

La arquitectura en el exilio interior _Emilio Nisivoccia.



[3]

HORACIO. (Al Fantasma).- ¿Quién eres tú, que usurpas este tiempo a la noche, junto con esa presencia noble y guerrera que tuvo alguna vez el difunto Rey de Dinamarca? ¡Por el cielo te lo pido, habla!

William Shakespeare. La tragedia de Hamlet. Príncipe de Dinamarca. 1601.

Hamlet

En el primer boletín del año 2014 de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU), Jorge Nudelman y Mary Méndez publicaron un artículo que recibió la respuesta inmediata de Diego Capandegui, y a la vez dio lugar a una réplica de Nudelman casi al finalizar el año. El punto en disputa era la arquitectura reciente en Uruguay y el título del artículo que disparó la polémica incluía una paráfrasis al nombre de un viejo libro de Mario Payssé Reyes y, por elevación, al de un conocido artículo de Le Corbusier: ¿Cómo estamos en arquitectura? ¹

La primera sorpresa nace del hecho de que las diferencias estallaron a partir de unas pocas frases que hacían de introducción al texto. Nudelman y Méndez habían tenido a cargo la selección de un conjunto de obras recientes para un evento internacional y, en los párrafos introductorios, aprovechaban el contexto para expresar su disconformidad con la arquitectura del *star system* global, cobijados por las declaraciones de Rem Koolhaas en la Bienal de Venecia del 2014 y el amplio paraguas que ofrecía una vieja cita lapidaria de Cedric Price.

El resto era un par de afirmaciones que dejaba ver las dificultades sufridas en carne propia por los autores a la hora de elegir unos pocos proyectos dignos de participar en una competencia de obras construidas durante los últimos diez años. La primera sentencia que disparó la polémica apuntaba a

Emilio Nisivoccia es Arquitecto, Profesor Agregado en Proyecto y en Historia en la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad de la República. También es Titular dentro del área de Historia y Teoría de la Arquitectura en la Universidad ORT de Uruguay. Fue becario por la agencia Española para la Cooperación Hispanoamericana en la ETSAB y del Ministero degli Affari All'Estero en el IUAV de Venezia, redactor de las revistas Trazo, DC, D'Espacio y Vitruvia y Curador del pabellón de Uruguay en la Biennale di Architettura di Venezia durante las ediciones 2010 y 2014. A la fecha se desempeña como Director Ejecutivo del Instituto de Historia de la Arquitectura FADU

¹ NUDELMAN, Jorge; MÉNDEZ, Mary. "¿Cómo estamos en arquitectura?" En: BSAU. Enero-abril. 2014. p.48. CAPANDEGUI, Diego. "¡A fascinarse más con la contemporaneidad!" En: BSAU. Mayo-junio. 2014. p. 46. NUDELMAN, Jorge. "Cinismo positivo, ilusión corrosiva". En: BSAU. Julio-noviembre. 2014. P.48.

² SLUKICH, Patricia. "Maestro de la arquitectura sensible" y S/F. "el penúltimo de los carismáticos". En: BSAU. Mayo-junio. 2014. pp. 78 y ss.

³ La liquidación de la mano de obra más calificada parece correr en paralelo con la consolidación del estatus profesional del arquitecto y luego, con el triunfo del hormigón armado y el trabajo taylorizado. Sobre la división del trabajo y el saber de la arquitectura, ver: NISIVOCCIA, Emilio; MEDERO, Santiago. "Frentes de batalla. Arquitectos artistas, organizadores, empresarios y proletarios". En: *Revista de la Facultad de Arquitectura* n° 13. 2015. p. 86.

⁴ Sobre el debate de ideas durante los años ochenta se puede consultar: NISIVOCCIA, Emilio. "Heraldos". En: AAVV. *La Aldea Feliz. Episodios de la modernización en Uruguay*. 14 Mostra di Architettura, La Biennale di Venezia, Facultad de Arquitectura. Montevideo. 2014. p.198.

la producción corriente: "aquellos que están insertos en el mercado parecen desconocer las reglas básicas de una, no digamos "sabía" ni "magnífica", pero sí, al menos, correcta arquitectura. Ni hablar de la producción de las oficinas del Estado cuyos esfuerzos todavía son débiles para alcanzar la excelente calidad que las caracterizó antes de 1960". La segunda golpeaba directo en el núcleo duro de la cultura institucional y las veleidades de la vanguardia criolla: "¿Cómo estamos, entonces? Digamos que enfrentados a problemas disciplinares de difícil solución, muchos de ellos radicados en la calidad de la enseñanza y en la ausencia de responsabilidad social de los arquitectos, pendientes del dinero en muchos casos, pendientes de sus propias imágenes muchos otros".

Como cabía esperar, la respuesta de Capandegui se situó en la margen opuesta del mapa para esgrimir optimismo frente a pesimismo, reivindicar la liviandad sin complejos del presente frente a la pesada mochila del pasado e, incluso, lanzar una llamada final destinada a enterrar de una vez y para siempre a los célebres cadáveres de la arquitectura en Uruguay. Capandegui entendía, y entiende, que "el tiempo presente ha sido estimulante en relación a las prácticas arquitectónicas en Uruguay y también en otros países emergentes de América Latina y Asia. Ello no es ajeno al nuevo orden económico internacional, con el fenómeno de las *commodities* y la afirmación de muchos países asiáticos como potencias a nivel global. También ello puede vincularse al *posfordismo* en la creciente era digital y al advenimiento de nuevas sensibilidades sociales, seguramente más veloces y profundas que las reconocidas en el campo intelectual y gremial"².

Si la polémica parecía quedar instalada con la respuesta de Capandegui, el propio Boletín de la SAU cancelaba casi sin remedio cualquier opinión demasiado triunfalista o, por lo menos, tiraba por la borda el intento de trasladar los tópicos de la cultura global y sus alternativas codificadas a las tierras del sur. En la página 78 figura un obituario dedicado a la memoria de Joao da Gama Filgueiras Lima, fallecido en esos días y, en la 80, una entrevista a Solano Benítez. A la vista de los hechos parece demasiado obvio que, tanto el octogenario Lelé como el paraguayo Benítez, destilan en su arquitectura una vitalidad y un despliegue técnico y formal muy difícil de encontrar en tierras uruguayas. Además, todo indica que entre uno y otro no existe ningún abismo generacional.

Por mucho que duela, se debe admitir que la fortuna crítica de la que gozan en el presente los arquitectos de América Latina tiene apenas unas pocas réplicas en Uruguay. El éxito acumulado por la arquitectura de Chile durante los últimos veinte años –desde Radic a Aravena–, la persistente actualidad de Mendes da Rocha, de Brasil Arquitectura, o el premio obtenido por Solano Benítez en la Bial de Venecia, son ejemplos muy distantes de cualquier práctica habitual en estas latitudes. Para decirlo en pocas palabras: Uruguay tiene muchos arquitectos preparados e inteligentes pero no tiene –por tamaño, población e idiosincrasia– un mercado de diseño como el de Chile, Argentina y Brasil, tampoco quedan restos vivos de una cultura artesanal destacada ni nada semejante a la mano de obra paraguaya y, mucho menos, existe una tecnología de última o penúltima generación que demuestre eficacia dentro de su propio terreno.³

Llegados a este punto se vuelve necesario señalar que la crisis de la disciplina, a la que aludían Nudelman y Méndez en su nota, resulta demasiado evidente y que es probable esté ligada al desmantelamiento persistente y cotidiano de algunos resortes institucionales. Mucho más todavía, la crisis tiene origen en la profunda erosión de un sistema de consensos junto a la caída de un contrato social que sirvió de suelo positivo para la construcción de una cultura arquitectónica que llegó a solidificarse y obtener buenos pergaminos en la mitad del siglo XX. Pero el soñado equilibrio político y social comenzó a resquebrajarse con la crisis de los años sesenta, la dictadura cívico-militar –entre 1973 y 1984– y las posteriores zozobras de un sistema institucional y un foro de ideas que no logra encontrar equilibrio dentro del nuevo mapa de la globalización –pese a todas sus renunciaciones– ni tampoco consigue desprenderse por completo de sus antiguas certezas.

Por su parte, el camino recorrido por la arquitectura no es demasiado diferente al del resto de la sociedad. La ideologización de los sesenta logró ocultar la crisis de la disciplina y alargar la supervivencia de algunos esquemas bastante ingenuos hasta el final de la década de los ochenta. Pero con esto terminó por alejar sus discusiones de los debates más fermentales de la crítica europea. Luego, entrada la década de los noventa, los viejos esquemas ideológicos populistas cayeron destartados víctimas de su propio desgaste y del revisionismo, más o menos liviano, mucho más que de la crítica a sus propias insuficiencias. En su lugar, quedó un desierto incapaz de generar discursos medianamente articulados⁴.

En este nuevo vacío de lo real nunca floreció la pluralidad de prácticas e ideas ni se desató la experimentación desenfrenada, la crisis de los valores no cedió su espacio al nihilismo radical sino todo lo contrario: buscó certezas en la repetición de lugares comunes, en la calidez de las instituciones y muchas veces intentó legitimar sus acciones por medio de la cita a los autores consagrados en los foros globales.

Tal vez por esto mismo la parte más interesante de la producción arquitectónica reciente prefiere guardar silencio y concentrar sus esfuerzos en el oficio. Estudios como Gualano y Gualano, Francesco Comerci, Pedro Livni o Jorge Gambini –solo por citar algunos ejemplos– han tenido la enorme valentía de abandonar las coartadas ideológicas y las escenografías de moda para concentrar sus esfuerzos en el dominio de un lenguaje y la coherencia de la técnica. Poco importa si se trata de un revival de la Escuela Paulista o del Estilo Internacional, el punto consiste en reducir la arquitectura a simple arquitectura, convertir el proyecto en un conjunto de instrumentos sin otra justificación que su misma condición material y, gracias a esto, poder operar dentro de un campo de certezas acotado. Acotado pero real.

Si la autonomía de la arquitectura lleva inscrito el riesgo de quedar atrapados dentro de una esfera paralela e incapaz de comprender nuestro papel en la historia, al menos tiene la enorme ventaja de delimitar con claridad las fronteras de su territorio para luego tomar decisiones con una elevada dosis de coherencia. Por esto mismo siempre será preferible escuchar el susurro casi imperceptible de las lenguas casi muertas antes que la estridencia de las novedades.

En este punto parece necesario aclarar que estas líneas no pretenden convertir el pasado en un objeto de nostalgia sino todo lo contrario. Es solo que cualquier puesta a punto sobre el estado de las cosas en el presente obliga a pensar la disciplina dentro de un marco histórico. De hecho es fácil coincidir con Manfredo Tafuri a la hora de afirmar que la arquitectura heroica del siglo XX jamás dejó de ser ideología, y que la ideología no solo es funcional al poder sino también demasiado nociva para aquellos que buscan enfrentarlo. Incluso cabe admitir que hay muy poco que lamentar en la bancarrota del papel ideológico jugado por la arquitectura moderna durante el período que marca la expansión de la fábrica, desde el taller a la sociedad⁵. Pero, más allá de la validez general del conocido cuadro de Tafuri, siempre hay que tener presente que las “formas de falsa conciencia” elaboradas en el centro no funcionan igual en la periferia donde los signos pierden el hilo que los une con significado original y la condición de frontera altera por completo las simples traducciones⁶. Pero, incluso aceptando el esquema del historiador italiano, tampoco parece demasiado sensato descartar de plano y por completo las mejores elaboraciones de la cultura precedente. Cualquier sistema de pensamiento se apoya en sus antecedentes y fuera de esto no hay nada, o casi nada. Por eso los antiguos fracasos siempre son portadores de buenas ideas que nos permiten alumbrar el presente y, por eso mismo, también los cadáveres se convierten en nuestros fantasmas.

El cuadro actual de los temas y problemas en la arquitectura del Uruguay solo puede ser pensado si se tiene presente que la disciplina fue capaz de conquistar un estatuto relativamente coherente y estable durante el siglo pasado y que ese mismo estatuto parecía asegurar la circulación fluida entre ideas y prácticas, a la vez que la alejaba de cualquier conflicto o tragedia. Al menos en su superficie, la arquitectura en Uruguay logró articular las demandas del Estado y el capital con un proyecto de sociedad cimentado en la estabilidad del sistema democrático y la solidez de sus políticas sociales. Esta fue su mayor fortaleza y tal vez una de sus debilidades secretas. De la crisis del modelo político y social, de la distribución del trabajo y la riqueza dentro del nuevo mapa de la economía global y, por último, de las crisis sucesivas acumuladas por la disciplina en los últimos cuarenta años, nace el nuevo cuadro difuso que puede ser leído como imagen transitoria de un desplazamiento hacia nuevos puntos de equilibrio o bien como el simple alboroto de las partículas elementales.

El fantasma

En este punto conviene pasar revista a la historia de la arquitectura en Uruguay y lo mejor va a ser comenzar por uno de los tantos inicios. Cabe pensar entonces que la cultura arquitectónica en esta orilla del Plata comenzó a definir sus contornos con la creación de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay en 1914 y la Facultad de Arquitectura en 1915. Tanto una como la otra acabaron por consolidar un foro muy dinámico que permitió el tráfico de ideas y la temprana expansión de la práctica profesional en el interior de las reparticiones del Estado y la sociedad civil. La historia de la arquitectura en Uruguay no es el relato de unos pocos autores de gran porte ni de los grandes maestros insuperables sino la de un colectivo variado y numeroso que centró sus aciertos en el manejo solvente de los instrumentos proyectuales. Tampoco reproduce los tópicos del enfrentamiento heroico entre antiguos y modernos porque, al fin y al cabo, fue una creación del propio Estado modernizador. Por eso la arquitectura local es sobre todas las cosas extensa y pública, numerosa y de baja estridencia, colectiva mucho más que individual.

La arquitectura no solo es una disciplina extendida por todo el territorio uruguayo sino también el resultado de un cuerpo de profesionales con alto grado de cohesión interna aunque no demasiada visibilidad pública. Al menos en el presente⁷.

Tres rasgos fundamentales pueden ayudar a definir la cultura arquitectónica local en su edad madura. La primera fue una marcada vocación urbana que corre en paralelo con el crecimiento y



[1]



[2]

⁵ TAFURI, Manfredo. *Progetto e utopia*. Laterza. Bari. 2007 (1973).

⁶ Siempre se debe tener presente el papel de “traductores” ejercido por los miembros de la intelectualidad criolla y los problemas domésticos que encierra. Vale la pena consultar las cáusticas observaciones del joven Lévi-Strauss sobre la alta sociedad de San Pablo a mitad del siglo XX. Lévi-Strauss, Claude. *Tristes trópicos*. Paidós. Barcelona.

⁷ La fuente más interesante sobre la historia de la arquitectura en Uruguay continúa siendo: ARTUCIO, Leopoldo Carlos. *Montevideo y la arquitectura moderna*. Montevideo: Editorial Nuestra Tierra, 1971.

⁸ FRONTINI, Pablo. *Raúl Sichert. Arquitectura Moderna y calidad urbana*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, 2015. NISIVOCIA, Emilio. “Rambla Horizontal”. En: Op cit. *La Aldea Feliz*.

⁹ DE SOUZA, Lucio. *Imaginario rurales. El modelo de afinamiento en la Planificación Rural del Uruguay de Carlos Gómez Gavazzo*. Tesis de Maestría en Ordenamiento Territorial y Desarrollo Urbano. Facultad de Arquitectura. Septiembre, 2016.

[1] Edificio Centenario. De los Campos, Puente, Tournier. Montevideo. 1929. Foto de Archivo IHA, FADU.

[2] Edificio Lapido. Juan María Aubriot, Ricardo Valabrega. Montevideo. 1929. Foto de Guadalupe Campos, 2006. Archivo SMA-FADU.

[3] Edificio Panamericano. Raúl Sichero. Montevideo. 1959. Autor: Pablo Frontini.

consolidación de las ciudades, apoyado en el damero tradicional. De esta manera la arquitectura moderna acabó por ser incorporada a la vieja trama urbana casi por la vía de los hechos, y fue capaz de modelar amplias zonas del paisaje dando vida a calles entubadas como las que aborrecía Le Corbusier.

Edificios como el Centenario de la firma de los Campos [1], Puente y Tournier, o el Palacio Lapido de Aubriot y Valabrega [2] son construcciones tempranas realizadas entre el final de la década de los veinte y el comienzo de la siguiente, perfectamente alineadas con esta vocación urbana que intentaba acoplarse con la ciudad existente. Por un lado son trabajos claramente ajustados a las estéticas modernas, digamos rupturistas con la tradición formal de *Beaux Arts*, y, por el otro, contenidos en la trama preexistente y sin demasiados conflictos con ella.

El edificio Panamericano [3] puede servir como contrapunto para demostrar la hipótesis por inducción completa. Construido entre 1959 y 1964, el Panamericano cierra un ciclo entero de edificaciones en altura destinadas a vivienda de promoción privada, iniciado con la aprobación de la Ley de Propiedad Horizontal en 1946 y acabado con la crisis del sector financiero a finales de los cincuenta. De hecho, no solo es un buen ejemplo de la capacidad intelectual de Raúl Sichero, sino también un caso emblemático donde el capital inmobiliario logró entrar en sintonía con la mejor arquitectura. El último o penúltimo capítulo, más que el primero.

El Panamericano fue construido en una zona del borde costero que a la fecha apenas si estaba poblado por algunas casas bajas, e incluso muy cercano a un grupo de casillas de pescadores artesanales. Por eso es que a la vista de las primeras fotografías el edificio no era mucho más que un gigante solitario varado frente al Río de la Plata, sin embargo, el propio Sichero asumió que el Panamericano debía ser el primer adelantado en la construcción de un nuevo borde urbano, formado por una línea continua y paralela a la costa. Una especie de Plan Obús, o un Pedregulho de Reidy, hecho por fragmentos, y una invitación –ingenua, aunque fundada en la más profunda honestidad– destinada a coordinar el desarrollo inmobiliario y volcar capitales frescos en la construcción de una coreografía colectiva ⁸.

Por último, cabe consignar en este punto que la vieja vocación por la construcción de la ciudad también tiene un temprano correlato en el desarrollo del Urbanismo y la Planificación Territorial. En 1936 Mauricio Cravotto fundó el Instituto de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura que, a partir de 1952, pasó a ser dirigido por Carlos Gómez Gavazzo con el nuevo nombre de Instituto de Teoría y Urbanismo. Tanto Cravotto como Gómez buscaron fundar una disciplina de aspiraciones científicas lanzada a la transformación del territorio con objeto de asegurar el libre acceso de todos los ciudadanos a los bienes y valores de la civilización. Para ello fue necesario, sobre todo en Gómez –en este sentido más coherente que Cravotto–, dejar atrás el viejo repertorio del “embellecimiento de ciudades” e intentar atrapar las relaciones cualitativas dentro de un *more* aritmético tan complejo y sofisticado como por momentos ingenuo. Si bien la obra de Cravotto y también la de Gómez Gavazzo hace tiempo que cayeron en el olvido, no por eso dejan de ser uno de los puntos de mayor relieve alcanzados por la disciplina en Uruguay y, además, un vértice que permitió situar a la Facultad de Arquitectura como referencia a nivel de toda la región ⁹.

[3]



El segundo rasgo que marca a fuego la cultura arquitectónica en Uruguay es una marcada vocación por entender la disciplina mucho más cercana al arte cívico que a una colección de objetos excepcionales. El punto, obviamente, se vincula al capítulo anterior, pero también tiene sus propias coordenadas y un saber muy depurado a la hora de pensar y construir cada proyecto de arquitectura. Si se toma por referencia la lista de arquitectos más citada por la historiografía local, es fácil advertir el uso muy medido de los recursos formales, el ajuste de las decisiones en planta, el cuidado por los detalles y la claridad casi pedagógica de todas las decisiones estructurales.

El caso de Julio Vilamajó puede servir de ejemplo, aunque solo sea por extremo, y cabe advertir que Vilamajó es a todas luces el arquitecto más citado en la cultura local, y el edificio sede de la Facultad de Ingeniería, una de sus naves insignia [4]. Incluso más, Vilamajó es, entre todos los arquitectos uruguayos, el que ha intentado y por momentos conseguido realizar una obra de dimensiones poéticas –excepcional aunque dentro de la norma– intercalando decisiones lógicas de proyecto con una sensibilidad por el paisaje muy marcada y una impronta decididamente autobiográfica.

Facultad de Ingeniería es un edificio con dos caras: una concebida como balcón y escenografía hacia el Río de la Plata, y otra mucho más cívica y urbana. A simple vista la volumetría del edificio recuerda vagamente la Bauhaus de Gropius en Dessau. Sin embargo, los volúmenes de Vilamajó no están concentrados sobre sí mismos, sino que acomodan el cuerpo para darle forma al vacío. De hecho, lo definen. Además, tampoco hay una acumulación de piezas independientes ni un sistema paratático, sino un conjunto orgánico hecho de articulaciones y transiciones extremadamente elaboradas. De hecho, a la hora de contener el espacio libre y componer la ajustada sintaxis del edificio, Vilamajó reconoció sus deudas con la Plaza San Marcos de Venecia, uno de los ejemplos más citados por toda la cultura arquitectónica uruguaya, desde Cravotto a Gómez Gavazzo, Serralta y Mario Payssé. Si se atiende a las referencias bibliográficas, las citas y los ejercicios realizados por alumnos de la facultad en los mismos años, es posible comprender que San Marcos encarnaba con perfecta claridad el nexo tan deseado entre la arquitectura y los valores cívicos representados por la República ¹⁰.

Si Vilamajó representa el punto de máxima dimensión poética dentro del gradiente de la arquitectura en Uruguay, esta vocación jamás rompe el tono medido de su arquitectura ni se coloca por encima del valor de uso cotidiano, sencillo y completamente elemental.

El tercer rasgo saliente de la cultura local tiene como centro la mirada exterior. Esto es un complejo del desarraigo o una hipermetropía que prefiere descansar la vista en la profunda placidez de la distancia antes que en el desconcierto de los primeros planos.

La idea de concebir América como un desprendimiento europeo en ultramar -o una suerte de Atlántida imaginaria- es un denominador común en la cultura del sur americano. De hecho resulta bastante sencillo encontrar piezas literarias que abonan la tesis de la imposibilidad del mestizaje, desde Sarmiento a Zorrilla de San Martín. Incluso un americanista consagrado como José Enrique Rodó se cuidó de dejar bien claro las distancias que separan al sur del continente de la América del Norte –protestante y utilitaria– y también de la matriz indígena –del Calibán de *La Tempestad* de Shakespeare– para reivindicar, en el siguiente paso, nuestras raíces supuestamente bien fundadas en la tradición cultural de Europa Mediterránea ¹¹.

Pero más allá de los proyectos literarios, el punto también aparece en documentos oficiales a lo largo y ancho de la historia. En un volumen titulado “La República del Uruguay en su primer centenario”, publicado en 1930 y destinado a ser distribuido por las embajadas uruguayas de todo el mundo con el firme propósito de fortalecer las relaciones comerciales en ultramar, Celedonio Nin y Silva afirmaba que “el Uruguay es el único país de América que no tiene población indígena, siendo casi todos sus habitantes de raza blanca”. Parece muy obvio, pero igual cabe aclarar que el comentario no tiene pizca de realidad y que, en todo caso, solo se trata de una pieza más destinada a abonar el mito de Uruguay como “la Suiza de América” en un momento en que insistir con el Mediterráneo ya no parecía demasiado rentable. Al fin y al cabo, Uruguay era un país repleto de inmigrantes procedentes de toda Europa y Suiza un Estado prestigioso y plurinacional ¹².

La cultura uruguaya -y también la arquitectura- siempre se alimentaron de un deseo cosmopolita y es probable que esto les haya permitido superar las barreras de un país alejado de las grandes capitales, con pocas conexiones, pequeño y enclavado entre dos gigantes americanos, Argentina y Brasil. De hecho la cultura arquitectónica de Uruguay nunca –o casi nunca– tuvo a sus vecinos como intermediarios con el mundo y, gracias a ello, logró construir su propia historia mirando directamente hacia el Atlántico. Luego siguieron el norte de América y el Pacífico.

Por este mismo motivo resultó fundamental en la historia la visita de un puñado de extranjeros –con Le Corbusier a la cabeza–, las pasantías de Carlos Gómez Gavazzo, Justino Serralta

¹⁰ SCHEPS, Gustavo. *17 Registros Facultad de Ingeniería de Montevideo (1936-1938) de Julio Vilamajó, Arquitecto*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, 2008.

Sobre la persistencia de San Marcos en la arquitectura uruguaya ver: MÉNDEZ, Mary. “San Marcos”. En Op. Cit. *La Aldea Feliz*.

¹¹ ZORRILLA DE SAN MARTÍN, Juan. *Tabaré*. Biblioteca Artigas. Montevideo. 1956.

RODÓR, José Enrique. *Ariel. Jacobinismo y liberalismo*. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1964.

¹² NIN Y SILVAN, Celedonio. *La República del Uruguay en su primer centenario (1830-1930)*. Jerónimo Sureda, editor. Montevideo. 1930.

¹³ Sobre Gómez Gavazzo, Clénot y Serralta en el *atelier* del 35 de la rue de Sèvres, ver: NUDELMAN, Jorge. *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos en París*. Universidad de la República. 2013.

y Carlos Clémot en el atelier de le Corbusier, los concursos ganados por Román Fresnedo en Washigton, Carlos Ott en París y la convocatoria de Julio Vilamajó para sumar esfuerzos en el *team* formado por Harrison para el proyecto de la Sede de la ONU, en Nueva York ¹³.

Pero sin lugar a dudas el elemento más interesante y emblemático de esta vocación cosmopolita continúa siendo Grupo de Viaje de Arquitectura.

El Grupo de Viaje fue creado en 1944 como heredero histórico del Gran Premio de Arquitectura que había sido puesto en marcha con el viaje de Mauricio Cravotto en 1917 y acabó con el de Ildefonso Aroztegui en 1941. El paso de este sistema de becas individuales, obtenido por calificaciones y concurso de pruebas entre los estudiantes más destacados, al nuevo formato masificado que incluye a toda la generación de estudiantes ingresados cada año –o mejor dicho a todos aquellos que quieran formar parte del grupo y estén dispuestos a realizar el esfuerzo de vender números de lotería durante dos o tres años para costear su viaje–, supone una apuesta al colectivo y un grado de socialización plenamente incorporado a la sociedad uruguaya pero, además, refleja el peso decisivo adjudicado al conocimiento directo de las arquitecturas de ultramar y al viaje como esa suerte de experiencia iniciática completamente insustituible.

Epílogo

En la novela *El Pozo*, editada en 1939, Juan Carlos Onetti coloca en los labios de su *alter ego*, Eladio Linacero, una sentencia que debería anular para siempre la vieja retórica de la identidad nacional: “Si uno fuera un voluntarioso imbécil se dejaría ganar sin esfuerzos por la nueva mística germana. ¿Pero aquí? Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos”.

La cita parece no deja demasiado espacio para la duda, sin embargo, esconde una inquietante ambigüedad: los Treinta y tres Orientales es el nombre con el que se conoce a un grupo de patriotas que cruzaron el río Uruguay en 1825 para iniciar la revuelta contra la ocupación brasileña. Es decir, que si un gaucho parece no ser absolutamente nada, casi nada, o la cifra genérica de un personaje que en los hechos ya era para Onetti mucho más literario que real, el número treinta y tres, en cambio, alumbra un pequeño resplandor de significado aunque solo sea por pura tangencia con uno de los capítulos más sacralizados y discutibles de toda la historiografía criolla.

Cualquier historia por insignificante, mundana o nula que sea, es la parte que nos toca y la que nos define como pasajeros de una cultura. Por eso mismo, continúa siendo la mayor de nuestras fortalezas.

[4]



[4] Facultad de Ingeniería de la Universidad de la República. Julio Vilamajó. Montevideo. 1938. Foto de Archivo SMA-IHA, FADU.