

DESPUÉS DE LA DESILUSIÓN

ALDO ROSSI Y MONTENVIDEO

EMILIO NISIVOCIA

Profesor de Historia y Proyecto en FARQ UdelAR Montevideo

<https://dx.doi.org/10.12795/astragalo.2016.i21.05>

En una carta dirigida a Tony Díaz, que cabe suponer fue escrita al final de 1982 o al principio de 1983, Aldo Rossi hacía las cuentas con su viaje al Cono Sur: *He tratado de llamarte desde Santiago pero no te encontramos; después de la desilusión de Montevideo, el viaje a Santiago fue inolvidable. De Chile me ha gustado todo: el paisaje, la gente, la arquitectura y el vino y los mariscos. En realidad, en Córdoba y Buenos Aires creo que mi encuentro con la gente fue positivo y, para mí, importante.*¹

Desilusión en Montevideo contra ilusión en Santiago y relaciones fraternas en Buenos Aires y Córdoba. Además, el propio listado por confuso acaba siendo preciso: *paisaje, gente, arquitectura, el vino y los mariscos*, es decir una muestra clara del peso decisivo que asumían los recuerdos de viajes y los afectos en ese gran *collage* análogo que con los años acabó siendo una suerte de epistemología de la acumulación.

Para muestra sólo hace falta mirar de cerca el montaje titulado *Città Analoga*, realizado junto a Bruno Reichlin, Fabio Reinhart y Eraldo Consolascio en 1976, y verificar que entre tanta pieza autorreferencial y objetos encontrados, entre restos de proyectos y pedazos de dibujos que buscan el choque frontal de las partículas para generar su propia *reaction poétique*, entre tanto fragmento que flota a la deriva como pequeñas balsas de la Medusa en el naufragio de occidente, subsiste intacta la geometría bien precisa que organiza la escena y existe un centro completamente despejado como el ojo de un tornado, donde se encuentran las cuatro siluetas de los cuatro autores caminando bajo las estrellas sobre un desierto de líneas que recuerda vagamente a las escenografías de Superstudio. Nada, absolutamente nada hay en el desierto de lo real, nada acompaña a los caminantes bajo el cielo estrellado, salvo los afectos y la memoria del tiempo ya vivido.

La visita de Aldo Rossi a Montevideo no fue demasiado importante ni para Rossi ni para la cultura local. Al menos en un principio. De hecho cabe suponer que muy pocos conocían su obra como arquitecto salvo por algunas fotografías del *Teatro del Mondo*, el bloque largo en Gallarate o el recuerdo de su paso por la redacción de la revista *Casabella* de Rogers. Pero seguro que muchos menos todavía, habían leído *La Arquitectura de la Ciudad*: un libro engorroso y poco amable editado por Gustavo Gili en 1981.

Es probable que el público más voraz sí haya tenido acceso a alguna de las revistas catalanas que por entonces funcionaban como un amplificador de la *Tendenza* en la península ibérica y más probable todavía, a la colección *Summarios* editada en Buenos Aires. En el número 22 de 1978, Marina Waisman presentaba al público austral a tres arquitectos racionalistas: Oswald Mathias Ungers, los hermanos Krier y Aldo Rossi.

El comienzo no podía ser peor: *Es bien sabido que en Europa, desde hace ya tiempo, para obtener amplia difusión de las propias ideas o trabajos, nada más efectivo que adherir a alguna de las varias corrientes marxistas que parecen dominar la mayoría de los medios editoriales. Además, una vez que los europeos han consagrado a un autor, su difusión en el resto del mundo resulta asegurada, como también la influencia de su pensamiento, que aparece con una importancia extraordinaria en el panorama mundial.*²

Después de poner en valor algunas palabras de Rossi y bajarle el pulgar a la estética del *realismo socialista*, que encierra para Waisman una *propuesta de vida* muy discutible e incluso la *pregnancia del fascismo a secas*, la redactora acaba su editorial afirmando que salvo por el esfuerzo de Ungers *la obra de estos arquitectos nos*

deja la impresión de una regresión, de un retroceso respecto de aquella búsqueda de libertad encarnada por los Wright y Aalto o, bien *una confesión de fracaso*.

Pero la visita de Rossi a Montevideo se encontró, por el contrario, con una cultura arquitectónica suficientemente despierta y decidida a asumir roles protagónicos durante los últimos años de la dictadura militar o mejor dicho cívico-militar, que gobernó al país entre 1973 y 1985. Tal vez sea por esto que la presencia de Rossi como una especie de mensajero del futuro permite comprender algunas posiciones en el entorno de la cultura arquitectónica del Uruguay y sus apuestas políticas durante la primera mitad de los ochenta.

Aldo Rossi pronunció una conferencia en los salones del viejo diario *El Día* de Montevideo una tarde gris de octubre de 1982. Un rato más tarde tuvo una entrevista con un grupo de estudiantes y profesionales y por la noche participó de una frustrada reunión de camaradería. Dos meses después llegó Rogelio Salmona y repitió un idéntico ritual aunque los resultados y agasajos fueron bien diferentes. El número 11 de la revista *Trazo* de marzo de 1983 publicó en forma de *dossier* el resumen de la conferencia y la entrevista concedidas por Rossi junto con algunos extractos de la disertación de Salmona, bajo un título que invitaba a la confrontación: *Rossi y Salmona en Montevideo. ¿Dos visiones contradictorias?*³

Según consta en la presentación del *dossier* la entrevista fue *informal y colectiva*. De hecho, de la transcripción se desprende la presencia de por lo menos dos o tres entrevistadores sin ningún tipo de coordinación e intereses consensuados y por eso las preguntas carecen de cualquier hilo conductor. El primer

grupo de interrogantes apunta a la relación entre análisis tipológico y lenguaje visual. Es decir a un problema que nace de la centralidad operativa del concepto de *tipología* en Rossi y de la frustración paralela que provoca constatar las enormes distancias que median entre el relevamiento de datos y el salto figurativo. Una diferencia cualitativa que siempre pareció incomodar a los *rossianos* mucho más que a Rossi.

El segundo grupo de intervenciones carga sus baterías en la contradicción entre el centro y la periferia. En este segmento las preguntas se vuelven afirmaciones y la nota amenaza caer en un diálogo imposible cuando el entrevistador traza las distancias infranqueables entre el mundo europeo de Rossi y el sur continental. Como es sabido las posiciones latinoamericanistas abarcan un extenso espectro que va desde las teorías del imperialismo como forma del capitalismo desarrollado, a fórmulas ontológicas que abonan la idea de que América Latina es una simple historia paralela, una trayectoria tan moderna como cualquier otra pero completamente original y diferente e incluso inconmensurable.

En el primero de los casos a Rossi le tocaría asumir el puesto del funcionario de un centro hegemónico y en el segundo, el de acabar condenado a puro material de desecho aunque no por eso sobreesido de toda causa. En cualquier caso, a esta altura de la entrevista el malhumor de Rossi se vuelve evidente mientras el entrevistador apunta con la batería de preguntas habituales acerca de su predilección por la estética del realismo socialista y el fascismo. Ahora el fastidio llamaba a la puerta.

Pero sería injusto pensar que en estos entredichos sólo se trataba de un problema de orígenes e imágenes cuando en realidad el

punto más espinoso giraba en torno a la *autonomía* de la arquitectura. Aunque las lecturas no siempre se ajustan a la realidad y muchas veces parecen simples expresiones de deseo, está claro que hablar de autonomía en un contexto politizado suponía –de manera real o imaginaria– quebrar la unidad de una forma de pensamiento que se pretendía coherente y, sobre todo, capaz de asegurar la transformación de las ideas en acciones.

A lo largo de la entrevista las respuestas de Rossi siempre parecen elusivas, sin embargo detrás de ellas hay un sustrato de coherencia más o menos claro y persistente que se apoya en una tesis donde coinciden los viejos teóricos vieneses del lenguaje con algunas corrientes del marxismo italiano. Esto es, que los diferentes dialectos con los que habla el mundo ya no pueden converger en la anhelada unidad del discurso y para el caso, que entre el pensamiento teórico y el ejercicio profesional hay un salto insalvable e imposible de zurcir.⁴

De hecho Aldo Rossi no era exactamente el producto de la crisis de los grandes relatos como algunos pretendieron, ni tampoco un exponente fiel de las nuevas libertades proclamadas por los cultores del posmodernismo en la Bienal de 1980. El arquitecto lombardo respondía a una vieja conciencia de la crisis presente en la cultura italiana de la posguerra que le acabó por empujar al solipsismo más exacerbado. Por eso el *Teatro del Mondo* jamás fue un manifiesto del posmodernismo emancipado sino un ejercicio completamente desencantado, solitario e incapaz de prestar su voz a cualquier colectivo humano. La autonomía nunca dejó de ser vivida como tragedia.

El segundo ingrediente del *dossier* de la revista *Trazo* es el resumen de la conferencia de

Rogelio Salmona, el tercero, un artículo firmado por Juan Bastarrica. Un trabajo que en tono a veces liviano y otras punzante, intentaba cerrar la discusión y de paso marcar la postura de la revista. Con buen talante Bastarrica argumentaba que el pasaporte sólo podía indicar el lugar de procedencia y no las calidades del producto. Además, Aldo Rossi tenía relaciones conocidas con el Partido Comunista Italiano mientras que las viviendas El Parque de Salmona distaban demasiado de un proyecto de vivienda social o más o menos comprometido con una causa popular e incluso, el propio Salmona tenía una formación francesa destilada en el alambique del 35 de la rue Sévres bajo la tutela de Le Corbusier. Le pesara o no. Pasando raya ni Salmona era la expresión inmaculada de la liberación latinoamericana ni Aldo Rossi el último soldado del imperio. Al final sólo se trataba, decía Bastarrica intentando calmar los ánimos, de *un episodio más en la eterna lucha entre Apolo y Dionisios* y por eso no cabía el rechazo en bloque. Sin embargo el problema de la autonomía continuaba pendiente.⁵

De alguna manera, y aunque sólo sea en un sentido metafórico, la presencia de Aldo Rossi en Montevideo y la polémica en las páginas de *Trazo* contienen una premonición. La llegada del arquitecto italiano era una primera evidencia de que algunas cosas ya habían cambiado en el frente de la cultura arquitectónica internacional y además, que estos cambios eran estructurales en la medida que acompañaban a las nuevas formas de organización del Capital. Rossi no era el mensajero de una nueva moda, o no solamente, sino el heraldo más oscuro del final de un ciclo de la arquitectura transformada en ideología que llegaba a su caducidad. En 1968, Manfredo Tafuri había publicado *Per una*

critica dell'ideologia architettonica poniendo de relieve que aquel añorado compromiso de los arquitectos con los destinos de los hombres no había sido mucho más que un conjunto de idealizaciones y peticiones de principio perfectamente coherentes con las tareas asignadas por el propio Capital.

El colapso de la ideología era la consecuencia lógica de un cambio operado en las formas de gestión del conflicto social y, a partir de entonces, la arquitectura parecía tener que optar por dos alternativas: abandonar las condiciones impuestas por la división social del trabajo o bien, flotar a la deriva, encerrada en el pequeño territorio de su autonomía.⁶ Bajo esta perspectiva Aldo Rossi era un sismógrafo muy sensible capaz de registrar el nuevo estado de cosas.

Si el contrapunto entre Rossi y Salmona ocupaba la portada y las páginas centrales de *Trazo* 11, la nota editorial, en cambio, estaba dedicada a problemas mucho más urgentes. Bajo el título *Universidad y Constitución* el texto pasaba revista del debate político en torno al futuro de la Universidad y de paso dejaba claro la firme voluntad de recuperar la Autonomía y el Cogobierno por parte del gremio de los estudiantes. A comienzos del año 1983 el clima político uruguayo tomaba un nuevo rumbo y los movimientos sociales buscaban mantener la delantera en el enfrentamiento a un gobierno dictatorial en trámite de retirada. En setiembre de ese mismo año los estudiantes universitarios agrupados en Asceep (luego Asceep-Feuu) organizaron una gigantesca concentración bajo la consigna *Democracia, Cogobierno y Autonomía* y a comienzos de 1984, definieron una estrategia política destinada a cortar el paso a cualquier intento de continuidad autoritaria. En los pri-

meros meses de 1985 y luego de celebradas las Elecciones Nacionales, el gremio de estudiantes logró adelantar el paso y formar un primer gobierno universitario de transición que aseguraba el salto inmediato hacia la plena restitución de la Ley Orgánica de la Universidad.⁷

Entre las medidas impulsadas por el gremio de estudiantes en el verano de 1985 figuraba la restitución en sus cargos de todos los docentes destituidos por la dictadura en la Universidad. La nueva Facultad de Arquitectura que nació en 1985 supuso el encuentro entre viejos y jóvenes docentes. Entre presos políticos recién liberados, docentes que permanecieron activos en los años de Intervención, aquellos que volvieron al país después de haber deambulado por el mundo y una nueva camada de profesionales y estudiantes formados en los años de la dictadura.

Los cursos de Anteproyecto de Arquitectura del año 1985 también exhibían un rostro renovado. De los nueve talleres de anteproyecto que iniciaron el año curricular, seis eran una mezcla de viejas cátedras junto a nuevas formaciones de docentes restituidos y los restantes, eran cátedras que sobrevivían a la intervención militar por sus propios méritos y con el aval explícito de la asamblea de estudiantes.

El número 15 de la revista *Trazo* de ese mismo año publicó un extenso monográfico donde se reúnen las propuestas académicas de los nuevos talleres de anteproyecto presentadas en un foro celebrado en junio. Un rápido repaso de los documentos permite volver a medir en el frente interno de la enseñanza las distintas formas de mapear la arquitectura en sus relaciones con el mundo y en el quiebre de un modelo.

Tomamos tres documentos. El primero, presentado por el Taller Vanini, ubica a la ar-

quitectura como una escala intermedia entre el diseño industrial y la planificación física y reivindica la relación con la historia y el *medio social*. Además, agrega, los aspectos funcionales deben quedar encuadrados en los criterios de economía y los *patrones de vida* que nacen de *nuestra* propia realidad al igual que la elección de las tecnologías apropiadas. Por último el documento completa la tríada vitruviana afirmando que *los aspectos formales y expresivos (...) deben entroncarse con el sustento cultural de nuestro ámbito nacional y latinoamericano*. Pasando raya, la fórmula parece clara: la arquitectura vale como técnica universal pero debe ser localizada dentro de una geografía social y, este mapa reconoce a América Latina como su entorno de referencia.

El problema de la *arquitectura apropiada* y la especificidad regional volvió a aparecer en la revista bajo la forma de dos reseñas de la I Bienal de Arquitectura de Buenos Aires firmadas por Marcelo Aguiar y Daniel Ksiazynicki.⁸ Organizada por el Director del CAYC, Jorge Glusberg, la bienal de Buenos Aires no fue mucho más que un montaje donde desfilaron arquitectos estrella –aunque casi todos de segundo orden– sin mayores objetivos que los de exhibir una cartelera de novedades a escala de un público consumidor. Sólo que en la bienal de 1985, un grupo de arquitectos del subcontinente americano acabaron por generar una suerte de bienal paralela centrada en la discusión sobre la arquitectura apropiada para América Latina y en clara oposición a la *cultura dominante*. El resultado más tangible de esta experiencia fue la fundación del *Seminario de Arquitectura Latinoamericana* (SAL) impulsada por un grupo de arquitectos donde figuraba Mariano Arana, uno de los docentes que firmaron

el manifiesto del Taller Vanini. En uno de los párrafos del documento del taller podía leerse con total claridad un detalle que nos retrotrae al episodio de la visita de Aldo Rossi: *rechazamos toda reducción de sus parámetros (los de la arquitectura) a una supuesta autonomía disciplinar elitista y autosuficiente.*⁹

El segundo documento está firmado por el Taller Serralta y probablemente fue redactado por Conrado Petit. El texto también reivindica la necesidad de definir las tareas de la arquitectura a partir de un proceso histórico que trasciende a la propia disciplina. *La arquitectura –dice– no es un instrumento abstracto ni universal, sino una herramienta que se forja en torno a unos objetivos claros y concretos* que el documento no duda en identificar como *la construcción de una sociedad socialista, una sociedad de iguales, una sociedad justa*. De hecho el manifiesto encuadra las tareas dentro de un proceso internacional marcado por el avance histórico del socialismo y las luchas por la liberación nacional en los países del Tercer Mundo. El paso siguiente consiste en definir la arquitectura a partir de tres instrumentos y escalas fundamentales: *programar, ordenar y acondicionar los espacios donde se desarrolla la vida. A escala edilicia, a escala urbanística, a escala territorial.*

Si la arquitectura debe necesariamente quedar definida por un pensamiento dialéctico que se funda en la confrontación por el cambio y renuncia a todo tipo de idealismo y eso es al menos lo que se desprende del discurso, el problema se zanja con el recurso a la planificación. El Plan –parece afirmar– es esa instancia superior y objetiva de racionalización que asegura el equilibrio a escala territorial. Es decir que el documento acaba por otorgar valor ideal a unos instrumentos absolutamente contingen-

tes por paradójico que suene. Un problema que la izquierda italiana ya había despanzurrado al menos una década atrás y que la vertiente planificadora en Uruguay jamás pudo desentrañar.

El tercer documento es el manifiesto del Taller Sommer. La cátedra dirigida por Adolfo Sommer Smith había sido uno de los espacios de trabajo que lograron sortear con dignidad los años de la dictadura y el lugar donde una parte de la redacción de la revista *Trazo* comenzó a dar sus primeros pasos en la carrera docente. A comienzos de 1985 el grupo se amplió notablemente con la incorporación de jóvenes profesionales y dio un nuevo salto cualitativo con el retorno a la docencia de Thomas Sprechmann y Mario Lombardi. De hecho el documento es el resultado del encuentro entre experiencias diferentes que parece intenta cristalizar una plataforma coherente aunque con algunas dificultades.

De hecho las dos ideas centrales esgrimidas son el ajuste con la historia reciente de la disciplina y el eterno reclamo de un relevo generacional. Por eso en el tramo central el documento carga sus baterías contra el agotamiento del Movimiento Moderno y de ahí deduce la crisis de un modelo de pensamiento que debía convertir la arquitectura en instrumento de cambio social. Si el término Movimiento Moderno no es mucho más que una categoría indescifrable que apenas tiene valor como metáfora, y muy burda, parece bastante obvio que el documento lanza un disparo por elevación contra las posiciones históricas de la facultad.

Afirmar que *Arquitectura y sociedad no son función lineal una de otra* y que el proyecto de arquitectura es *una práctica específica en tanto se funda en el recurso a unos materiales, a unas herramientas y unas leyes de generación y trans-*

formación que le son propias no es otra cosa que afirmar la autonomía de la disciplina. Pero no tanto por fuerza de la necesidad sino también por opción. Por último, el documento admite con una llamativa timidez la aceptación de algunas posturas que entienden a *la ciudad como marco donde la arquitectura toma sentido*.

Un año más tarde un grupo formado por muchos de los integrantes del Taller Sommer bajo la dirección de Sprechmann publica *Propuestas a la Ciudad de Montevideo*, un libro que marca la madurez del grupo y la consolidación de la ciudad y la arquitectura urbana como campo de referencias obligado.¹⁰

Sería demasiado fácil y equivocado tratar de leer las tres propuestas reseñadas como simples representaciones de tres generaciones diferentes. En realidad sólo son tres discursos que intentaban atrapar a su manera y con ins-

trumentos perfectamente válidos los problemas de la disciplina reflejada en el espejo del mundo. Incluso la autonomía de la arquitectura implícita en el texto del taller Sommer acabará por encontrar en la ciudad el resorte necesario para volver a recomponer un camino positivo que le otorgue sentido de realidad al conocimiento en arquitectura. De esta manera la vieja vocación por participar de forma activa en la construcción de un proyecto ilustrado volvía a encontrar su puesto en la escena.

También Aldo Rossi había iniciado su camino proponiendo la ciudad y definiendo unos instrumentos estrictamente arquitectónicos para recomponer el nexo perdido con la historia. Pero en 1982, cuando visitó Montevideo, *La Arquitectura de la Ciudad* ya era un segmento aislado en el *puzzle* interminable de la *Città Analoga* y una premonición preñada de futuro.

NOTAS

1 Tony Díaz del Bo. *Alcuni precisazioni relative ai viaggi di Aldo Rossi in America Latina*. En: Fernando Di Maio, Alberto Ferlenga, Patrizia Montini Zimolo (a cura di). *Aldo Rossi e la storia di un libro. L'Architettura della città, dal 1966 ad oggi*. Il Poligrafo IUAV. Padova 2014.

2 Marina Waisman. *Editorial*. En: *Racionalismo a tres voces. Summarios 22*. Buenos Aires. Agosto de 1978.

3 S/F. Rossi y Salmona en Montevideo. *¿Dos visiones contradictorias?* Trazo 11 marzo 1983. PP35 a 41.

4 O al menos eso parece y a juzgar por sus respuestas. El tema pertenece a la analítica habitual del grupo del Departamento de Historia –sobre todo Tafuri y Cacciari– del IUAV donde Rossi daba clases de proyecto. Ver: Massimo Cacciari. *Krisis* (Milano: Feltrinelli. 1976).

5 Juan Bastarrica. *A propósito de van Halen*. Trazo 11 marzo 1983. PP. 42 y 43.

6 Manfredo Tafuri. *Per una critica dell'ideologia architettonica*. *Contropiano* 1 (1969).

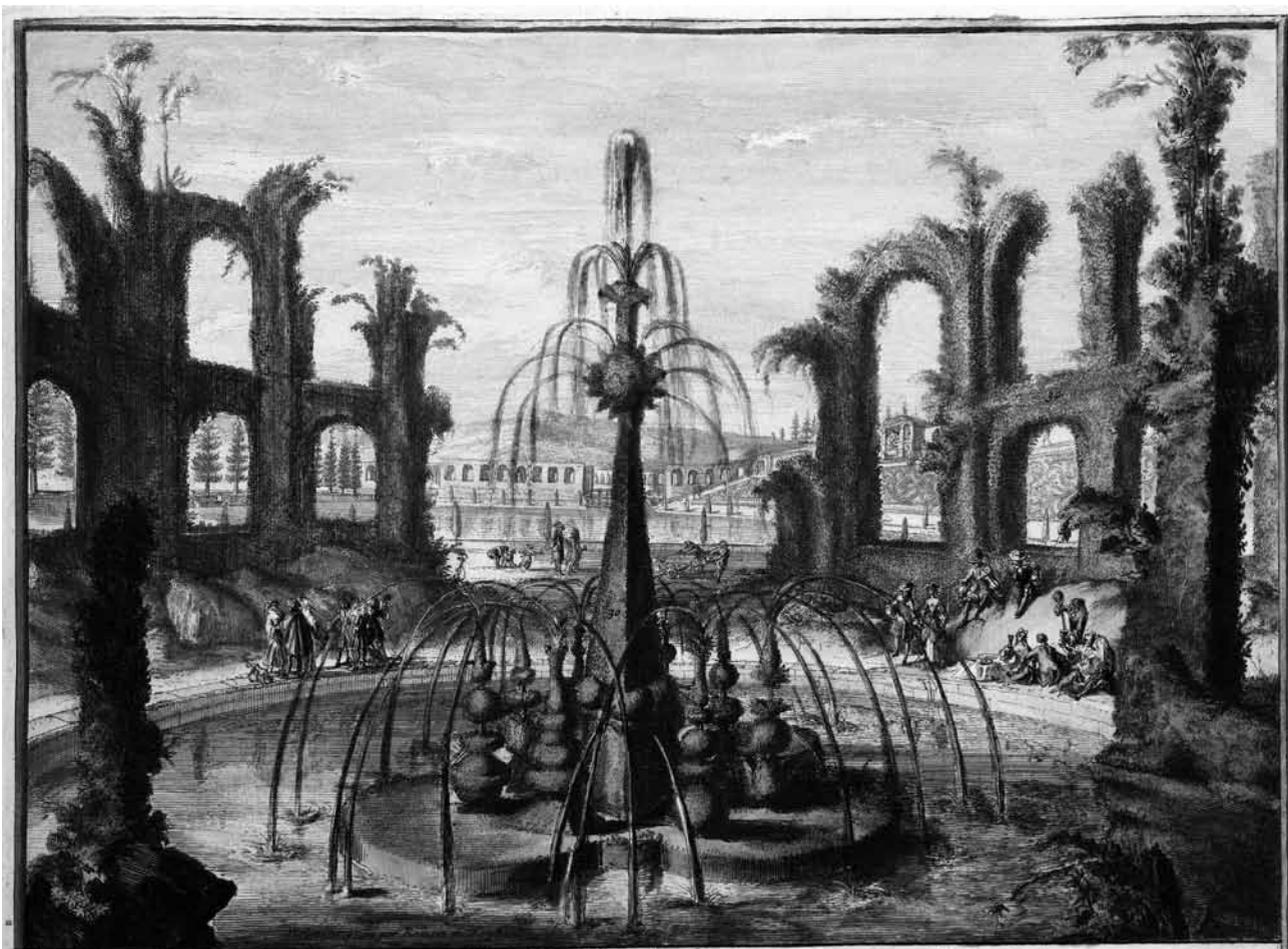
Sobre Aldo Rossi vale la pena consultar los párrafos dedicados en: Manfredo Tafuri. *L'Architecture dans le boudoir. La sfera e il labirinto* (Torino: Einaudi, 1980). Además: Juan José Lahuerta. *Personajes de Aldo Rossi*. Alberto Ferlenga (ed.) Aldo Rossi (Barcelona: Del Serbal, 1992).

7 Existe una buena reseña del proceso de salida de la Intervención en una nota editorial de Trazo. Mesa ejecutiva del CEDA. *Un ladrillo mas...* (Trazo 15, Junio 1985).

8 Marcelo Aguiar. *No tan bien-al* y Daniel Ksiazienicki. *Apunte muy preliminar sobre una bienal que ya pasó*. Ibidem.

9 Casi toda la información sobre la fundación del SAL y su larga historia proviene de los propios actores. Ver: AA.VV. *Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL). Haciendo camino al andar 1986-2011* (Buenos Aires: CEDODAL, 2011).

10 Taller de Investigaciones Urbanas y Regionales. *Propuestas a la Ciudad*. (Montevideo: S/E, 1986).



30. Fonteyn en Colise van groente.

30. Fontaine et Colise de Verdure.

a. Amstellem chez Nicolas Visscher avec Privil. des Etats Generaux.