

***máquinas  
en sombra***

*Posibilidad de una  
lectura absoluta  
de cinco arquitecturas  
de Montevideo*

MARCELO ROUX<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Marcelo Roux es arquitecto por FADU-Udelar, donde enseña Proyectos y participa como doctorando del doctorado de Arquitectura.



No existe otra descripción de un sueño que la hecha por el hombre que despierta.

ALAIN<sup>2</sup>

En 1930, en pleno Ártico, se comenzaría a verificar la ciega fe en las oportunidades de la técnica que se había impulsado treinta y tres años atrás con la muerte del optimista aeronauta sueco S. A. Andrée. En la isla de Kvitøya, una caja de negativos maltrecha aparecía junto a los restos de la expedición que acabaría con la vida del explorador nórdico. La imponente silueta negra de un globo aerostático desplomado, tras la de dos ingenuos hombres, resultaría una de las fotografías icónicas de la hazaña salvada por el destino.

Pero no será hasta entrado el siglo XXI, de la mano del artista danés Joachim Koester, que el trágico hecho adquiere, quizás, el sentido mismo para el cual estaba destinado a suceder: el de la ficción que construye la historia. *Mensaje de Andrée* (2005) es la pieza artística-documental que Koester monta con las fotografías rescatadas en un film de 16 milímetros, de 3 minutos y 4 segundos de duración. *Un ruido visual* en el que mantiene «a media luz lo que se puede y lo que no se puede contar, lo que se puede documentar y lo que se puede malinterpretar».<sup>3</sup>

Es la misma nublada línea que aísla la certeza de la ilusión en la obra de Koester la que asienta sobre la mesa de disección una incomodidad. La de la relación de cinco artefactos arquitectónicos de extrema potencia que son parte de la naturaleza misma de la ciudad de Montevideo: el Estadio Centenario (Juan Antonio Scasso, 1930), el Hospital de Clínicas (Carlos Surraco, 1953, concurso 1928-1929), el Instituto de Higiene (Carlos Surraco, 1940, derivado del concurso del Hospital), la Facultad de Odontología (Juan Antonio Rius y Rodolfo Amargós, 1940) y el Comedor Universitario N.º 2 (Taller Cravotto, Facultad de Arquitectura, 1967).<sup>4</sup>

Estas arquitecturas se han producido con la misma confianza maquínica que la del romántico explorador sueco y se presentan en la ciudad como las sombras del globo en las fotografías que Koester manipula; táctica montajista del artista danés que seduce conceptualmente como método de acercamiento. Seduce en el intento por *desocultar* el *campo* (relacional) que subyace detrás de un cúmulo de máquinas<sup>5</sup> *absolutas* en un polígono pequeño de una ciudad austral. Esta pieza urbana única asoma abruptamente en el magma homogéneo de la trama. La violencia con la que irrumpe refiere, posiblemente, a tres elocuentes razones: la *enormidad*, la *singularidad* y la *proximidad*. La obviedad de tal constatación es inversa a la ausencia de un abordaje

relacional crítico. Es inversa a la inquietud por aprehenderla, por trascender la parte y por entender el todo.

El *acto creativo*, entre otros, según Martin Heidegger, se define como una acción de «desocultamiento».<sup>6</sup> Se asume, así, una heurística posible sustentada en el proyecto de arquitectura, que subyace dormida detrás de este campo de máquinas modernas. Máquinas que permanecen a la oscura sombra de una de ellas: el Hospital de Clínicas, o la mole hormigonada más grande del país.<sup>7</sup>

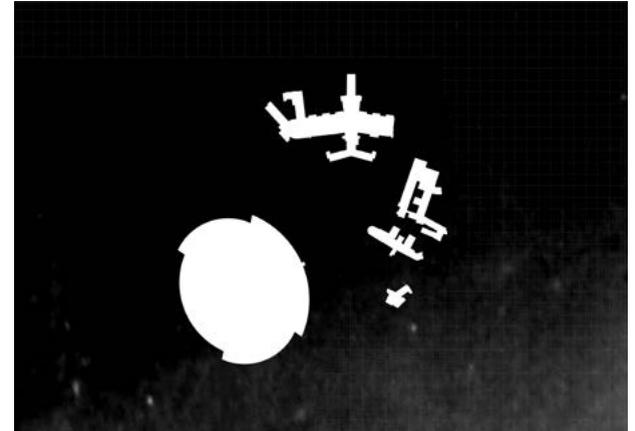
Es la supremacía de la forma *entre* las cosas por sobre la forma *de* las propias cosas, la que comporta el concepto de *campo*.<sup>8</sup> Se activa, así, un mecanismo relacional para el proceso investigativo que se distancia de un acercamiento al objeto único y se aproxima a la elaboración de un tejido de encuentros y desencuentros —proyectuales— entre individualidades de extrema personalidad.

Las cinco arquitecturas se observan por la inevitable condición de *proximidad* que poseen; es esta particularidad la que, efectivamente, cautiva, la que abre interrogantes y la que reclama sentido. Se organizan como una agregación de episodios en estado de extraño o discutible equilibrio.

Cinco arquitecturas de moderna belleza, programáticamente disfuncionales, escalarmente antagónicas, temporalmente secuenciales, formalmente disímiles, espacialmente complejas, y obligadas a permanecer cercanas en estado de latencia, bajo una red sombría que se busca tejer y destejer. Cinco arquitecturas, cinco edificios, cinco *máquinas* que no han dejado descansar, entre 1928 y 1967, al recorte de ciudad en el que se instalan. Cinco máquinas públicas, sucesivas en el tiempo, nacidas en el epicentro del Uruguay moderno.

Pero la incomodidad que este acercamiento desafía recae aquí y ahora en el vínculo entre la casuística y el categórico término *absoluto* con el que Pier Vittorio Aureli debate sobre la epistemología *arquitectura-ciudad* en su tesis *The Possibility of an Absolute Architecture*.<sup>9</sup>

El término se instala en cierta condición de la *forma* arquitectónica, que por sí misma y como un hecho físico inteligible es capaz de establecer cierta criticalidad para con



2 Citado en: BURKHARDT, L. (2011), «Epílogo», en BENJAMIN, W., *Sueños*, Madrid: Abada, p. 123.

3 KOESTER, J. (2006), *Messages from the Unseen*, Lund: Lund Konsthall. Citado en: FOSTER, H. (2015), *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*, Madrid: Akal, p. 66.

4 La casuística de estudio evidencia, conscientemente, olvidos intencionados de otros edificios del sector, los que podrán

integrarse colateralmente en el desarrollo del trabajo de tesis.

5 El término *máquinas* es empleado en un sentido metafórico con la naturaleza moderna de los edificios que se estudian.

6 Martin Heidegger se aproxima a este fenómeno a través del concepto de *alétheia* en *Sein und Zeit*, de 1927. HEIDEGGER, M. (1993), *Ser y tiempo*, Barcelona: Planeta-De Agostini.

7 Es considerado el edificio más grande del país por fuera de las naves industriales.

8 ALLEN, S. (2009), «Del objeto al campo: condiciones de campo en la arquitectura y el urbanismo», en ABALOS, I., *Naturaleza y artefacto: el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneo*, Barcelona: Gustavo Gili, pp. 149-170.

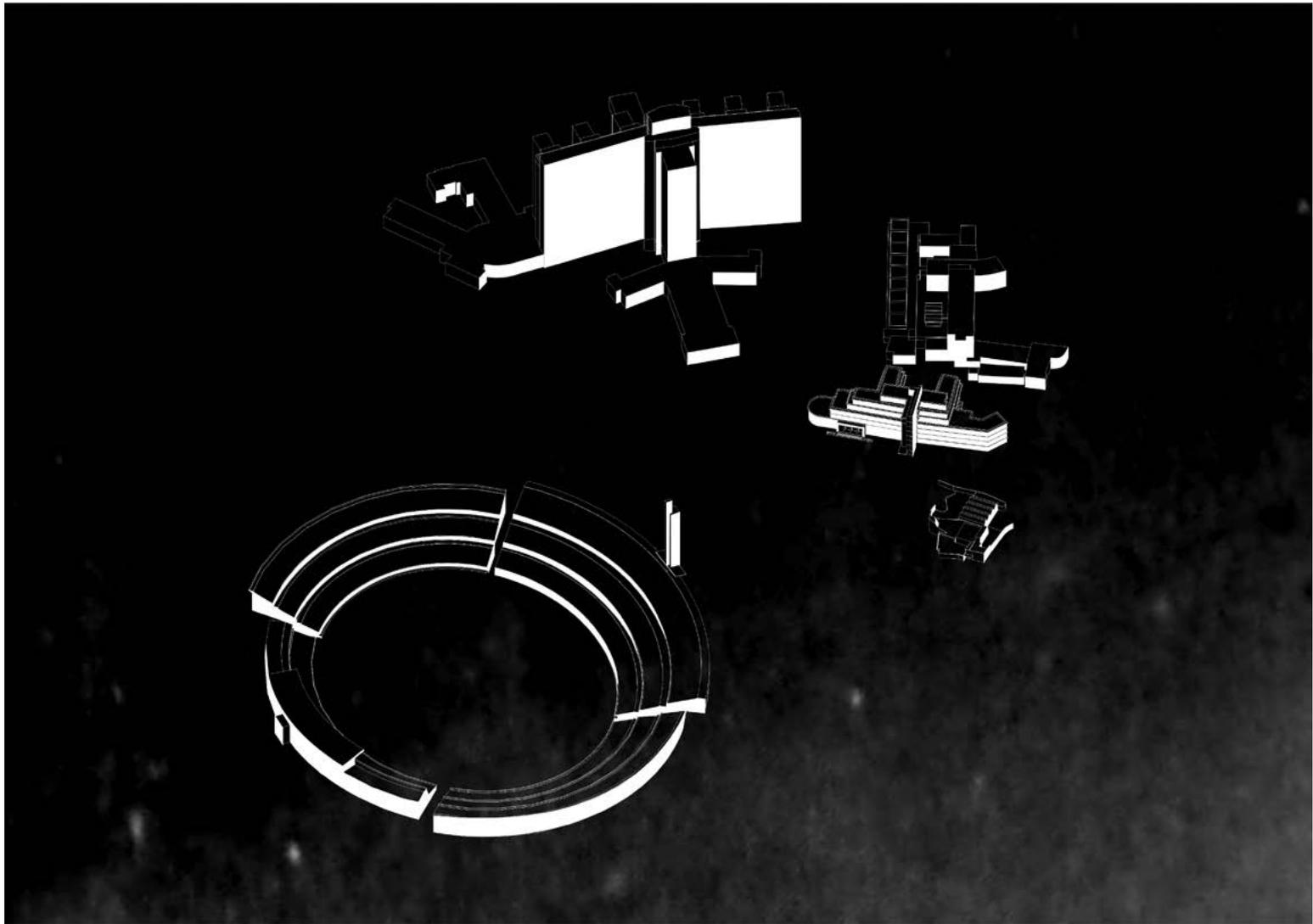
9 AURELI, P. (2011), *The Possibility of an Absolute Architecture*, Londres: MIT Press.

el hecho urbano. Será en la referencia al *Ereignis* de Martin Heidegger donde cae Aureli para definir lo *absoluto* en su sentido original «como algo que se resuelve en sí mismo después de estar “separado” de su otro».<sup>10</sup>

Desde ahí, la adjetivación aplicada a estas arquitecturas simularía una línea argumental operativa. No obstante, una primera aproximación podría identificar cierta natu-

ciudad y que obliga a entenderlas como «un instrumento de separación y, por tanto, de acción política».<sup>11</sup> Es así que los primeros balbuceos indican, al menos, cierta tensión sobre la condición *absoluta* estudiada por Aureli y su aplicación al caso, lo que impulsa a preguntarse por la *posibilidad de una lectura absoluta* asociada a este *campo de máquinas*.<sup>12</sup>

La tesis de Aureli se centra —por admiración personal



raleza icónica que, sumada a la deliberada ausencia de un magma urbano vinculante, desmoronaría, en este caso, los fundamentos del arquitecto italiano. Pero, al mismo tiempo, la conceptualización *absoluta* perturba, ya que amén de la iconicidad inherente, estas arquitecturas resultan *públicas*, lo que discute el sentido meramente económico y productivo que Aureli encuentra en la arquitectura de la

manifiesta— en la obra de cuatro arquitectos: 1) Oswald Mathias Ungers, 2) Étienne-Louis Boullée, 3) Andrea Palladio y 4) Giovanni Battista Piranesi.<sup>13</sup> Los analiza luego de un comienzo que busca conducir la argumentación «hacia el archipiélago, definiendo lo político y lo formal en arquitectura».<sup>14</sup> Usaremos esta caracterización como marco referencial para nuestra interpelación al conjunto montevideano.

<sup>10</sup> Ib., p. ix. Todas las traducciones del libro *The Possibility of an Absolute Architecture* son del autor del presente texto.

<sup>11</sup> Ib., p. 46.

<sup>12</sup> Con *campo de máquinas* se referirá el presente texto a la casuística de estudio, integrada por las cinco arquitecturas mencionadas.

<sup>13</sup> El orden con el que Aureli desarrolla el trabajo es distinto: Palladio, Piranesi, Boullée,

Ungers. Es alterado aquí por móviles argumentales.

<sup>14</sup> Así titula Aureli el primer capítulo del libro.

Un primer impulso podría situar en simultáneo a la maqueta que Carlos Surraco realizó en 1930<sup>15</sup> de la Quinta de Cibils con el proyecto del Hospital de Clínicas y sus pabellones, y la maqueta que O. M. Ungers elaboró de su propuesta *Neue Stadt, housing complex*, para Colonia entre 1961 y 1964. En ambas se observan bloques o torres macizas sobre un plano horizontal neutro. Para Ungers, una ciudad de «positivos y negativos». Al decir de Aureli, «una ciudad en la que la experiencia de la forma como composición del espacio vacío y construido se convirtió en el principal motivo arquitectónico».<sup>16</sup>

Un acercamiento volumétrico-formal al *campo de máquinas* da cuenta de arquitecturas que se desploman al suelo con rotundez, sin marcadas mediaciones ni atajos. Arquitecturas que surgieron alentadas por la producción editorial de la *Moderne Bauformen*, de la *Dei Baumeister*, de la *Die Form* o de la *Wendingen*. También por los viajes de sus autores o por el trabajo de estos en las oficinas de relevantes arquitectos de la época.<sup>17</sup> Arquitecturas que refieren, sin licencias, a matrices europeas y norteamericanas, aplicadas de forma mixturada: actitud propia de cierta genética nacional en relación con el proyecto moderno. Caben, entre otros, los guiños al *art déco*, al expresionismo holandés y alemán, al racionalismo alemán, al pragmatismo norteamericano, al neoexpresionismo finlandés o al constructivismo ruso.

Pero es quizás el concepto de *archipiélago*, trabajado por el arquitecto alemán, el que permita comenzar a problematizar la conceptualización *absoluta*. El *archipiélago* en Ungers va a imaginarse en el proyecto Berlín: Archipiélago Verde, derivado este de los enfoques de Karl Friedrich Schinkel para la capital entendida como «un tejido marcado por intervenciones arquitectónicas singulares, más que como una ciudad planificada según los principios del diseño espacial cohesivo típico del período barroco».<sup>18</sup> El proyecto se asume como una teoría urbana de *ciudades dentro de la ciudad* o de *ciudad hecha por islas* o de *microciudades*. Más allá de cierta analogía formal —a escalar— de los planteos de Ungers con el *campo de máquinas*, interesa el sentido de autonomía de las partes en un todo, de cierta dialéctica de complementariedad y de oposición simultánea.

Desde allí es posible advertir la jerarquía que posee en la casuística de trabajo un componente técnico-material y, a la vez, conceptual en las definiciones más radicales y *absolutas*: el *muro*. Si bien se encuentra en todas, basta detenerse en sus dos arquitecturas más elocuentes: el Estadio

Centenario y el Hospital de Clínicas, donde el *muro* es el que las define y es, en definitiva, lo que separa el pozo de la torre, la celebración de la pena y la vida de la muerte. Funciona ya no solo como la membrana del globo ennegrecido por el tiempo en la película de Koester, sino como cada fotografía en la secuencia que le da sentido al film. Son la repetición y la proximidad de estos perímetros las que alejan a las arquitecturas que se estudian de la singularidad solitaria, presente en el hito, en el ícono o en el monumento en su acepción clásica.

El sentido no recae en la soledad del *muro* curvo que habilita al coliseo, o en la barrera vertical perforada del centro de salud, o en el trazo blando y abierto del Comedor Universitario N.º 2, sino en el sistema de *microciudades* que estos muros denuncian; un sistema de relaciones materiales y programáticas *absolutas*. Al decir de Aureli,

El tema del muro se representa a través de una serie de situaciones radicalmente diferentes, difícilmente concebibles como una secuencia coherente o una forma de continuidad, sino que revela la forma de la ciudad como un sitio de discontinuidad radical.<sup>19</sup>

Un segundo registro podría detenerse en la portada de la revista *Arquitectura* de 1930, en la que se hacían públicas las fachadas del proyecto ganador de la segunda vuelta del concurso del Hospital de Clínicas. Es automática la simetría con los grafismos de Erich Mendelsohn o con las imágenes frontales de la *Città Nuova* de Antonio Sant'Elia. Pero la intersección representacional entre gran escala y proyección ortogonal, sea en fachada o «cortado sobre su longitud»,<sup>20</sup> es gestada en el Iluminismo; basta para verificarlo la belleza monumental desprendida de los gráficos de Boullée en la ópera, en la iglesia metropolitana o en el cenotafio de Newton.

Es, de hecho, en el carácter de monumento en la obra del arquitecto francés donde recaen las conexiones más directas entre la lectura que de ella hace Aureli y el *campo de máquinas*. Monumento ya no como objeto de celebración, sino como genuino espacio de lo público. El *campo de máquinas* estaría, así, compuesto por monumentos a la salud y a la ciencia, y por un gran templo del deporte. Más allá de las posibles lecturas estilísticas basadas en la simplificación formal o de las fuertes conexiones con el impulso laico y republicano en la obra de Boullée, interesa la discusión que propone Aureli sobre su obra, a diferencia de Aldo Rossi, como proyecto crítico que se expresa a

<sup>15</sup> Fecha estimada.

<sup>16</sup> Ver: UNGERS, O. (1963), «Zum projekt Neue Stadt in Köln», *Werk*, vol. 50, n.º 7, julio, pp. 281-283. Citado en *The Possibility of an Absolute Architecture*, op. cit., p. 184.

<sup>17</sup> Resultan elocuentes los viajes de Carlos Surraco a Estados Unidos en ocasión del desarrollo del proyecto del Hospital de Clínicas en la segunda vuelta del concurso o el trabajo de Rodolfo Amargós en el

estudio de Peter Behrens.

<sup>18</sup> Aureli, op. cit., p. 178.

<sup>19</sup> Ib., p. 196.

<sup>20</sup> Sobre el dibujo en el Iluminismo, en: PANCKOUCKE, C. (1782), *Encyclopédie méthodique*, p. 93. Citado en: MADEC, P. (2000), Akal, p. 79.

través de cierta inteligibilidad formal, pero que resulta en el «establecimiento de una nueva forma de lo público que evocaba la vastedad y la uniformidad como atributos del espacio urbano».<sup>21</sup>

Aureli lee en los monumentos aislados de Boullée una apuesta proyectual *positiva*, de objetos finitos, como respuesta al *negativo* desarrollado en la cartografía de Pierre Patte de 1765. La particularidad del plan de Patte, con un sistema de plazas cóncavas, reside en los vacíos circulares —como extensión del patio, dirá Aureli—, los que se producen por su conformación perimetral: una táctica de arquitectura como fondo para el espectáculo ciudadano. Ahora bien, el *campo de máquinas* que ocupa este trabajo mantiene una relación de intencionalidades superpuestas respecto a las definiciones locativas y absolutas de sus partes.

Entre la primera y la segunda vuelta del llamado a concurso para el Hospital de Clínicas media un año —de 1928 a 1929—, un tiempo corto en el que se interpone la certeza del proyecto, y posterior construcción, del Estadio Centenario. Las bases del concurso en primera vuelta del hospital planteaban a los concursantes: «Se les llama la atención sobre la hermosa perspectiva que ofrece el parque de los Aliados».<sup>22</sup> A su vez, en mayo de 1929, el propio Surraco, antes de saberse ganador, eleva una nota a la Sociedad de Arquitectos del Uruguay advirtiendo de la inadecuada ubicación prevista para el Estadio Oficial de Football —posteriormente, Estadio Centenario.

Resulta elocuente la relación entre la secuencialidad de estos hechos y la secuencialidad en las localizaciones de cada una de las arquitecturas en el predio, no solo en tal tiempo, sino desde 1930 hasta bien entrado el siglo XXI.<sup>23</sup> Hay en estas decisiones una conformación *cóncava* que busca, desde una perspectiva urbana, recibir o extender al interior del predio el parque de los Aliados —previamente, parque Central y, posteriormente, parque Batlle y Ordóñez— y, desde una perspectiva arquitectónica, rendirse a la convexidad del óvalo del monumental estadio. Un acto de rendición, quizás, o de necesaria adaptabilidad de Surraco, Rius, Amargós y el Taller Cravotto<sup>24</sup> ante la condición finita y absoluta del proyecto de Scasso.

Si Aureli refiere con cierta dialéctica a la relación entre la cartografía de Patte y la obra de Boullée, el *campo de máquinas* opera como un sistema reactivo ante una cartografía como la del Concejo de Administración de 1928 de Montevideo; una ciudad con una expansión ya consolidada y con políticas

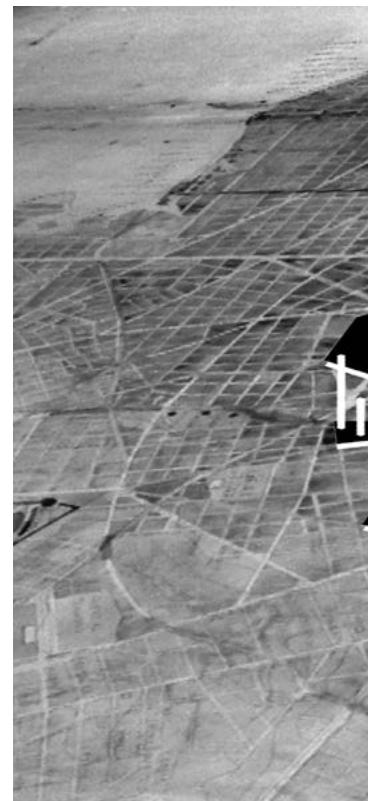
de previsión centradas en paradigmas culturales de belleza, ancladas en el *bulevar* y el *parque* como dispositivos.

Pero es posible especular también sobre cierta capacidad para redireccionar el sentido de la ciudad a partir de la arquitectura como una «forma de juicio crítico», dirá Aureli. Así, el germen del *campo de máquinas* puede ser leído como una suerte de palanca de desfasaje desde los modelos urbanos franceses (comenzando con el Plan Maillart de 1887, pasando por el Plan Regulador de 1912 —producto del Concurso de las Avenidas de 1911— o las propuestas del Plan Fabini de 1928) hacia los de matrices ciamistas, como el Plan Regulador de 1930.

El sistema formal que el Estadio Centenario y el proyecto del Hospital de Clínicas proponen resulta una báscula que conecta, temporal y espacialmente, el parque Batlle y Ordóñez con el sistema de *parkways* de Cravotto, principalmente con la secuencia desordenada de rascacielos que el arquitecto postula como una corona al este de la Ciudad Futura. Es posible también que la simultaneidad temporal con el Plan Regulador y la casuística de trabajo haya establecido algún mecanismo de reciprocidad en las decisiones, aún sin profundizar, de Surraco, de Rius y Amargós, y del propio Cravotto.

Desde ahí, el *campo de máquinas* podría entenderse, con similitud a como Aureli lo hace con la secuencia de edificios públicos monumentales de Boullée, como «un archipiélago de estados arquitectónicos de excepción que se oponen a un espacio metropolitano dominado por la gestión extensiva de la producción».<sup>25</sup>

Un tercer énfasis permite observar, por un lado, el Capriccio de Antonio Canaletto para el puente de Rialto en Venecia en 1740 y, por otro, cualquier fotografía tomada desde el campo del Estadio Centenario en la que el Hospital de Clínicas desafía a la torre integrada por Scasso al proyecto para homenajear a los victoriosos. En la *veduta* veneciana se sustituye el puente existente por el proyectado por Andrea Palladio, al que, a su vez, lo escoltan dos edificios de Vicenza del mismo arquitecto: la basílica a la derecha y el Palazzo Chiericati a la izquierda.



21 Aureli, op. cit., p. 146.

22 Citado en: WILSON, E., et al. (2011), *Hospital de Clínicas. Génesis y realidad 1887-1974*, Montevideo: Bioerixl, p. 119.

23 Un punto de inflexión de esta situación podría plantearse en la construcción de los edificios para la Facultad de Enfermería, la Escuela Universitaria de Tecnología Médica, la Escuela de Nutrición y la Escuela de Parteras,

comenzadas en el año 2013 y aún en obras, ubicadas hacia la avenida Juan Américo Ricaldoni.

24 Estrictamente, de las decisiones de la Udelar, no del Taller Cravotto, con respecto a la implantación del edificio del Comedor Universitario N.º 2.

25 Aureli, op. cit., p. 163

La imagen es entendida por Aureli como una *ciudad análoga* que integra arquitecturas absolutas y paradigmáticas, pero imposibles de ser combinadas dadas las condiciones del lugar.<sup>26</sup> Si la geografía construye en la imagen de Canaletto una utopía improbable, es en la fotografía del estadio y el hospital la agregación funcional a contracorriente de la proclamada zonificación moderna de la época lo que materializa —parafraseando a Aureli— una «ciudad antiideal».<sup>27</sup>

En la aproximación de Aureli a la obra de Palladio se discuten los análisis de Rudolf Wittkower y Colin Rowe por jerarquizar las lógicas compositivas y por espantar el sentido político del sitio y del tiempo. Como reacción, el primero entiende la obra del arquitecto del *cinquecento* como una «dialéctica entre continuidad y discontinuidad», un intento deliberado por combatir la ciudad medieval desde «el lenguaje arquitectónico unificador del clasicismo [y] proyectar cierto sentido armonizador de calma» cívica.<sup>28</sup>

Esta tesis se verá extremada para la casuística que se trabaja si a la fotografía del estadio y el hospital se le antepone una anterior a 1930, de las pocas archivadas que desde un avión apunta hacia el centro de la ciudad. En

primer plano se recorta la Quinta de Cibils; luego, el vastísimo parque en construcción, con sus árboles en crecimiento, satura casi todo el encuadre, y, al fondo, asoma el grano homogéneo de la ciudad, con su cuadrícula y sus edificaciones de baja altura.

Así, la sucesión de eventos que alteran este registro, que se inician materialmente en 1930 y siguen hasta mediados de la década del sesenta, exponen también una suerte de dialéctica con la ciudad. Por un lado, son movidos por la voluntad de consolidación cultural republicana y por las vinculadas necesidades funcionales de complementariedad con un país en desarrollo y con una ciudad en expansión. Por otro, son una respuesta que, con discutible conciencia, establece una nueva *gramática* urbana que se va a concretar desde la arquitectura, y lo hará como contraste, oposición o reacción a los patrones que hasta ese momento conforman la ciudad: la *agregación residencial* y el *parque pseudofrancés*.

Si bien el carácter público del *campo de máquinas*, así como la escala de cada parte, podría predisponer a una arquitectura ajena —en sus modalidades de implantación, en su resolución técnica, lingüística o programática—, cabe signar la diferencia de concepción con otras arquitecturas simultáneas como la del Palacio Legislativo (Cayetano Moretti, 1925), la sede central del Banco República (Juan Veltroni, 1938) o el entonces Palacio Municipal (Mauricio Cravotto, 1941).

El *campo de máquinas* resulta en una nueva arquitectura que profana la regularidad con la que la *agregación residencial* define el tejido urbano, fortalecido esto por la escala de la mayoría de las partes que lo componen. Aun si se atiende al componente más pequeño —el Comedor Universitario N.º 2—, se impone una cierta capacidad autónoma y experimental en su resolución, de relaciones con un perímetro demasiado inmediato, asociado más al carácter pabellonario de un parque inglés que a las relaciones directas con las arquitecturas próximas. Se ciega tanto a la dimensión descomunal de las otras *máquinas* como a la cercanía de la ciudad.

Es esta vocación ajena la que hace el *campo de máquinas* parte de un sistema de extrañezas. Y es precisamente ahí donde recae su capacidad reactiva con el *parque* que lo avecina. Porque las relaciones que se componen entre las partes se asemejan al de un archipiélago de monstruos y gigantes, siguiendo las reglas del bosque manierista, aquel sublime y del debate inconcluso entre el encanto y el espanto.



26 Ver Aureli, op. cit., pp. 58-59.

27 Ib., p. 49.

28 Ib., pp. 57; 52-53.

29 ANÍBARRO, M. (2002), *La construcción del jardín clásico*, Madrid: Akal, p. 233.

Al parque del paisajista francés Carlos Thays, de senderos sinuosos y geométricos, de espesa —exótica y autóctona— vegetación, se le resiste un nuevo parque, una suerte de Sacro Bosco di Bomarzo, un «antiideal» que interpela las reglas del arte de caballete o aquel del orden simétrico. El bosque confrontado al Palacio Orsini resulta «una organización informal [definida] por agregación de piezas en el paisaje»;<sup>29</sup> se cree que funcionó separado del poblado próximo por un jardín clásico, lo que «pondría de manifiesto el contraste entre el “decoro” de uno y el “desorden” del otro».<sup>30</sup>

Un cuarto episodio podría iniciarse con una improbable comparación entre el mapa de Roma de 1551 de Leonardo Bufalini, reconstruido por Giovanni Battista Nolli, y el plano del Plan Regulador de Montevideo de 1912, de Augusto Guidini, Eugenio Baroffio y José Gianelli. Por sobre la simpatía coincidencia de todos estos apellidos italianos, la primera representación, también trabajada por Aureli, muestra, a la izquierda, el oscuro trazado de calles y edificaciones de la ciudad del siglo xvi y, por fuera del marco urbano y ocupando la mayor parte del mapa, sobre fondo blanco, los enormes monumentos desperdigados como «*objets trouvés* piranesianos».<sup>31</sup>

Por su parte, el gráfico del Plan Regulador expone una ciudad novísima estructurada con base en una matriz academicista-haussmanniana, con parques y diagonales rematando en edificios destinados al poder público. Por fuera, se exhibe, prácticamente sola, la mancha del parque Central (hoy parque Batlle y Ordóñez).

Si bien el plano responde al pensamiento de dos décadas antes del germen del *campo de máquinas*, este se concebirá gracias a decisiones que parecen enjuiciar a la ciudad ordenada y planificada —de las avenidas y de cualquier otro intento posterior—. El gráfico del Plan Regulador deja en gris todo aquello que ha quedado en blanco en el plano de Bufalini. El futuro, en la representación de las avenidas, tomará un sector de la ciudad que se acerca más al pasado del plano de la Roma del siglo xvi que al orden prefigurado para Montevideo, desde Maillart hasta 1930. La trayectoria que explica las decisiones de la generación de cada una de las arquitecturas que soportan esta interpelación absoluta se cuenta desde líneas argumentales prácticamente independientes entre sí y cuya yuxtaposición se aproxima a la planteada por Le Corbusier en *La lección de Roma*.<sup>32</sup>

Ahora bien, por sobre el sentido del *campo de máquinas* en la imagen de la ciudad toda hay otros vínculos posibles con la Roma antigua, relacionados con el desempeño del

propio polígono en el que se implantan. A partir del siglo xv se impone a través de la cartografía la voluntad de procurar la reconstrucción de la forma de la antigua Roma: *instauratio urbis*. La cartografía de Fabio Calvo de las etapas históricas de la Roma clásica de 1527, el mapa de Pirro Ligorio *Antiquae Urbis Romae Imago*, de 1561, la *Nuova Pianta Di Roma* de Giovanni Battista Nolli, de 1748, y el *Campo Marzio* de Giovanni Battista Piranesi, de 1762, resultan representaciones apuntaladas por el poder, tendientes a la recuperación de un espacio ya perdido. Estos cuatro mapas, si bien diferentes, secuenciales temporalmente y especulativos, reconocen una inequívoca referencia común: el *blanco*.

Particularmente, el blanco y el negro del mapa de Nolli se han debatido entre la cualidad pública y la privada de la condición urbana, así como, en la interpretación más crítica de Aureli, en su valor definitivamente arquitectónico capaz de diferenciarse del magma homogéneo de la propia ciudad.

No existe aún una cartografía que denuncie el *blanco* que soporta el polígono donde se ubica el *campo de máquinas*. Un mapa capaz de ubicar en simultáneo los bajos de los edificios, los que, *a priori*, más allá de su sentido organizativo en el propio engranaje programático, se estiman como cinco tácticas aparentemente disímiles de entender y de poseer lo público. Cinco *máquinas* que, sin inocencia y sin aparente coordinación, evitan, todas, el paralelismo extremo con las arterias perimetrales y con el entorno inmediato, ofreciendo cinco modos en uno de captar la arquitectura y de profanar la ciudad.

Como en la ya citada interpretación de la obra de Boullée que realiza Aureli,<sup>33</sup> refiriéndose particularmente al museo, al Palacio Nacional y al Palacio Municipal del arquitecto iluminista, «las partes están organizadas para enmarcar eficientemente los espacios que permiten el libre acceso y circulación de un gran número de personas»,<sup>34</sup> como si la continuidad de la ciudad hacia el interior fuera el móvil común de todas las otras intrincadas decisiones.

La necesidad de Aureli de trazar las bases «hacia el archipiélago» y, para ello, de definir «lo político y lo formal en la arquitectura»<sup>35</sup> lo lleva a problematizar las relaciones entre *civitas* y *urbs*, argumentando que, en la ciudad occidental, el rol de la economía de la *urbs* fagocitó el trasfondo político del concepto de *civitas*. Desde ahí, la *Teoría general de la urbanización* de Idefonso Cerdá será leída por Aureli, a diferencia del Plan Haussmann, como «un dispositivo que crea las mejores condiciones para la reproducción de

30 BRUSCHI, A. (1963), *Il problema storico di Bomarzo*, Roma: Palladio XII, p. 106. Citado en *ib.*, p. 228.

31 De esta forma se refiere Gabriele Mastrigli en la conferencia *In Praise of Discontinuity* or *La Leçon de Rome* (disponible *online*).

32 Ver: LE CORBUSIER (1923), *Vers une architecture*. También vale revisar las relaciones entre Piranesi, Pirro Ligorio y Le

Corbusier en: MASTRIGLI, G. (2007), «In praise of discontinuity», en DE BAAN, C., *Power: Producing the Contemporary City*, Róterdam: NAI Publishers, pp. 45-54. Citado en Aureli, *op. cit.*, p. 240.

33 Aureli, *op. cit.*, pp. 141-176.

34 *Ib.*, p. 168.

35 Así titula Aureli el primer capítulo del libro.

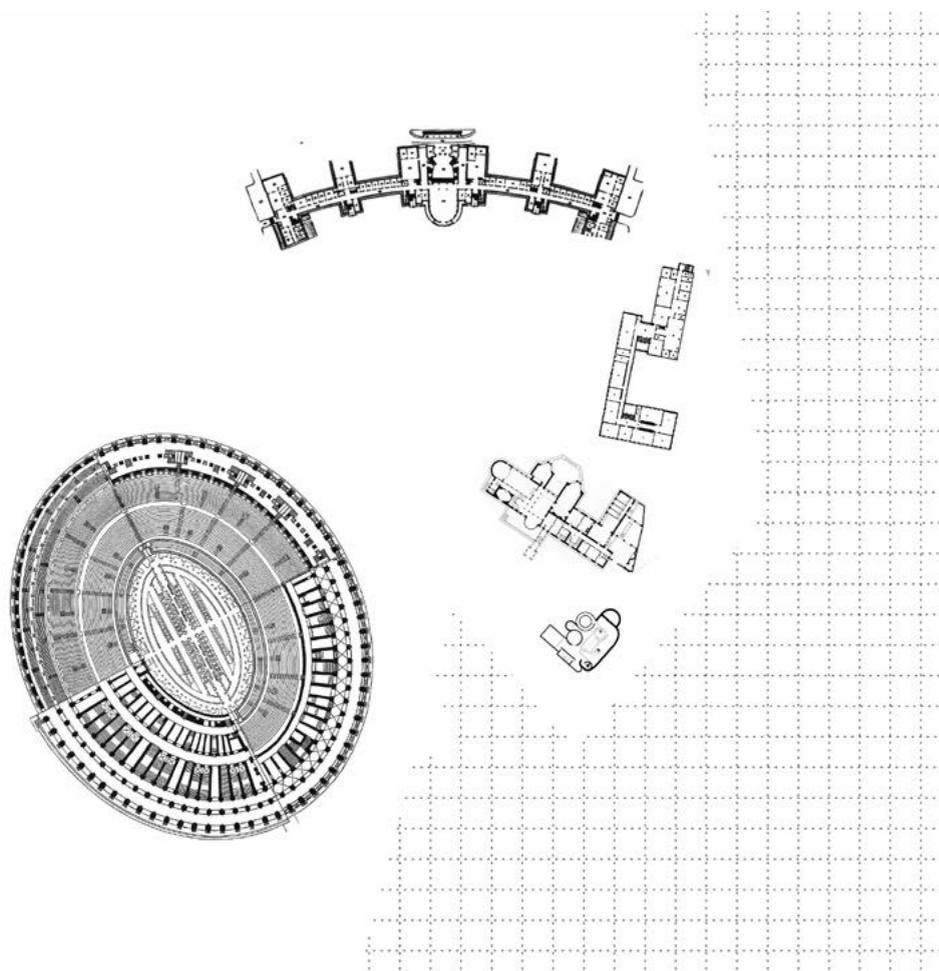
36 Aureli, *op. cit.*, p. 11.

la fuerza laboral»,<sup>36</sup> y lo hace a través de un sistema formal isótropo y potencialmente infinito. Refuerza esta tesis hurgando en varias imaginerías radicales surgidas en el seno del proyecto moderno. La condición homogénea de la Hochhausstadt de Ludwig Hilberseimer (1927) es leída con relación a la tipologización corbusiana de ascendencia clasista y barroca en la Ville Contemporaine (1922). La gesta del alemán explicita el sentido de la repetición uniforme, perturbando la figuración diferenciada del suizo-francés. La propuesta del primero se ve, a su vez, radicalizada por la de los italianos de Archizoom y su Non-Stop-City (1968-1972). Es aquí donde la *urbanización* definida por Aureli se expone en esencia extrema.

Estos tres últimos proyectos permiten poner en discusión y abordar un pequeño acercamiento sobre el sentido que posee el *campo de máquinas* que se evoca. Desde el tiempo histórico reciente y como entidades atemporales no hay posibilidad de reconocer *a priori* un marco ordenador general. No obstante, es posible especular sobre una ubicación compartida entre la diferenciación corbusierana y la repetición infinita de Hilberseimer o la isotrópica de Archizoom. Aureli encuentra también una intersección a ambas posturas en la *The City of the Captive Globe* (1972) de Rem Koolhaas, donde la grilla homogénea habilita los «estados de excepción»<sup>37</sup> de cada «laboratorio de ideologías». <sup>38</sup> La naturaleza insular de la casuística de estudio define un *archipiélago* finito de hechos físicos inteligibles. Este es capaz de establecer un campo de relaciones subyacentes —sea en la escala del conjunto como en las estrategias de proyecto de cada parte— que contiene la voluntad conceptual de infinitud y multiplicación. Pero cada *isla* se materializa con el mismo nivel referencial a proyectos disímiles, como al que puede referir la iconografía de

Koolhaas en Manhattan, o las plazas y edificios de la Ville Contemporaine: «excepciones a la regla»,<sup>39</sup> según Aureli, ante la uniformidad geométrica en Cerdá, Hilberseimer o Archizoom.

En su afán por demostrar que la *forma* arquitectónica se vuelve la naturaleza política de la ciudad, Aureli revela una última carta, incitando aún más a las posibilidades del *archipiélago*. Según la argumentación del arquitecto italia-



no, resultan fundamentales, además de la relación entre las *islas* y el *mar*, «los límites, la separación y confrontación de sus partes»; el énfasis por la «autolimitación»<sup>40</sup> resalta lo vivamente político. Apelando a la obra de Mies van der Rohe en Estados Unidos y en Berlín, encontrará en el *plinto* de sus proyectos una modalidad para que la esencia solitaria y absoluta de la *parte* tome «posición con respecto al todo del cual ha sido separada». <sup>41</sup> El reclamo parece recaer en la estrategia formal y material de conexión o de interfaz.

37 Caben aquí los trabajos de Giorgio Agamben de relectura de los planteos de W. Benjamin o C. Schmit sobre el *estado de excepción*. Ver: AGAMBEN, G. (2005), *Estado de excepción. Homo Sacer II, I*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

38 Así nombra Rem Koolhaas a cada sector definido entre la grilla de Manhattan en *The City of the Captive Globe*. Ver: KOOLHASS, R. (1994), *Delirious New York*:

*A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Nueva York: Monacelli Press, p. 296.

39 Aureli, op. cit., p. 21.

40 Ib., pp. 44 y 42.

41 Ib., p. 45.

Podría, así, habilitarse la pregunta al *campo de máquinas* sobre las tácticas que hacen suyas las respuestas que brinda el zócalo en Mies. Ese plano que, si bien es parte de la *isla*, invita a invertirse y a descubrir el *archipiélago*: «De repente, y por un breve instante, uno se aleja de los flujos y patrones organizativos que animan la ciudad, pero aun así los enfrenta».<sup>42</sup>

Ajustando el enfoque, estas arquitecturas parecen regular el ya mencionado desplome al suelo sin mediaciones. Cada una afronta una respuesta, discutiblemente radical frente a la del arquitecto alemán, pero que encierra cierta experiencia procesual de intermediación y en la que se hace posible, quizás, con la misma actitud ficcional y onírica de Koester en su *Mensaje de André*, cierto desvelo proyectual.

Es el caso de la galería mal eliminada en una de las reformas de la década de los noventa que resolvía el vínculo entre la calle y el bloque principal de la Facultad de Odontología. Es el caso de la diferencia natural de nivel que permite el simple pero imponente acceso intermedio hacia la tribuna Olímpica del Estadio Centenario, o el del arco triunfal nunca construido hacia la tribuna América, enfrentado a la Torre de los Homenajes: ambos alineados con el eje de la avenida central de la ciudad. Es el caso del plano previo, apenas despegado del suelo, del Comedor Universitario N.º 2 o del Instituto de Higiene, o de las triquiñuelas de los patios ingleses como *plintos negativos* bajo la fachada norte de este último. Es el caso del enorme plano *flotante* que une la avenida con el acceso al Hospital de Clínicas, o el del zócalo frontal de dos niveles, cuya azotea podría, siguiendo a Aureli y su grito político, pensarse pública.

---

42 Ib., p. 42.

## Bibliografía

- AA. VV. (1964), *50 años de arquitectura nacional*, Montevideo: SAU.
- AGAMBEN, G. (2005), *Estado de excepción. Homo Sacer II, I*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ÁLVAREZ LENZI, R.; ARANA, M., y BOCCHIARDO, L. (1986), *El Montevideo de la expansión (1868-1915)*, Montevideo: Banda Oriental.
- ANÍBARRO, M. (2002), *La construcción del jardín clásico*, Madrid: Akal.
- APUD, M. (1996), *La arquitectura expresionista alemana y su influencia en la arquitectura uruguaya*, trabajo de investigación, Montevideo: FADU-Udelar.
- ARANA, M., y GARABELLI, L. (1991), *Arquitectura renovadora en Montevideo*, Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.
- y LIVNI, L. (2016), *Entrevistas: edición especial. Libro 1*, Montevideo: FADU-Udelar.
- *Reportaje y semblanza Arq. Carlos A. Surraco (1896-1976)*. Disponible en la web.
- Archivo gráfico de la Dirección General de Arquitectura, Udelar.
- Archivo gráfico del Instituto de Historia de la Arquitectura, FADU-Udelar.
- ARTUCIO, L. (1971), *Montevideo y la arquitectura moderna*, Montevideo.
- AURELI, P. (2011), *The Possibility of an Absolute Architecture*, Londres: MIT Press.
- (2008), *The Project of Autonomy: Politics and Architecture Within and Against Capitalism*, NUEVA YORK: PRINCETON ARCHITECTURAL PRESS.
- BARACCHINI, H., y ALTEZOR, C. (2010), *Historia urbana de la ciudad de Montevideo*, Montevideo: Trilce.
- BENECH, H., y SPRECHMANN, T. (1995), «Hospitales: complejidad o anarquía», *Elarqa*, vol. 5, n.º 4, pp. 4-9.
- FOLCO, C. (1996), «Un siglo de arquitectura universitaria en el Uruguay», *Elarqa*, vol. 5, n.º 17, pp. 14-18.
- FOSTER, H. (2015), *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*, Madrid: Akal.
- FRAMPTON, K. (2009), *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili.
- GATTI, P., y ALBERTI, M. (2010), *Juan Antonio Scasso*, catálogo de la exposición itinerante, Montevideo: IHA, FADU, Udelar.
- Informes de la Dirección General de Arquitectura, Udelar.
- KOOLHAAS, R. (1994), *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Nueva York: Monacelli Press.
- LE CORBUSIER (1923), *Vers une architecture*.
- LOUSTAU, C. (2010), *La arquitectura del siglo xx en Uruguay*, Montevideo: Cruz del Sur.
- MARGENAT, J. (2009), *Tiempos modernos. Arquitectura uruguaya afín a las vanguardias. 1925-1940*, Montevideo.
- MEDERO, S., y SIERRA, J. (2018), *Dossier. Vitruvia*, n.º 4, Montevideo, FADU-Udelar, pp. 165-212.
- MEDEROS, S., et al. (2018), *Carlos Surraco*, catálogo de la exposición itinerante, Montevideo: IHA, FADU, Udelar.
- NISIVOCIA, E., et al. (2014), *La aldea feliz*, Montevideo: FADU-Udelar.
- REY ASHFIELD, W. (2013), «Surraco y la fotografía», *Arquitectura*, n.º 269, Montevideo, SAU.
- ROUX, M. (2016), «Anticipaciones para dos máquinas en sombra», en *Premio Julio Vilamajó. Aportes al conocimiento en arquitectura y diseño*, 55-79, Montevideo: FADU-Udelar.
- San Rocco Magazines, 3: *Mistakes*, 2010; 4: *Fuck concepts! Context!*, 2012; 11: *Happy birthday Bramante!*, 2015, Venecia.
- SURRACO, C. (1923), «Los rieles de nuestra arquitectura», *Arquitectura*, n.º 64, Montevideo, SAU.
- (1927), «La pseudoarquitectura moderna», *Arquitectura*, n.º 114, Montevideo, SAU.
- TALLER SPRECHMANN (1997), *Las arquitecturas potentes de dos metrópolis asimétricas*, Montevideo: FADU-Udelar. Arquitectura generación 90. Dos Puntos Infoplus.
- WEIZMAN, E. (2017), *Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa*, Barcelona: MACBA+ MUAC. RM.
- WILSON, E., et al. (2011), *Hospital de Clínicas. Génesis y realidad 1887-1974*, Montevideo: Bioerix.