙ tacto a la distancia

4 —— PESADO — ABAJO — OSCURO —

5 visual - momento KINESTES. —— deseo verificar

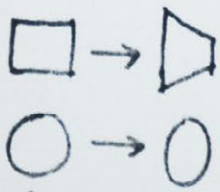
RESERVAR Form SUGEREN para finalidades IMPORT

---

2 Caracter RECTIFICADOR

vemos las cosas como SABEMOS que son y no como aparecen deformadas en la retina

LA INTELIG rectifica datos SENSORIALS



Cuidar DESCONCIERTO que genera lo ambiguo.

NIVELAR AGUDIZ.

DOMINANTES

Mensaje NO claro

4/5

3 Significado personal

Vemos las cosas según SOMOS.

Estímulo UNICO = RIO : nadador, hidráulico, pescar, sed

∴ sobre las PCP proyectamos n/ fantasía

(X) Prof E/alumno nE : Cuidar trato con alumnos.

2°) vigilar n/ fantasía ⅄ P.

4 Carácter dinámico

musc. ocular H
mas tonicidad

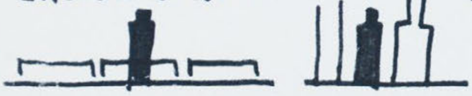
Los objetos no se presentan AISLADOS y su PCP depende del ENTORNO

EL OBJETO VALE POR LO QUE LO RODEA

(X) San Pedro Roma

del.

2 Circulación 4 mts a B° < VIV. FAMO

3 

5 GESTALT

Lo 1° que ve la mente es el CONJUNTO luego x análisis, los ELEMENTOS

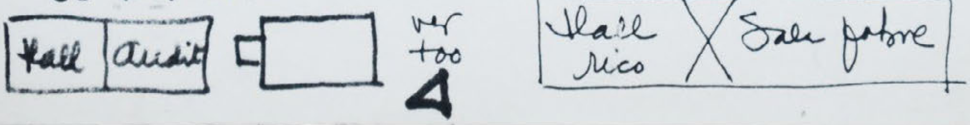
8 NAIPE — Oro — 2

auto — FORD — 2 puertas

(X) Considerar la OBRA como un elemento de un CONJUNTO que es la CIUDAD

6 INFLUENCIA de lo expectante

La PCP es influida en función de lo q' se ESPERA



4/6

ATENCION

Concentracion de la mente en ≡ hecho

① VOLUNT. — ESPONTANEA

↓ f (IMORTANCIA del ESTIMULO)

"atención" PROF

② caract. SELECTIVO

No se puede atender TODO

El Prof debe VENCER otros estimulos INCLUÍDOS los INTERNOS del alumno

menos Alumnos, MEJOR

③ AT. IMPLICA AJUSTES CORPOR.

MOTORES — quietud (mosca)

CIRCULAT — VASO.CONSTRICC; hiperemia cerebral

RESPIRAT — contencion respiratoria

Elem. de juicio para el Profesor

④ LEYES

DURACION	decrece con el TIEMPO
ALCANCE	solo ≡ K de cosas

⑤ FACT. OBJ

lo NUEVO	TAMAÑO —	CONTRASTE
CENTRALID	MOVIM.	INCONGR

EL CAMBIO

UTILIDAD

⑤ Para proyectar.

ATENDER comprender retener P.Cr (evocar) ⟹ 1ª ETAPA del APRENDIZ.

(1-4) El PROF debe vigilar permanentemte (ESC LICEO UNIV too

Nivel ATEN ↑ = PCP + NITIDA ∴ IMAGINAC definir mejora

INCONV: exceso COARTA introversividad

DESATENTOS = atentos al Mi.

CARACT. INTEGRAL: apt. desarrollable EM/CI INDIV: MT, Irala

(4/7) MEMORIA AT./COMPR/RETEN/EVOCAR

Facultad mental que permite EVOC. hechos PASADOS

Directam. Proporcional a [ATENCION, PCP., ASOC] ∴ unidad VIDA PSIQUICA

Es SELECTIVA recuerda lo q' interesa

[PSICOL. del OLVIDO] REPRESION = expulsar CONC. ideas que contrarian la ETICA del Sujeto

Se REPRIME lo q' no se puede TOLERAR; llevado al INCONCIENTE causa PERTURBACIONES

Recordar LO INGRATO → descarga TENSION EMOT.

1. El TIEMPO es factor de OLVIDO
2. ATROFIA por no USO
3. INTERFER de OTROS APRENDIZAJES
   - A 2 grupos de = MEM
     - 1 poema : mejor % EVOC
     - 2 poemas
     - 1 poem + ARIT.
     - 2 poemas — dism %.

Dos idiomas aprend. SIMULT se entorpecen
FR/IT FR/adem.

4. factores EMOC : H y M ayer frase desagradable a las mujeres:
   - Es mas facil morir x la mujer amada q' VIVIR con ella
   - El que quiere una buena mujer no sabe lo que gana

.VOLUNTAD Peculiaridad de la MENTE

decidir entre satisf. - inhibir un IMPULSO

Fases: deliberacion – decision – ejecucion

REQUIERE APTIT. PSIQ-FISICA = [sueño, alimentacion]

* DESARROLLABLE : actos volitivos

AUTONOMA HETERONOMA

VIP + PUNTUALID | ETAPAS OBLIGAT | DIBUJ BIEN = grafotonia

orden autonomo

4/8 # AFECTIVIDAD IRA AMOR ODIO MIEDO PLACER

Estado mental vinculado al aspecto Placentero o desagradable de las cosas

El CARACTER se halla ≡ x la AFECTIVID.

IMPORTANTE resorte de la CONDUC.

DESARR. en EVOL. FILOG. ONTOG. EN

* **F** Animal carece C.C = actos INT: pensar razonar (electuales)
Reaccion < > H en SENTIM.

El desarrollo ZONA PARIETAL FRONTAL craneo CC → H ≠ A

PERO, cadena de reacciones SEMIARES enraizados, de TONO EMOCIONAL (H=A) hacen q' solo en parte logremos MODIFICAR M/conducta x ½ RAZON, cuando desaparece el CALOR d' hecho

* **O** Tambien en el niño la razon aparece tardiam. desarrollandose con la EDAD.

Lamentablem EDUC. PAT. ayuda a la EMOC. por MANIPULAR al niño : El q' no duerme SIESTA

Lo BUENO-MALO se define antes q' RAZON ↑

El "SER MALO" proviene de una AUTOR. DESCON. que genera angustia en vez de Mama quiere dormir

TECNICAS asertivas q' desensibiliz
Saber decir NO

Conducta Talamica = logica SENTIM, vivir de acuerdo a deseo
Cortical NO REALIDAD
Predominio de lo IRRAC

razon

4/a

Resumen

1 – Vigilar actitudes de los A
evitar distracciones

a) Hacer amenas las clases, VARIANDO las situaciones

PREGUNTAS – CHISTES – ACTUALIDAD
Silencios – cambio de voz
ubicación

2 – Repetir variando enfoques

3 – VERIFICAR por interrogación

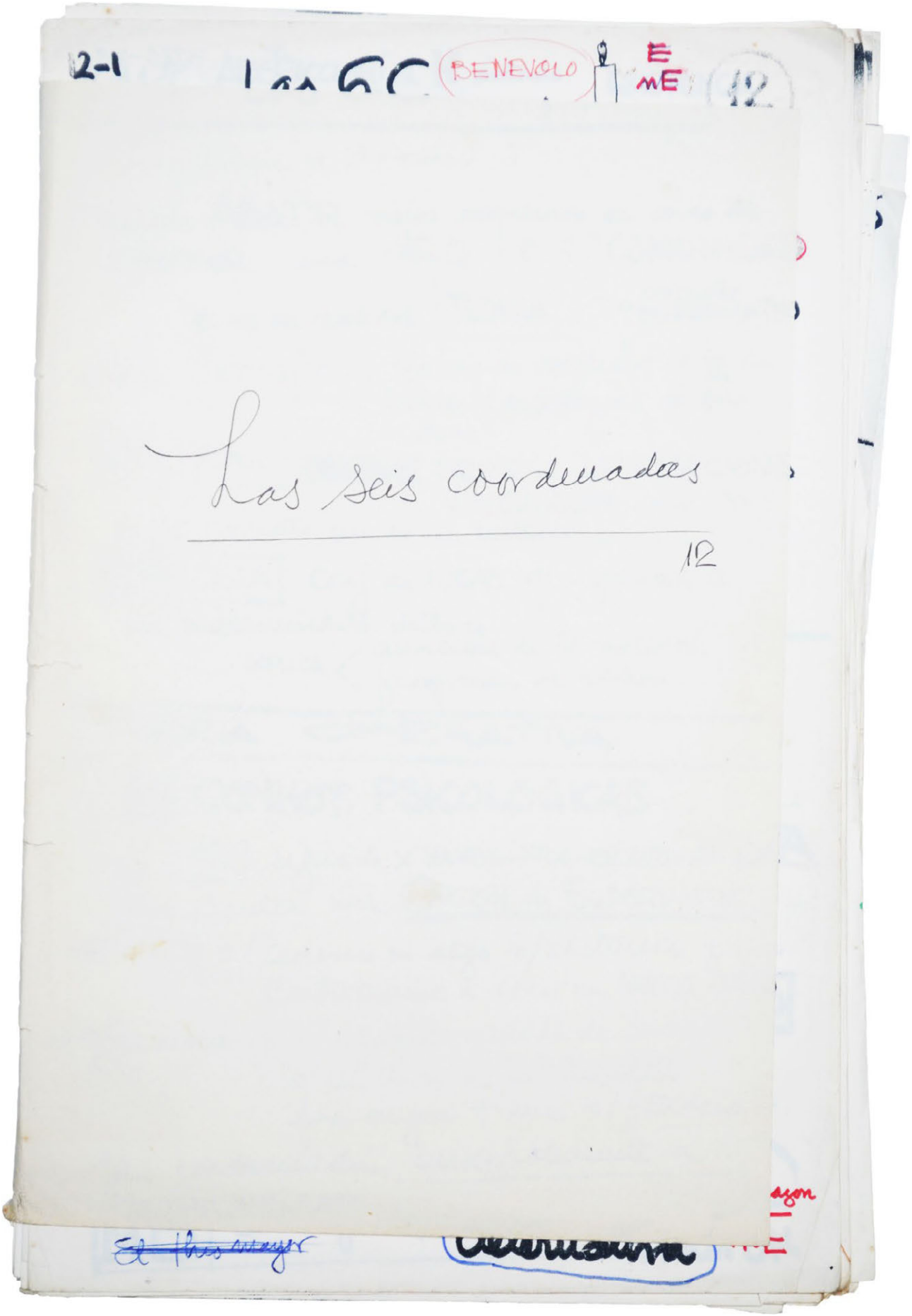
4 – Poco y bien

5 – Ejercitar VOLUNT. | Puntualidad
orden
dibujar bien

6 – Cada alumno es un ser diferente

~~Sensac concuntos~~

Parte 12. Las seis coordenadas


2-1
BENEVOLO
12
Las seis coordenadas
12

2-1

Las 6C

E
nE

Constituyen el 1º escalon

Pretende ABATIR viejos esquemas en aras de DEFINIR una ARQ al 5º COMUNIDAD

No es en realidad TEORIA (T = caracter ESPECULATIVO

+ bien filosofia : tratar de explicar x $\frac{1}{2}$ de razon las causas de las cosas.

DOCTRINA [redacted] SERIE de AFIRMACIONES VINCULADAS entre si

sin el caracter cerrado del sistema

IDEOLOGIA Conj de IDEAS q' responden a un determinado interes

IMPLICA < analisis de la realidad / programa de accion.

TEORIA OPERATIVA.

1 CONNOT. PSICOLOGICAS

El 3M signado x HAMBRE-FRIO-ESCASEZ-ANALF. nos plantea una OPCION de SUPERVIVENC.

ALTERNATIVA • cedemos en algo n/apetencias y contribuimos a crear un MUNDO JUSTO

• mantenemos n/afan desmedido de lucro q' nos lleva a SOBRESALIR para mejorar + aun n/situacion

pero conduciendonos inexorablemente a DESPEDAZARNOS

TERRORISMO - RAPINA - violencia

Alternativa

Razon nE

~~El [illegible] mayor~~

12-■1b ABSTRACCION: el H aislado

La CONCIENC. del H esta ≡x su SOCIAL EXISTENCIA

Esta CONC. tiene caracter BI-POLAR | ME MI

El H observa y se observa

Capta sus problemas, analiza los de los OTROS

balancea < satisfacer deseos individuales / atender necesidades colectivas

= Ejemplo: 1 gan por 2

EGOISMO ALTRUISMO

NEUROSIS PERVERSION

CONDUCTA = ⟷ armonizar equilibrar.

Resalva contradiccion Yo – SDAD.

E♡

CREAR = proyectar n/ pulsiones intimas

El ACTO CREATIVO ARQ. se inscribe en esas mismas normas

Conducta profesional

ES UNA FORMA de CONDUCTA

Las CC. son un MECAN. REGULAC. CREADORA q' ubica al Arq. dentro del CONTEXTO SOCIAL

SENTIDO PROF ETICO

que nos obliga a creer en algo en n/ ARROGANCIA Vanidad CR intereses

en aras de la COMUNIDAD. Redencion

MB	El riesgo alej. de la cobardia	RECOMPENSA I am OK

12/2 Comunt TECNOL

1945 Fin guerra (desarrollo idea mundo feliz)

delimac 3M = SUBD Rec. INEXP / TECN ATR. / Humanos = ESCASEZ

desarrollo T = N — Cambio / Consumismo = OBSOLES

SER / TENER

REFLEJO SUR — imitación formas consumo.
necesidades sugeridas
* otro modelo !!

Salvador Garmendia:
Un 70% se ve marginado. Una atolondrada clase media se atiborra de objetos INSERVIBLES; se aturde de PUBLICIDAD; profesa la IMBECILIDAD y el MAL GUSTO en forma estridente.

Evolucion Tecnologica

El H es el + indefenso de los A.

A existencia armonica con Natur.
H carece de adaptacion instintiva } NAÍM

VEST.
Cocción
TECHO

Suple con inteligencia
Compensa sus carencias
(fala, auto, lentes ...)
Crea el Mundo Humano

12-3

1: albores técnica rudim = ESCASEZ
≡ INST. de COMPETENCIA

2: perfeccionam.to cuando los H se VINCULAN

Lucha contra NAT. obliga ESF. COMUN

COOP = ORG. SOCIAL

COMUNID. PRIMITIV. ATENUAN los INS. de COMP NO ACUMULACION NO ACUM

DESARROLLO FZAS. PRODUCTIVAS

3: DIVIS. TRAB ≡ ECON. FLIARES = $\frac{1}{2}$ PROD P.P.

(desarrollo de F→ productivas ≡ % TRABAJO

Así surgen las CLASES SOC. con sus INTERESES ANTAGON.

∴ INST. de COMP → IDEOLOG. cog/ideol

HOY con el Alto desarrollo T no tendría razón de ser

Pero
- T se canaliza OBJ. NO VITALES cohetes armam. 66% 3M
- DIST. INJUSTA (PRODUC "RACIONAL")

Enofromm = ING. EEUU. FRAN. ALEM. — ESPAÑA - PORTUG.
suicidios, drogas, homosex (INGLATER)

o sea > "desarrollo" > vicios

En ARQ coexiste esta irracionalidad distrib injusta — Prato Carrer / Cantigal

nos extrañamos TERRORISMO, rapiña, asaltos...

Reenfocar T h.s. E + PF

Así nacen las 6 C.

12.4a: Asignamos GC doble finalidad

(1) Crear CONC. NACIONAL de hallar soluciones propias, adecuadas al medio.

Rechazar INJERTOS FORANEOS, lo cual no significa NEGAR POR XENOFOBIA lo extranjero, HST

SINO TOMAR SOLO lo q'nos sirve

La ARQ es NACIONALISTA cuando hallamos la solución + E (≠ BARATO) correspondiente a cada SITIO, y en función del desarrollo TEC. adquirido, y aceptando que P surge espontaneamente y no en la búsqueda SNOB - EXTRAVAG FRENESI CREATIVO

NARCISISMO aquí estoy YO.

En la Concepción PLAST. las formas deberán adecuarse a la modestia sencillez q'es propio de la manifest. POPULAR

NO al Colonialismo Cultural

Revistas

Comité Int. de CRITICOS

J.T.G.: Parto de mi mismo me interesa ignorar

R-4b.

Flia

② El HNO MAYOR no gaste en DIVERSION lo que el menor no tiene para comer

Sdad

Propender a valorizar la E como forma de Capital Social, de modo que mediante prudente adm. de los escasos bienes disponibles, todos tengan acceso a los recursos existentes

1 ESTADO → T. Carreño 150: US$ < T.C ↓ / VIV.
2 Particulares URNARIO
TAMANACO – COSTA VERDE

Proponer un lenguaje formal q' se ajuste a la FILOSOFIA de una ARQ de ALCANCE SOCIAL

SOBRIEDAD
MODESTIA – SENCILLEZ

ES Solo eso = DESTERRAR SNOB – EXTRAG.

DOCTRINA.
METODOL.

C/1 Su contenido ↓ explicará el mio

VINO
Cafe
agua

GC

M. para todos.

12-5

3 Objeto de la Arq

Organizar el ESPACIO sujeto a variaciones CUALITAT CUANTIT impuestas por las distintas necesidades

Σ espacios q'enmarcan la ACTIV VIDA del H

Estructura material q'el H usa con finalidad de tipo UTIL

NO Bella Arte PINT. MUS ESC Sino ARTE CONDIC finalidad util

cualq cosa que cumple una finalidad debe excluirse de lo peor del arte LOOS

limites NO Requerimiento humano H Medio FISICO S

medios ∞ Construccion T

O sea un H Uruguayo etc
- nec VITALES — F
- nec ESPIRIT. — estetica P

H F P X ≡ Subd limite E → st

PONE

que impone RESTRICCIONES o ESTIMULOS para formular un lenguaje diferente para resolver esas necesidades

12-6 repitiendo ...

~~de otro modo~~

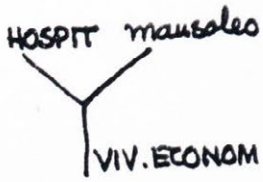
El **H** tiene veces < VIT — F / ESP — P

que para **RESOLVERSE**

hallan limitaciones o estímulos de tipo **E**

en la cual incide la correcta consideración

del **S** y de la **T**



VERIFICACION en la VIDA DIARIA

El ART. va al mercado

1 F
2 P
3 E < s / t

E ≠ BARATO E relacion ESFUERZO / RESULTADO

- "Eran ECON las Catedrales pues rendían culto a DIOS"
- LUCIO COSTA: La B es lo q' confiere valor de permanencia a la OBRA cuando los valores F han caducado
- El PARTENON es bello HOY q' es una ruina, lo fue cuando los TURCO lo usaban como POLVORIN; SIGLO V: fue "doblemente" Bello pues resultaba UTIL

Relacion **PF** ha ido variando en la evolucion historica

12/7 **GRECIA**

Culto a la BELLEZA (OCIO; 5X1)

ILUSION OPTICA, $\boxed{\text{GEOM}}$ leyes PCP

Sel:	occ → oposicion MH ≠ MN.
F.LL.W	occ → mimetismo

ROMA sustituye B X util

Grandes constructores { CHASIS ADMIR / deplorable carro

Programas: TERMAS / CIRCUS | BASILIC / ARCOS | STADIUM / MAUSOL | TEATROS

DIV. de IMPERIO X INV. BARB. ≡ **EM**

terror ≡ SEGURIDAD

FISICA → murallas — sitio, zig zag

ESPIR → catedral

Maxima concordancia entre Requerim Hum y FORMA

RENAC-BARR = escenografia X MAESTROS

$\boxed{\text{matem: Comprension del edificio}}$
RACIONALIDAD

XIX destruye SINTESIS $\boxed{\text{Util}}$ Incapacidad de resolver problemas planteados X REV. INDUST.

MOV. MODERNO (antes neogotico, viollet le duc)

Fundamentos **IDEOL-TECN.**

RACIONALISMO $\boxed{\text{LEC}}$ Le Corbusier

1 La ECON gira imperativamente w/ actos.
2 Las FORMAS SIMPLES son las bellas
3 El triunfo del STANDARD, la modulacion, la SERIE

12.8 La Arq. no es un arte: cualquier cosa
LOOS que sirva para un FIN debe excluirse de
la esfera del Arte

Guardate de ser original, a ello te empuja
fácilmente el dibujo
Teoría de AVARICIA DIMENS. (NO a la prostigalidad
académica

Neutra cuenta del RAUMPLAN, procedimiento de composición
Valorar la DIMENSION x experiencia directa: el proyecto
apenas un esquema: concretar DIMENS en obra

---

ojo errores racionalismos

Las 6C proponen un neo-Racionalismo

SIMPLIC. FORMAL y CONSTRUCTIVA NO ESTETIC.
eliminando lo COMPLEJO – SUPERFLUO
Propone AUSTERIDAD CREATIVA donde la
E actúe como MOTOR o ESTIMULO para definir
una nueva concepción plástica

OBJETIVO – Satisfacer TODA la demanda
MEDIO – Administrar PRUDENTE d'bienes

Supone Elevado ideal ético
= Concordancia DECIR-HACER

1 ó 10

Chile 6m²x16 | Suecia 1950 | AFRICANO

TERESA CARREÑO

ESC-SIER-PROL — nuevo
Actual DECADENCIA = fenece una EPOCA Nace otra
Debemos teñir las actuales concepciones
arquitectónicas con el lenguaje del H.NUEVO

LO POPULAR es SENCILLO + MODESTO + ESPONT.
sin MONUM – EXTRAVAG. – REBUSC.

NO rauidad cr – al DESPILF.

12-9 **HOY** Arq luminoso de propaganda
ARQ° + PROP = Aquí estoy YO

Importamos ESQUEMAS ajenos

NUEVA CONCEP
- NO al Colonialis. Cult **HST**
- NO al DESPILFARRO E (FP)
  TECHO para TODOS

12-4

6C mecanismo Regul. Cread. EVITA EXCESOS
método CRITICO
AUTO CRITICO. c/ un lo desarrolla y discute

PUNTOS DE DOCTRINA

1 La obra arq. no es un hecho aislado sino una parte de un **todo** que es la **Ciudad** maxima expresion colectiva: ABANDONAR VANIDAD CREATIVA
GESTAUT. DINAM. PCP. ATENCION

2 El **H** es el objetivo de la ARQ, no la arq. en si misma (CONCEPTO ESCULTORICO) ni mucho menos la vanidad creativa del arqto

3 La Arq. NO es un capricho = juego d'estilos sino una ACTITUD RACIONAL dirigida a resolver los problemas del H. Comun q' en n/caso es un ser q' mie en condiciones sociales de pobreza

4 Estas condiciones sociales de pobreza obligan a SUSTITUIR el concepto de lo OPTIMO x lo IMPRESCINDIBLE.
No implica renunciar a valores PF sino condicionarlos a E estimulo > restricción

5 Para NECES. COMUNES a H iguales deberá propenderse al uso de ELEMENTOS TIPOS imponiendo MODULACIONES que permitan MULTIPLICAR las OPERAC IGUALES que vuelvan RACIONAL el proceso.

12-10

6 La ESTETICA será un RESULTADO no un OBJETIVO : siendo el sentido plastico un atributo nato del H. surgirá espontaneamente

7 La Arq. NO es tierra impenetrable al analisis El simple uso de la GEOMETRIA formula una LOGICA FORMAL que da acceso a un LENGUAJE UNIVERSAL accesible a todos.

Fundamento Pedagogico

ESC Aporta al alum el CONOC. INICIAL MINIMO para emprender el Doc con NIVEL ADECUADO

No se puede proyectar si no hay una TEORIA que respalde Cada Taller debe empezar definiendo su T

12/4 12/9 BASES (a) Adecuarse a las condiciones tecnologicas-sociales no al Colm. cultural

(b) Adecuarse prudentemente a las bases

LIMITAR EXCESOS PF E↑

f1 VIV f2 HOSP f3 MON.

¿ Cual es el limite ?

deseo sentarme

Chile 6/16

- Balancear EPF c/1 DECIDE

Hay una LEY donde Convergen E.F.P

SIMPLICIDAD ≠ simpleza

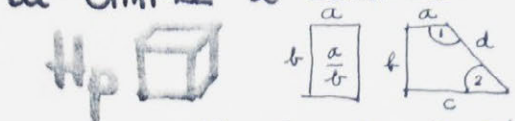
Como tampoco IMAGINACION = COMPLEJIDAD HIMAJINAZION.

No es Simplicidad representar = DAVID-GOLIATH

SIMPLICIDAD = cuello - sin artificios, NATURAL

12/11 **Pde V: DIDACTICO** 5

ley ACCESIB: enseñar lo q' se puede aprender
GRADUAB: ir de SIMPLE a COMPLEJO

a a a Hp 

El alumno es un aprendiz q' no puede aprender...
El q' no PUEDE lo q' QUIERE que quiera lo q' puede.

alo 1 — SENT. INUFICIEN.
2 — GRABAR IMAG. BIEN RESUELTAS

Pde V: PLASTICO → psicologico

Estetica FORMAL

① TAQUITOSCOPIO: ¿que VIO?

Limitado el factor TIEMPO se revelan los RASGOS + AFIRMADOS en la Conciencia

NOTA: La Salud mental "afirma" en la conciencia (Recuerdos Agradables)

② TEST :: Que le sugiere

Todo PATRON ESTIMULANTE tiende a verse de modo q' la ESTRUCT. RESUL. sea la + SIMPLE

③ cuadro torcido tend irresistible

④ DETECTOR — ausencia tension
POLIGRAFO

⑤ Alexis Carrel: n/mente esta conformada de modo tal q' se delecta en la contemplacion de lo SIMPLE

Pde V. PSICOLOGICO

12/12 **P de V ECONOMICO** 6

Las formas simples permiten ORDENAR las OPER. CONSTRUCT. siguiendo leyes construc. SIMPLES favoreciendo **E**

techar menos material + mano de obra

P de V FUNCIONAL

Sullivan: La F sigue a la función

OBSOLESCENCIA

Formas simples se ADAPTAN mejor a los CAMBIOS

Excesivamente condicionados $\boxed{\text{NO}}$

① 5 talleres ¿si aumento a 6?

② S.U.M. piso inclinado cine ¿baile?

③ PONCHO vs. SACO caldera olla

Eduardo Catalano Harvard - M.I.T.

plantear { INFRAESTRUC. FLEX. LARGA DURAC
" INFLEX CORTA "

N/ preocupacion debe orientarse a la busqueda de sistemas o estructuras q' definan ESPACIOS q' admitan la **VARIACION de su USO** =

ordenaciones flexibles

12/13 # El ACTO CREATIVO (nb)

El DISEÑO arquit. nace de una REPRESENT. MENTAL INTUITIVA (ESQ. DINAMICO) (POR INTERNA INCONC.)
donde vamos CONFRONTANDO
Requerimiento FUNC — exigencias PLASTICAS
± OBJETIVAS ± SUBJETIVAS

En este ACTO hay una DISOCIAC. CRONOLOG.

(1) MOM. FUNC con predominancia F>P
renuncia a ALZ. CORTES PERSPECT.

Cuando F → TOPE

(2) MOM. ESTETICO
depuracion P + (fiscalizacion que Fno↓)

En el individuo genial (1)(2) 50%F + 50% P

En el **JUICIO ARQUIT** hay clara predominancia de **P**: Solo cuando P supera cierto límite, nos empieza a INTERESAR la obra y analizamos **F**

Por valores P (Hesselgren)

✱FORMA ✱EXPRESIVIDAD ✱EMOTIV.

12/14 **FORMA** Fechner.

La **ESTI FORMAL** estudia las PCP. PURAS libres de significados y de incidencias Emotivas.

■ Aporta, NO VALORES OBJ.

Sino INDICES de PREFERENCIA
TENDENCIAS UNIVER de ACEPTAC.

segun CURVAS de PREFERENC. HOMOGENEAS

VALOR ALTO

1 2 3 4 5 6

ORO V H 90° A A SIMET.

* Elementos disturbantes
TRAZADOS REGULADORES

FORMAS PREGNANTES

Se imponen a la CONC. x encima VOLUNT. del S.

CRITERIOS Hesselgren

1. Varios Suj le asignan PREFERENCIA segun CURVA NORMAL de REPARTICION
2. Pequeña DESVIACION de F. Pregn. es captada antes que de no PREG. ∠ 1° ∠ 2°
3. ESTIMULOS q' difieren POCO de F. Preg. producen la misma PCP. q' la F. Preg.

taquitoscopio

"Limitado el factor TIEMPO se revelan los rasgos más afirmados en la CONC.

F no pregnantes no dejan indiferentes
F pregnantes mantienen presencia y capacidad receptiva

12/15 (FORMA)

V . H . SIMETR. □ . ▯ . 90° FORMAS SIMPLES = F. Pregnantes

Segun el POLIGRAFO (detector m.) promueve ESTADOS AGRADAB.

INTRANQ — TENSION.

Simetría

El **H** gusta de la Simetría por su semejanza con SITUAC. VITALES < animales / plantas

Simetría GEOMETRICA como EQUILIBRIO — griego.

* Una pequeña diferencia SE VE DE INMEDIATO
CRITERIO de PREGNANCIA
(Pequeña desviacion de F. Preg. es captada antes q'de no Preg)

El H. Comun prefiere SIM. GEOMET.
El Artista el equilibrio que implica un aditamento espiritual
EQ. VISUAL PSIQUICO, tension espiritual

La Simetría GLOBALIZA
valor gestaltico.

da idea de FIRMEZA, DIGNIDAD

12/16 EXPRESIVIDAD = Significado

Propiedad de la F de dar idea de la f. q' se le adjudica. = valor expresivo

El SIG o sea lo q' LA COSA EXPRESA es lo 1° q' llega a la CONCIENCIA

FERIA 1° 2° OLOR FORMA TAMAÑO

ASA expresa el USO. EXPR. ADECUADA FACILITA ese USO

PS { LOS OBJ. NO VALEN COMO TALES sino X lo que SIGNIFICAN x encima de la FORMA

De nada nos sirve un PICASSO si precisa PLANCHAR / COMER

Esto ELIMINA LA ARBITR. de FORMALISMO

↑ la clara definicion FORMAL permite facilitar el USO ← VINCULO CON LO Q' NOS SIRVE

El interes PRIMORDIAL del H reside en los SIGNIFIC = Valor EXPRESIVOS

NUBES, MAPAS = Caras, botas, etc

En Arq. mas que la vale el FORMA SIGNIF

○ TENNIS □ RING Fama = HOTEL?

logica > estetica | reflexion > sentimiento

Emocion de INDOLE INTELIG: objeto intelectiva

El Juicio ESTETICO ARQ esta ∴ CONDICION. a la LOGICA — NO a la ARBITRAR

IDENTIFICAR USO

12/17 La ESPECIFICAC de la F°, mejorando EXPRESIV.
facilita su USO: LA FORMA "nos lleva", ES FUNCIONAL
FUNC eficacia en la ORDENACION FUNC-ESPACIAL
de modo q' los MOVIENTOS [illegible] se hagan LIBRES de INTERFERENCIAS

Una funcion f_1 dos fs f_1 f_2

Si estan VINCULADAS
1 A 1—2 con VINC. q' MANTIENE la indep. CONSTRUCTIVA
2 si hay leyes constructivas COMUNES f_1 f_2 B
DISTORSION de la ley const.

A mayor valor EXPR pues las formas permiten inducir las diferencias de funcion

Pero valor E ↓

En B menor VALOR EXPRESIVO = INDIVID. FUNC.
mayor la E ↑
DIF. FUNCIONAL POR SUPERFICIE

A ± K de TIPOL CONS ± Ajuste Ff ± ☰

P... B mayor ajuste al CAMBIO
1 2 FORMAS MENOS CONDICIONADS
ORDENAC. ESPAC + FLEXIBLE
en base a cierta neutralidad o indefinicion

Tender a lograr Nucleacion. Actividades homogeneas que admitan TIPOLOGIAS CONSTRUC. Semejantes

Ej: B° y K en una VIV se deben homogeneas se HOMOLOGAN en base a Red Sanitaria

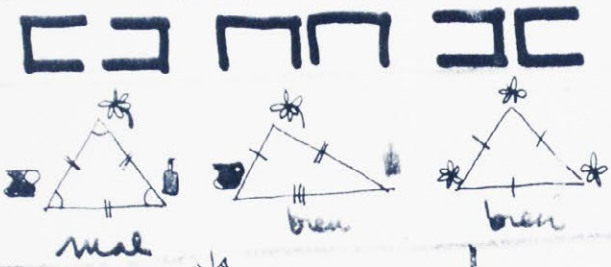
12/18

LENGUAJE FORMAL

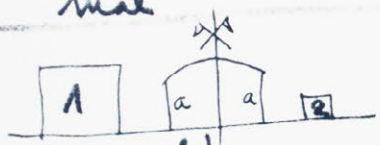
Busqueda de UNIVERSALIDAD
lenguaje accesible a la generalidad

SE LOGRA X USO ADECUADO de GEOM.

Relacion RAZONABLE
entre fig GEOM – funcion ASIGNADA

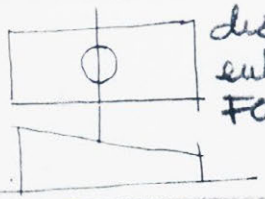


El valor geom RESPONDE al Concepto



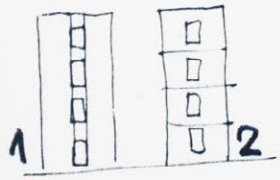
desequilibrio
mala eleccion de similitud

equilibrio.



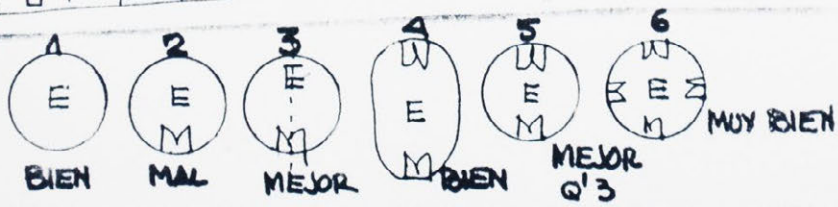
discordancia entre FORMA y FUNC.

EXPECTATIVA no VERIFIC.

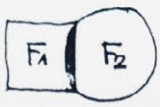


1 Unificacion gratuita de elem.
" mentira arquitectonica "

2 mas honesto, acorde a realid. CONST



claridad CONST. y CONCEPTUAL



distorsion construction
confusion conceptual
no hay leyes.

12-19 EMOCION

Ruptura VIOLENTA del equilibrio Psic. Fis
manifest fisiolog: TEMBLOR, LLANTO

TONO INTIMO, carente de UNIVERSALIDAD
no docencia (en gral)

La ILUM. incide en la EMOCION
ALTO VALOR DRAMATICO

■ CASTIGO □ declaración

⇩ realismo ⇧ incertidumbre
misterio

FUERTE → promueve a actuar, MIRAR
saca de la INTROYECCION

DEBIL → introspección, dulcifica la relacion

PROPORCION

DOMIN VERT | tension
misticismo

DOMIN. HORIZ — reposo, calma
acentua visión lejana
54°

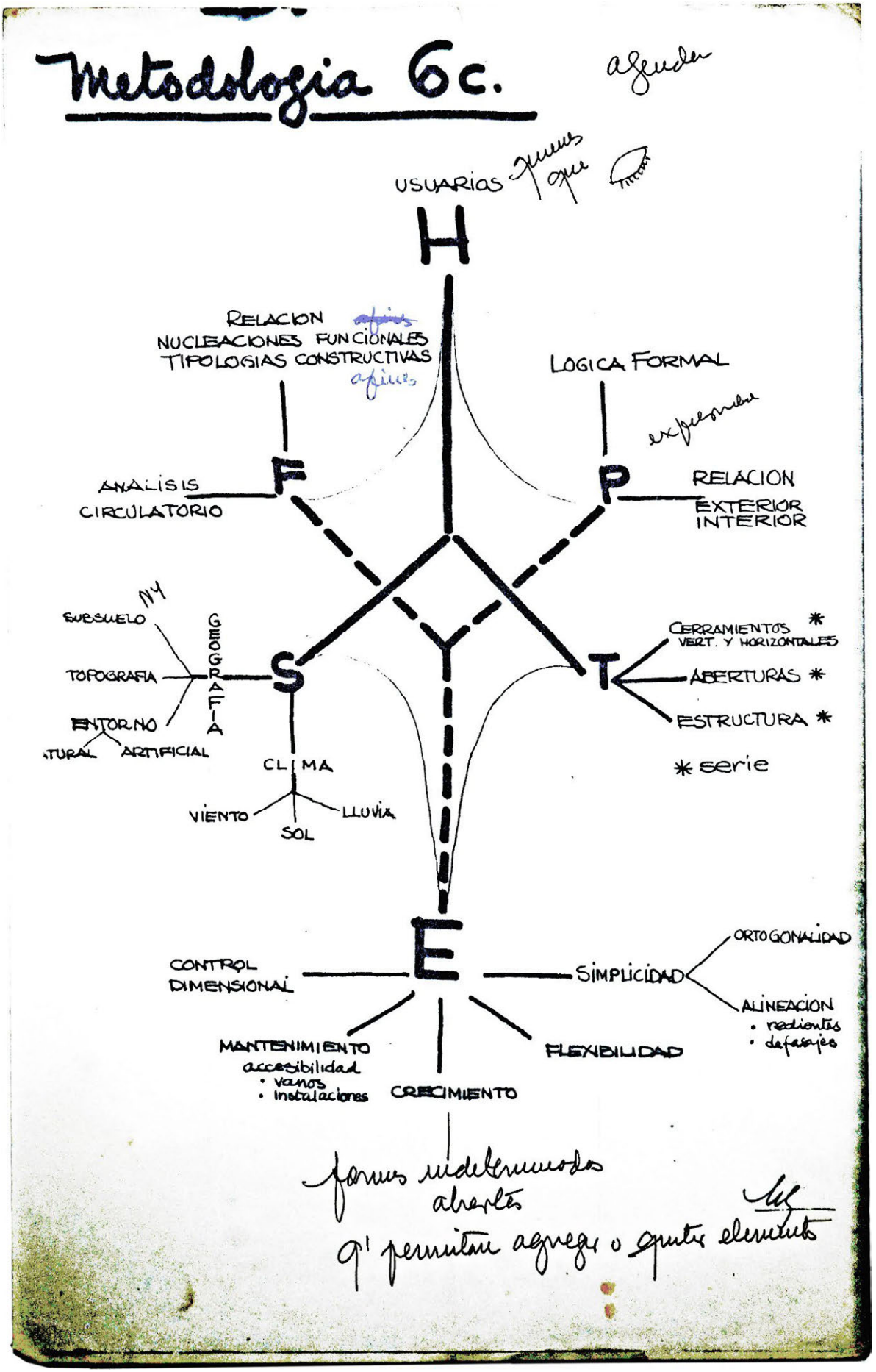
acentua x VISION CERC.
27°

CONTRASTE — mant. fresca — atencion CAPACID. RECEPTIVA
— ALTO - BAJO
— nuevo - viejo
— libre - edific.
— natural - artific

RITMO BIOLOG es CAMB
vol. de transito
ancho de la calle
arbolado.
connotac. gracils { carrasco
cantegril

COLOR ■■ ■■

Metodologia 6c.



Anexo 2. Selección de documentos de Bayardo

Informe del viaje de estudio de 1958, correspondiente al Grupo de Viaje CEDA I-51.

Estos documentos se encuentran en el archivo del Fondo Bayardo (CDI-IH, 2019, C. 3227/7-16).

3227/7

Informe Viaje 1958.

F. de A.

3227/8

Stockolmo,11 de julio de 1958.

Sr.Decano de la Facultad de Arquitectura
arqto.Aurelio Lucchini.

De mi consideracion:

Cúmpleme elevar a vuestro conocimiento, el primer informe correspondiente al Viaje de estudios , que el CEDA I-51 está realizando por Europa, aclarando de antemano que el mismo constituye una apretada síntesis de las actividades desarrolladas, por cuanto, existe de parte del grupo que dirijo, una firme y seria intencion , en el sentido de presentar ante Vd. en el momento de nuestro regreso una informacion detallada de las actividades antes mencionadas.

Para facilitar el entendimiento de esta informaci-on, voy a subdividir la misma en tres partes:

A) ORGANIZACION DEL GRUPO
B) PROBLEMAS DE CARACTER GENERAL
C) ACTIVIDADES DESARROLLADAS.

A) Organizacion del grupo.

El grupo viaja en cuatro camionetas adquiridas en París, y esta razon ha determinado que se integre una Comision directiva con cuatro representantes estudiantes y el Profesor del viaje, estipulándose que cada camioneta actúa bajo la responsabilidad directa de cada uno de los citados miembros, los cuales a su vez dependen del Profesor director. Los viajes dentro y fuera de las ciudades se realizan de modo tal que el total de camionetas deban marchar siempre juntas, salvo circunstancias especiales que el Profesor determina.Se prohibe en absoluto el uso de las mismas para actividades de orden individual o colectivo que no tengan relacion directa con la finalidad del viaje.

Fuera de la Comision Directiva, actúa una Asamblea General, a la cual se consulta asiduamente, para lograr una intervencion del total de los integrantes, en las decisiones que van condicionando el viaje. El grupo, por otra parte, se rige por un reglamento aprobado en Asamblea, y cuya finalidad primordial consiste no solo en mantener el debido orden , sino tambien en evitar que se desvirtúe la verdadera finalidad del viaje. Existe un severo sistema de sanciones para los componentes omisos y que se aplica con total rigurosidad, siendo del caso destacar, y lo hago con verdadera satisfacción, que hasta el presente no se ha producido ni una sola falta a las visitas colectivas obligatorias que se han realizado.

B) Problemas de caracter general

En forma sintetica debo informar al Sr.Decano, que lamentablemente, los primeros momentos vividos por el grupo en Europa, han sido verdaderamente desalentadores. Cuatro sucesos desagradables, crearon una verdadera interrogante, sobre las derivaciones que los mismos podian acarrearle al grupo.

1)Momentos antes de nuestra partida para Europa,la Compania naviera encargada de nuestro viaje, sustituyó el desembarco en Barcelona -lugar previsto- por Cádiz,reembolsandose a cada integrante la suma correspondiente a un pasaje en ferrocarril de 3a.clase,sin camas, lo cual implicó efectuar etapas agotadoras,que causaron verdadero perjuicio,no debidamente valorado en un primer momento.

2)Llegados a Barcelona,y trasladados a París los integrantes designados para traer las camionetas a esta ciudad -Barcelona- en medio de la natural zozobra que causaba en nosotros la sit uación politica imperante en ese momento en Francia, se nos comunica que la persona encargada de efectuar el giro de dinero entregado por el grupo en Montevideo, habia omitido el envio de aproximadamente mil dolares, lo cual de hecho determinaba la imposibilidad de obtener unidades nuevas, así como creaba un retraso en la fecha de entrega de las mismas, con todas las complicaciones que ello determinaba.
Descuento que el Sr.Decano tiene ya de este episodio la version más completa que del mismo hemos hecho a nuestro representante en esa, Dr Williman(h)

3)En un momento inexplicable, dos integrantes del grupo, al efectuar una operacion cambiaria de fundamental importancia, perdieron para el tátal del grupo, la suma de aproximadamente 450.000 francos franceses, lo cual contribuía a acentuar un panorama economico realmente desolador, máxime si se tiene en cuenta que los viáticos fijados para la subsistencia, eran ya realmente bajos.

4) En Nantes, y en forma casual, nos enteramos del lamentable suceso que motivó el deceso del padre del Sr.Angel Spinelli, hecho que determinó la vuelta de este a Montevideo, por requerimiento de sus familiares. Este hecho, ignorado por Spinelli en primer instancia, creó en algunos integrantes del grupo, un justificado nerviosismo que se sumaba como factor negativo, a los sucesos antes mencionados.

Estos hechos, logicamente no enfocados por los alumnos con perspectivas de futuro-la consideracion es casi obvia- pudieron haber determinado un verdadero caos, que felizmente pudo ser conjurado, gracias a una colaboracion amplia de los mismos y a un sentido de companerismo realmente encomiable, que me permite llamarme optimista con respecto al provenir de nuestra mision.

C) Actividades desarrolladas.

ESPANA. Los estudiantes no involucrados en la tarea de conducir las camionestas o efectuar otro tipo de tarea determinada por la Direccion, tuvieron la libertad de disponer de 7 dias en este país, hasta tanto se regularizara la situacion del grupo. Por razones notorias, el suscrito debio permanecer en Barcelona, como modo de centralizar la accion del grupo, que en ese momento se hallaba disperso. Los estudiantes, por su parte, apuntaron su interes hacia Andalucia, donde visistaron Sevilla, Granada y Córdoba, incluyendo en su itinerario, a indicacion de la Direccion, las visitas que a continuacion se mencionan:

SEVILLA: El Alcazar, Barrio Santa Cruz y Triana, Catedral, la Giralda.
GRANADA: El Alahambra, barrio del Albaicin, Catedral
CORDOBA: Mezquita, visita a la Ciudad

FRANCIA. Motives economicos obligaron la exclusion de Londres de nuestro itinerario, asi como, el problema creado por las camionetas impidieron cumplir con el itinerario trazado para Francia. Hasta el 5 de junio estuvimos en ~~Paris~~ París, donde se cumplió el siguiente programa:

26.V: Visita a Notre Dame, Sainte Chapelle, Ciudad Universitaria (obras del Pabellon Suizo y pabellon Tunecino, Armada de la Salud de Le Corbusier)
27.V: Visita a las obras en construccion para el edificio UNESCO (Breuer)
28.V: Visita a Reims
30/1.VI: Visita a Chartres, Nantes (Unidad Le Corbusier) y Saint Michel
5.VI: Visitas a Beauvais y Amiens

BRUSELAS. A partir de esta ciudad, regularizada la situacion, se cumple estrictamente con el itinerario aprobado. Tomamos aqui contacto con la OFICINA DE COMERCIO EXTERIOR que nos preparo un programa de visitas excesivamente extenso, el cual sin embargo cumplimos.

9.VI: Gante. Visita al Instituto Magnier, dentro de la Universidad. Estudios de hormigon precomprimido. Laboratorios de ensayos.
10.VI: Brujas. El "Burg". Ayuntamiento, Catedral. Museo de Brujas, con pintura flamenca. Van Eyck.
11.VI: Barrio Oefenveld (Malinas) y barrio Kiel (Amberes)
12.VI: Namur: Visita a la fabrica Jambes-Namur, Exposicion de Arte Sagrado Contemporaneo, visita en teleferico a la Ciudadela.
13.VI: Courtrai. Visista a la fabrica Coene (elem. prefabricados en madera)

Fuera de este programa, se dedicaron tres d-ias íntegros a la Exposicion de Bruselas. Esta exposicion, que no determinó ninguna evolucion con referencia a la linea trazada por exposiciones anteriores, suscitó sin embargo, por conducto de ciertos ejemplos aislados, verdadero interes entre el estudiantado.

HOLANDA. Se visitaron tres ciudades. Del 17 al 20 de junio estuvimos en Retterdam, donde asistimos a una conferencia efrecida para nosotros por la Oficina de planeamiento municipal. Se recogi-o aqui un valiosísimo material, que se entregará en su momento a la Facultad. Del 21 al 23 de junio se visitó Amsterdam, donde se organizaron visitas generales a barrios de la ciudad, visitas al Museo del Estado (obras de Breugler, Avercamps, el Grecco, Goya, Tinteretto, Veronese, Vermeer, Rembrandt, etc). En el Museo Municipal asistimos a una muy escelente muestra sobre Van Gogh (biografia graficada de este pintor, manuscritos, telas) Como muestra del Revival Romanic, Bolsa de Amsterdam de Berlage. El 23 de junio en Hilversum, estudi@ de Dudok a través de su Municipalidad y varias escuelas, que, lamentablemente, no pudieron ser observadas en su interior

ALEMANIA. Se hizo una primer etapa con la visita de Hamburgo. Es de hacer constar que la Academia Alemana nos conedió una beca, organizando por consiguiente nuestra actividad en esta ciudad. La misma fué iniciada con visitas generales a distintos barrios de la ciudad, estudios de la zona portuaria y finalmente una Conferencia en la Oficina de planeamiento comunal, de ,a dual se obtuvo provechosa experiencia. Se visitaron algunos ejemplos aislados que no representaron mayor interes

DINAMARCA. Se concretó nuestro interés solamente en la capital de este país,habiendo efectuado numerosas visitas:

1) Barrio Roskildevej, con unidades prefabricadas.Zonas de esparcimiento de real inter-es
2) Barrio Bellahoj Have, unidades prefabricadas. Bloques de 16 pisos
3) Escuela de Lyngbvjvej, de Jacobssen
4)IIglesia en Kongeus-Lyngby del año 1957
5) Bellevue.Barrio residencial en un balneario,de Jacobssen
6) Municipalidad de Rodovre d e Jacobssen .

Ademas, otros ejemplos de menor interes.

SUECIA. Se inició la visita de este país, en Gotemburgo, donde fuimos recibido por el juri" consulte de la ciudad,senor Martin Bratt,designado por el Instituto Sueco. Concurrimos a la Oficina de Planificacion donde el Arquitecto Frifiof Lindstrom nos dío una breve resena sobre el concepto sueco del planeamiento. Se observo un importante proyecto para el barrio Vastra Frolunda. La tarde del 19 de junio visitamos el barrio residencial, en construccion, Biskopsgarden. Tambien fue motivo de nuestro interes la visita de la Municipalidad de Gotemburgo, obra de Asplund de considerable importancia. Asimismo el Bronhuset, edificio antiquisimo con estructura sorprendente para la época. El estadio Ullevi, nos sorprendio por una composicion formal sorprendente, en la cual, la gráfica de interes de los expectadores,determine la modelación de las tribunas.
Finalmente en Stockolmo, se nos dictaron dos conferencias : una en el H.S.B (organizacion de viviendas en cooperativa) y otra en el TOWN PLANNING OFFICE. Efectuamos visitas de marcado interes a muy diversos barrios que sería innecesario enumerar, siendo de destacar la visita a la ciudad satelite de Vallingby. y el barrio de Gärdet. El Crematorio de Asplund significó la visión de uno de los ejemplos más emotivos de la arquitectura funeraria.
Tenemos programados para los d-ias venideros,visitas a los Museos Nórdico y Moderno asi come al Cement and Concrete Institute.

Tal hasta el presente la actividad desarrollada por el grupo, que se ha desarrollado dentro de un plano de corrección total y con un interes creciente por parte del estudiantado. Solicitando al senor Decano se sirva acusar recibo de este informe, me es grato saludar a Vdä con mi consideracion más distinguida.

NELSON BAYARDO

3227/11

Venecia, agosto 23 de 1958.

Sr. Decano de la Facultad de Arquitectura
Arquitecto don Aurelio Lucchini.

De mi consideración:

Elevo a Vd. el Informe No.2 referente a las actuaciones del grupo de viaje CEDA I-51 agradeciendole se sirva acusar recibo del mismo, así como del Informe No.1 que con fecha 11 de julio le envié por correo aereo Recomendado desde Stockolmo, por cuanto hasta el presente, no he recibido ningun comunicado al respecto.

El día 18 de julio llegó el grupo a HANNOVER, iniciando asi el itinerario fijado en acuerdo con la Deutscher Akademischer Austanschdienst, entidad que de acuerdo a lo mencionado en mi informe anterior, nos había concedido una beca consistente en 3.000 dm. La visita a la citada ciudad se inició con una pequeña conferencia en el Ayuntamiento, donde se explicó el proceso experimentddo por Hannover desde su fundación hasta nuestros días, pasando por su desvastación durante la guerra. Este proceso queda documentado por una serie de maquettes de gran fidelidad, que con gran acierto se exhiben en el hall de entrada del edificio, lo cual hace posible su conocimiento por el publico en general. Se realizó luego una visita general a la ciudad, que comprendió como puntos básicos, los jardines barrocos de Herrenhauser,la Iglesia del Mercado Reconstrucción de una antigua iglesia gótica, y la feria Industrial de Hannover.
El 22 de julio llegamos a BERLIN. En esta ciudad,centro de candentes problemas politicos, la D.A.D. nos ofreció una conferencia seguida de dos peliculas, e invitacion a una visita a la zona Oriental de Berlin, donde se hallaba implicito el deseo de la entidad mencionada, de propagar sus puntos de vista en la materia.Siguiendo una norma de conducta ya establecida, se rehuyó de nuestra parte, de esbozar ningun tipo de opinión que escapara a los limites estrictamente docentes.
Constituyó otro punto del programa, una breve explicacion sobre el proceso de remodelacion de Berlin Oriental,con posterior recorrido explicativo de la ciudad.
El barrio Hansa -construido en ocasión de la INTERBAU- con obras de Gropius Aalto,Niemeyer,Jacobssen y otrosa arquitectos de renombre mundial,no respondió en mi concepto al gran interés despertado,al concretar una forma dislocada,carente de todo sentido espacial.
La Unidad de Le Corbusier,situada en otro punto de la ciudad, constituyó otro motivo de interes, y dió lugar a interesantes polemicas, particularizadas fundamentalmente en las busquedas plasticas ,principalmente de órden cromático, que en este edificio hace el arquitecto suizo.
En STUTTGART, luego de una visita al Leider Hall -una equivocación de la arquitectura moderna, que no logran salvar algunos aciertos indudables- hicimos una recorrida general por la ciudad,centralizando finalmente nuestra atención en la Exposicion organizada por la Werkbund en 1927. Perduran obras de Le Corbusier y Mies van der Rohe.

Con esta ciudad se clausuró la parte correspondiente a la beca mencionada, en la cual se dió cumplimiento total y estricto a todas las condiciones impuestas por la D.A.D antes de su concesión.

/////

3227/12

Consecuente con una promesa formulada al Sr.Decano,y conociendo por experiencia propia, que ciertas versiones de sucesos ocurridos en esta sufren deformaciones, que pueden incluso aparejar consecuencias no deseables, deseo informarle de un muy lamentable suceso ocurrido en la frontera de Berlin Oriental. En ocasion de producirse el cruce de dicha zona, fuimos objeto de una ridícula vigilancia, que comenzó por un control desusado e injustificado de velocidad, continúócon una amenaza de confiscación para el caso de "reincidencia" y finalizó con el posterior decomiso de mercaderia vendida en el propio Berlin Oriental, circunstancia criticable si se tiene en cuenta que la misma fué obtenida en todos los casos, previa presentacion de pasaportes, lo cual aparentemente legalizaba la operacion para nosotros.

Si criticable fue este desusado procedimiento, mas criticable aun si se tiene en cuenta que el material confiscado era en un porcentaje abrumador inherente a nuestras actividades y en general de escaso valor -cajas de acuarelas,oleos,reglas de calculo,peliculas fotograficas,etc.,- mucho más lo fué el tratamiento inusitado que se le dió a nuestra delegacion, manteniendonos 13 horas en el lugar de nuestras camionetas, sin darnos posibilidades de alimentación, y sometiendo a los ocho estudiantes cuestionados, a un interrogatorio, cuyo tenor, en algunos casos,puede catalogarse de vejatorio.

Si me he extendido en la consideracion de este episodio,es por cuanto, aparte de mi condición de reaccionar frente a las injusticias -esta lo fué y en grado sumo- no deseo que del mismo se puedan entresacar consecuencias de culpabilidad para los estudiantes que intervinieron en él,que resultaron simplemente las victimas inocentes de un procedimiento ridiculo y negligente.

El 4 de agosto llegó nuestro grupo a PRAGA, ciudad donde se reintegraron los estudiantes Latchinian y Garabelli,designados por el CEDA para intervenir en una Conferencia Estudiantil realiyada en Leningrado. Por este motivo, los citados estudiantes, se habian separado de nuestra delegacion el 12 de julio en Stockolmo. Las actividades en Praga se redujeron fundamentalmente a las que determinó la organiyacion estudiantil con la que establecimos contacto. Las mismas consistieron principalmente en visitas a edificios de caracter historico -castillo y catedral San Vito, iglesisa romanica San Jorge, barrio Mala Strana,etc-habiendose visitado algunos barrios mas o menos recientes de muy escasa importancia. A nuestro pedido se efectuó una visita a una Granja Colectiva,donde se nos dió una explicacion general sobre su organizacion.

OSTRAVA fué el punto siguiente de nuestro itinerario y nos mostró un gran esfuerzo estatal para alojar una enorme población que sufre las consecuencias logicas que trae aparejadas la explotacion de las minas del lugar. Se han construido dos grandes ciudades satelites, que han demandado un evidente esfuerzo, pero que lamentablemente se ha perdido en gran parte, al concretarse en formas de un trasnochado monumentalismo que no caracteriza por cierto el sentir de nuestra época.

BRATISLAVA,significó la terminacion del viaje por Chedoslovaquia. Aqui pudimos visitar a pesar de hallarse tambien en vacaciones, a la Facultad de Arquitectura, donde hallamos cierta similitud con nuestros planteamientos, y el deseo de enfocar los problemas con realidad. Tal circunstancia se había anotado ya, al asistir a una excelente disertacion sobre un no menos excelente trabajo para el Plan Regulador de Praga. Fué tambien en Bratislava que observamos ~~experiencias~~ interesantes experiencias que en materia de prefabricacion realizan los tecnicos checos.

Destaco que por razones de orden familiar, se permitio a los sres. Juan Falkenstein y Sra. separarse del grupo por el término de 12 días.

3227/13

Los dias 16,17,18 y 19 de agosto, se destinaron a VIENA, y en esta ciudad,se concedió libertad general al grupo, siguiendo directivas impuestas de antemano,tendientes a lograr un merecido descanso para un viaje que en general, impone grandes esfuerzos físicos.
En esta ciudad, nos enteramos que no se nos concedía la visa de nuestro pasaporte para HUNGRIA, razon por la cual, se procedió a eliminar este país del itinerario.
Nos encontramos ahora en Venecia,dispuestos a iniciar nuestro recorrido por Italia

Sin otro particular, y reiterando al Sr. Decano mi deseo de recibir comunicacion sobre si se ha acusado recibo de los informes enviados, me es grato saludar a Vd. con mi consideracion mas distinguida

Nelson Bayardo.

3127/14

Sr. Decano de la Facultad de Arquitectura
arquitecto don Aurelio Lucchini.

De mi consideración:

El presente informe se refiere a las actividades desarrolladas por nuestro grupo, desde su llegada a Italia, el dia 22 de agosto, hasta nuestro arribo a Paris.
Se siguió para las ciudades italianas, en lo que tiene relacion con las visitas a los edificios de caracter historico, el procedimiento de efectuar una reseña de los mismos, situándolos en su periodo correspondiente, y realizando visitas a los citados edificios, en grupos reducidos, por cuanto dado el distinto grado de interés de los alumnos -esto resultó a traves de experiencias realizadas- no significaba conveniencia a mi juicio, disponer de un mismo tiempo, para intereses que a la postre, resultaban muy diversos. Ello no obstante, en muchos casos se procedió igualmente a realizar estas visitas con el total del grupo, por cuanto habian circunstancias que asi lo determinaban.
VENECIA. Se centró el interes en la obra de cinco arquitectos que a mi juicio caracterizaban las epocas fundamentales dentro de la arquitectura veneciana, dicho esto claro está, con las reservas debidas, y eligiendo solamente el procedimiento, como modo de lograr un cierto orden dentro del estudio. Dentro del siglo XV, Lombardi con sus obras de Santa María dei Miracoli, Palacio Vendramin Calergi y Corner Spinelli. Sanmicheli(Palacio Grimani) y Sansovino(Loggeta dei Campanile, Libreria, la Zecca, obras en el Palacio de los Dux) como representativos del siglo XVI. Dentro del siglo XVII, Santa Maria della Salute, el Palacio Pesaro (hoy Galeria de Arte Moderno) y el Palacio Rezzonico, caracterizando la obra de Baltasar Longhena. Dentro de la obra de Palladio , sus iglesias San Jorge Mayor y el Redentor. Obras de marcado interés como la Ca d'oro, basilica San Marco, San Giovanni e Paolo, etc. tambien fueron motivo de estudio.
RAVENNA. Visitas colectivas a San Vital, San Apolinario Nuovo, San Apolinario in Classe, Mausoleo de Gala Placidia y Bautisterio Neoniano, permitieron dar una pauta cabal del arte bizantino.
PERUGGIA. Visitas a la Catedral y al Palacio Comunal, obras etruscas y colegio del Cambio.
ASSISI. En esta ciudad se concentró el interes en el conjunto de San Francisco de Assis, siendo tambien visitadas la iglesia de Santa Clara, con significativa fachada románica, la Catedral -obra del siglo XII con interior modificado por Galeas Alezzi-, Templo de Minerva, etc.
ROMA. En esta ciudad se trabó contacto con el Arq. Silvano Panzarosa, funcionario de la organizacion INACASA, y fué con dicho arquitecto que tuvimos ocasion de efectuar visitas a las obras de mayor volumen que esta entidad ha realizado en Roma. El barrio Tuscolano fué caracteristico en este aspecto.
Asimismo esta relacion nos permitió tomar contacto con el estudio del Ing. Pier Luigi Nervi y visitar tres importantes obras suyas: El Palazzo dello Sport y Stadium Flaminium (obras en construccion) y el Palacetto dello Sport, terminado recientemente.
Tambien visitamos el Memorial de la Via Ardeatina, monumento de raro dramatismo, levantado en homenaje a un conjunto de italianos cáidos en la última guerra.

3227/15

2/
En el aspecto histórico, se siguió un procedimiento similar al señalado en Venecia, clasificando los monumentos segun su época:
A)Roma Antigua: Foros, Coliseo, mercado trajano, termas de caracalla y Diocleciano, Panteon, templos de Vesta y Fortuna Viril, etc.
B)Basilicas Cristianas: Santa Maria Mayor, Santa Sabina, San Lorenzo Extramuros, San Pablo extramuros, Mausoleo Santa Constanza, Santa Maria in Cosmedin.
C)Renacimiento siglo XVI) Cancilleria de Bramante, San Pietro in Montorio, Palacio Farnesio de Sangallo, San Pedro.
D)Miguel Angel, y su influencia en la gestacion del Barroco: Puerta Pia, Plaza del Capitolio, Santa Maria de los Angeles. Esculturas.
E)Periodo Barroco: Palacios Quirinal y Barberini; iglesias del Gesu, San Andres del Quirinal y San Carlino de las 4 fuentes.
Como ejemplo caracteristico de villa italina, visitamos en Tivoli, la Villa d'Este.
NAPOLES. Desde esta ciudad se hicieron visitas a zonas de interes turístico marcado como Amalfi, Capri, Sorrento, intercalando el viaje a dos lugares de gran importancia, y que despertaron enorme interés entre el alumnado: PAESTUM y POMPEYA. Se concurrió tambien a una de las fabricas Olivetti (Pozzuoli), obra que reune considerables aciertos en materia arquitectonica.
FLORENCIA. Se siguió un procedimiento similar a los ya indicados.
Siglo XI: San Miniato al Monte
Siglo XIII: Palacio Vecchio, Santa Maria dei Fiore(con cupula de Brunelesco) Santa Maria Mayor, Santa Maria Novella(fach. Alberti) y Palacio Podestá (destinado hoy a Museo Nacional)
Siglo XIV: Santa Croce, Loggia dei Lanzi, Campanile de Giotto
Siglo XV : Santo Spirito, San Lorenzo, Capilla Pazzi, Ospedale degli Inocente entre las obras de Brunellesco. Ademas Palacio Strozzi, Ruccellai y Medici.
Siglo XVI: Palacio degli Uffici, Jardines dei Boboli del Palacio Pitti
Desde la ciudad de Florencia se efectuó una visita a SIENA.
MILAN. Se efectuaron visitas a tres edificios de caracter histórico: el Duomo San Ambrosio de milan y Santa Maria de las Gracias, con el Cenáculo.
En IVREA, visitamos la central de las Fabricas Olivetti, conjunto heterogeneo de edificios de distinta epoca y barrios obreros dependientes de la misma.
Tambien en Milan, block moderno de Oficinas de esta institucion, que constituyó un remarcable ejemplo en materia de construccion esmerada.
Visita general al Q.T.S, que no pudo concretarse debidamente por razones de clima.
ZURICH. Visita general a la ciudad; Palacio del Aluminio y Aeropuerto.
En camino hacia ESTRASBURGO, visitamos la discutida iglesia de RONCHAMP, de Le Corbusier, ejemplo pleno de sugerencias y de motivos de polémica...
Finalmente, el dia 6 de Octubre, nuestra llegada a Paris, punto último de nuestro itinerario en Europa.

Como conoce ya el señor Decano, a través de los informes elevados -por cuya redaccion, no siempre debidamente meditada por razones que son obvias, pido de antemano disculpas- nuestro grupo debió soportar contingencias realmente desagradables, totalmente agenas a nuestra voluntad y prácticamente imprevisibles. Los problemas economicos que mencioné //

3227/16

3/ al Sr. Decano en su oportunidad, el deceso del padre de uno de los alumnos, la propia circunstancia de lo acaecido en la frontera berlinesa, y otras circunstancias de menor entidad, fueron episodios, que, sumándose periodicamente, podrían haber determinado una situacion realmente catastrofica -y no exagero el término- si no hubiera sido que conté para dirigir, con un grupo de estudiantes y post-graduados dotados de una entereza moral realmente extraordinaria, que les permitió en todos los casos, sobrellevar con verdadera altura, una carga que en muchos momentos, se volvió increiblemente pesada.

En oportunidad del viaje que con este mismo grupo realicé a Brasil, ya había hecho recalcar esta circunstancia ante ese Consejo, aunque justo es decirlo, no contaba en aquella oportunidad, con los elementos de juicios que ahora permiten abonar mi opinion, con total certeza.

Como modo de concretar en un solo ejemplo la admirable disciplina de estos muchachos, bastame notificarle, que en cincuenta y nueve visitas Oficiales realizadas por el total del grupo, solo se registró una falta, que por otra parte, fué realizada previo aviso. Estas circunstancias me permiten ser totalmente optimistas con respecto al resultado de nuestro viaje por los Estados Unidos de Norte America, donde esperamos dejar bien en alto los prestigios de nuestra Facultad.

Sin otro particular, y haciendo propicia esta circunstancia para felicitar al Sr. Decano, por lo que me consta ha sido de brillante su gestión, en lo que más tarde habria de concretarse en una nueva Ley Organica para la Universidad, me es grato quedar de Vd. atto y

S.S

NELSON BAYARDO

NOTA: En su oportunidad enviaré, el itinerario definitivo a efectuar en EEUU rogandole como siempre, se sirva acusar recibo de este informe.

Anexo 3. Planos del proyecto del urnario