

# Constructivismo e Idealismo en los cuadernos de viaje: Oteiza y Terragni. Del viaje como construcción personal al viaje como idea

Fernando Lancho Alvarado

*Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid*

## Abstract

*This paper proposes a revision of the notion of travel sketchbook as a contemporary learning tool by means of the following hypothesis: there is an implied travel sketchbook in every work of art that records the process followed by the artist.*

*The creative process of sculptor Jorge Oteiza and architect G. Terragni were analyzed and their travel sketchbooks imagined / unveiled. It is concluded that Oteiza's process is constructivist (wherein it generates more than 3000 works) where Terragni's is idealist (condensing the history of architecture in one stance).*

*The review of XXth century shows that it is from constructivism that stemmed the avantgarde. It is acknowledged as such by constructivist pedagogy and so is the proposed pedagogy in the paper.*

## Learning, Idealism, Constructivism

### Introducción

Su tradicional aspecto viene de la época que les dio el nombre, pero antes de llamarse *cuadernos de viaje* ya se utilizaba el testimonio gráfico como propósito. Desde lo rupestre hasta hoy han servido como herramienta de aprehensión de lo real y lo imaginario.

Para los artistas supone un instrumento cotidiano, un puente entre el exterior y su ideario, un traductor de lo sensible a lo emocional. Un lugar que cada artista construye según su manera de ser.

El artista, revisa el pasado vinculante para, desde ahí, comprender el presente imperfecto y reaccionar conjeturando futuros mejores. Este es el contrato del artista con el grupo, ese acoplamiento social (Matura-

na y Varela [1974] 1998)<sup>1</sup> que nos define como miembros de una empresa a la que llamamos *sociedad*.

Oteiza y Terragni nacen en 1908 y 1904 respectivamente. Sus diferencias no son de época: surgen de las condiciones particulares que rodean su trabajo y, más exactamente, de su forma de comprender la sociedad a la que se vinculan.

Ese viaje al pasado y al futuro, lo define el artista, un viaje vital que dará sentido a su obra. En él, siempre estará *el cuaderno de viaje*.

### Oteiza

Se inicia como artista en San Sebastián en 1928. El Cubismo ya está planteado y con 20 años se entrega a su práctica, sobre todo a la profundidad de su estrategia. Es una forma nueva de verlo todo, que ha surgido de una sorprendente utilización del pasado. Comprende que el Primitivismo es una fuente suficientemente alejada desde la que la tradición puede desmontarse fácilmente, que la búsqueda de los orígenes es una estrategia muy útil y en 1935 viaja a Sudamérica (Argentina, Bolivia, Colombia, Chile y Perú), donde permanecerá durante 14 años.

En Sudamérica desarrollará una actividad arqueológica en busca de orígenes primitivos, ocupando diversos cargos académicos relacionados con el arte y conociendo a influyentes artistas locales. En 1944 imparte una conferencia que publicará con el título *La Carta a los artistas de América* (1944)<sup>2</sup>. En ella, como si se tratara de su propia aventura, se refiere el trasfondo cultural del viaje de trabajo de Gauguin a Tahití, que trata de superar las tradiciones nacionales y buscar los orígenes del propio sentir estético.

Gran parte de su trabajo en aquellas tierras lo recogerá en la *Interpretación estética de la estatuaria*

*megalítica americana* (1952)<sup>3</sup>. Así cierra su ciclo primitivista y se siente preparado para ponerse a trabajar.

### *La construcción*

El uruguayo Joaquín Torres-García, pintor constructivista formado en Europa, vuelve a su tierra para fundar el nuevo paradigma, en su *Universalismo constructivo* (1942)<sup>4</sup> dice “arte es saber construir con reglas”. Oteiza conoce sus escritos, compartió amigos comunes y, al volver a España se propondrá precisamente eso, definir sus propias reglas constructivas.

En 1950, antes de cumplirse un año, abre el *Laboratorio Experimental*, donde trabajará nueve años con constancia y concentración. Esta parte de su trabajo es la que esta ponencia identifica como el cuaderno de viaje de Oteiza.

Su viaje a Sudamérica parece cumplir todos los estándares del viaje de estudios donde se elaboraban los cuadernos de viaje: realizaría dibujos durante su investigación y todo podría haber terminado ahí, como un viaje formativo y su posterior obra. Pero lo que Oteiza hace entonces es sorprendente: a partir de este momento comienza un viaje extraordinario diseñado con un rigor y un método ejemplares. Se encierra en su estudio y pone en marcha su propio viaje personal, como aclara en las conclusiones, justo antes de los apéndices de su *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*:

... me he afirmado en el concepto de que la imaginación práctica es la más auténtica y fantástica de las formas de la imaginación y de que la beligerancia y la violenta agonía del escultor son las únicas formas posibles de su eficacia y de su vida.

Que la práctica convoca a la imaginación con más eficacia, es una afirmación clave en su trabajo como también lo es el carácter que le imprime: beligerancia y violencia hablan de una actitud exacerbada, heroica.

La aportación de Oteiza al arte no está en sus obras, que son escasas e internacionalmente poco valoradas, ni su postura filosófica a la que dedicó el final de su vida, sino su sistema de trabajo.

Un sistema que adaptará la acción de modelar a la velocidad del imaginar definiendo para ello una escala, unos materiales y morfología adecuados.

La escala surge del tacto envolvente de las manos, todo sucede entre ellas con un tamaño establecido de manera natural como el más manejable. Los materiales, alambre, tela metálica, tiza, latón, son alterables sin apenas esfuerzo. La geometría se define en el ser y no ser del ángulo recto, desarrollando una modulación de trapezoides y cuboides referidos a Malevich, cuya utilización práctica es muy operativa: se es o no se es ángulo recto y para esto el ojo basta como instrumento de medida. Así, una pieza puede hacerse en pocos minutos y las más elaboradas no necesitar más de una mañana.

No hay novedad en el material de trabajo ni en la escala. Rodin componía sus modelos desde pequeñas pelladas de arcilla que abarcaba con sus manos y en un tiempo similar. La diferencia está en el propósito: en Rodin era comercial; en Oteiza es puramente experimental.

Catalogadas hay unas 2.400 piezas, aunque entre pérdidas e intentos desechados pudieran alcanzarse las 3.000. Considerando el primer Laboratorio (1950-59) y el segundo Laboratorio (1972-74), tres mil piezas en un total de once años supone casi una pieza por día: esto es lo más importante del proceder de Oteiza, su verdadero *cuaderno de viajes*. Tenemos un ejemplo gráfico entre nosotros el *Laboratorio de especies gráficas* de Javier Seguí (2002-), que sigue activo y produciendo miles de dibujos al año. Ambas experiencias son similares en muchos aspectos.

Un cuaderno de viajes es ligero, en él se realizan acciones rápidas; los materiales son reducidos y de sencillo manejo. Todo esto se cumple en este Laboratorio salvo un aspecto, el del viaje. Oteiza no se mueve. Debemos entonces comprender el viaje desde una perspectiva distinta: el viaje se ha adaptado al mundo moderno. Desde que Freud dirige la mirada a nuestro interior, hemos comprendido que todo está ahí. El racionalismo remite todo a nuestra cognición, el mundo ya no está fuera, la realidad adquiere sentido dentro de nuestro sistema sensible, donde la construimos y procesamos como emociones. El viaje introspectivo de Freud hizo que todos nuestros viajes a partir de entonces sean interiores.

Aunque por nostalgia sigamos viajando a lugares primigenios buscando obras ejemplares de épocas doradas, hoy estas obras se rehúyen como modelos y tan solo son activadores de nuestra experiencia interior.

Oteiza ya hizo el viaje de Gauguin, pero en el Laboratorio experimental se busca a sí mismo, se observa en acción construyéndose como escultor. El mundo ya no es su modelo porque no busca lo conocido: se proyecta al por-venir. Su viaje es metafísico, se dirige a los *límites del mundo* (Trías 2000)<sup>5</sup>, un lugar donde el mundo se hace borde y frontera entre lo conocido y lo por conocer. El límite nos separa de un lugar incomprensible. Trías vacía este no mundo de contenido, su racionalismo lo deshabita por completo; pero, leyendo los escritos de Oteiza, cabe pensar que allí coloca a Dios y que incluso de él parte la orden imperativa de hacerse escultor. Aunque su obra está cargada de inmanencia, si leemos sus escritos es la trascendencia la que domina sus palabras. En la última etapa de su vida también coloca a la patria vasca en ese lugar. En el no mundo se colocan las creencias; Trías dice que allí están los muertos, los dioses y las patrias de los que creen en ello. Me he permitido este enfoque metafísico porque Oteiza se construye filosóficamente de manera concienzuda. Él utiliza la metafísica en toda su obra y en ella alcanza, para él, todo su sentido.

### Constructivismo

Si se piensa producir un gran número de piezas, hay que definir algunas condiciones guía que orienten las búsquedas y reconozcan resultados.

Para determinar cuándo una pieza está terminada Oteiza utilizará los avances estructuralistas de Saussure y Jakobson a los que sigue con interés y en paralelo semántico define la noción de “estetisema” como “unidad mínima de energía molecular estética”. Según esto “el arte se traduce en cadena de estetisemas”. Cuando observamos algunas piezas de extrema sencillez, comprendemos esa búsqueda de la unidad mínima estética; en otras piezas compuestas por más elementos vemos la cadena de “estetisemas” tanteando fraseos y gramáticas.

Hace falta definir esas piezas. ¿Qué son? No son obras, ni tampoco prototipos, como las arcillas de Rodin. La tradición del taller las usa con ese destino, pero Oteiza tiene motivaciones muy distintas: para él son semillas que ofrece a los futuros escultores como un catálogo del que cualquiera puede disponer para hacer sus futuras obras. Es una gramática con sus reglas y sus ejemplos dispuestos para ser compartidos

por la sociedad y que él generosamente entrega. Su obra será su investigación, su cuaderno de viaje alcanza una última condición, ser su legado.

Oteiza construyó estanterías según producía las piezas, esto parece útil para no repetir ni perder pasos. Construyó su *espacio matriz* (Burgaleta 2010)<sup>6</sup>. Una situación en la que el artista puede sumergirse rodeado por la visión simultánea de todo su material sensible.

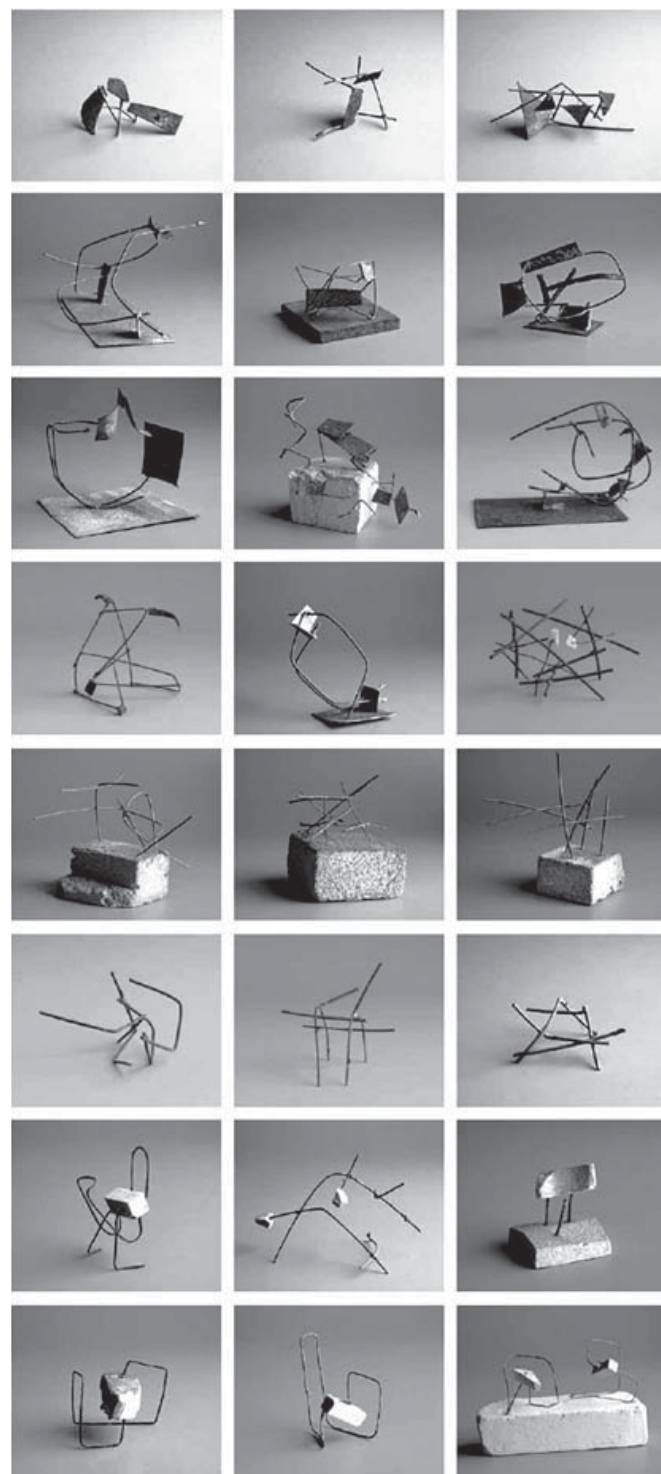


Figura 1. Agrupación temática de 24 piezas

Una visión desde la que se pueden imaginar relaciones inéditas entre objetos, que eran impensables durante su producción. Oteiza rodeado por la visión simultánea de sus múltiples conjeturas construye un tercer mundo (Trías 2000), puente entre lo desconocido, el caos absoluto, el no mundo y el mundo razonable. Son esas argumentaciones encontradas en la propia matriz lo que Deleuze (2007)<sup>7</sup> llama *diagramas*; su construcción desvela el orden dentro del caos, pone razón donde no existía para emerger al mundo cotidiano como obra de arte.

Esta obra no es una escultura, ni miles de pequeñas esculturas clasificadas según catálogo (Bados 2008)<sup>8</sup>; en realidad se comporta como una guía del propio concepto del esculpir moderno. El cuaderno del viaje desvelado como una obra en sí mismo.



Figura 2. Visión conjunta de más de 700 piezas

### Terragni

Es inevitable para el arte tomar posiciones frente al pasado, el presente y el futuro. Ya dijimos en la introducción que esto viene influido en gran medida por las condiciones del contorno social que el artista decide asumir; lo habíamos llamado el contrato social del artista. Para poder entender el Danteum es imprescindible repasar brevemente estas condiciones.

Su formación en el Politécnico de Milán, basada en los órdenes de la arquitectura clásica, supone un verdadero viaje al pasado. Por razones de edad, Terragni no es fundador del Movimiento Moderno pero se suma a él con entusiasmo antes de terminar los estudios. En 1926 abre con su hermano Attilio el *Gruppo 7*, al que se incorporarán una decena de artistas unidos por el ideario del Movimiento Moderno.

Terragni ha tenido una infancia marcada por la Primera Guerra Mundial y su juventud transcurre entre guerras cuando tanto se deseaba cambiar. En la arqui-

tectura el Movimiento Moderno era el motor de ese cambio. En Italia la política gira ahora en torno a Benito Mussolini, que después de un inicio extremista, es elegido diputado en 1921 y pronto plantearía la idea de construir un estado autoritario defensor del orden tradicional. Siendo Jefe del Gobierno instaurará en 1926 un sistema de poder unipersonal apoyado rápidamente por gran parte del país. El régimen fascista persigue la idea de resucitar el concepto imperial heredado de su pasado romano. Si Mussolini quería rescatar ese pasado imperial y pasar a la historia como emperador, la tradición romana era construir una gran obra arquitectónica en *Los Foros*. Por tanto las razones del emplazamiento del Danteum parecen claras.

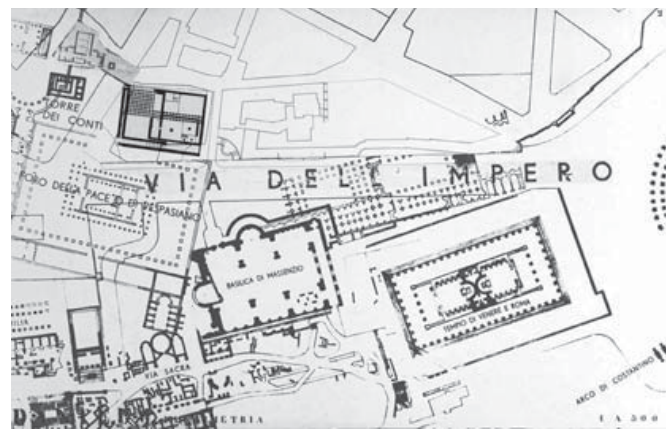


Figura 3. Situación del Danteum

La Divina comedia fue una obra de transición del pensamiento medieval al renacentista. Dante, muy activo políticamente, reclamaba la necesidad de un Sacro Imperio Romano; su obra es decisiva en la construcción de la identidad italiana. Es lógico que si el propósito es la vuelta al pasado glorioso se utilizara la exaltación de Dante.

### Los viajes

El Danteum es el destino de tres viajes. El del ideal fascista de Mussolini, mecenas del monumento, que lo utilizaría para reflejar el mensaje totalitario del poder. Un viaje hacia un pasado glorioso y autoreferencial desde el que renacer como Imperio Romano.

Otro viaje es el del propio Dante al ultramundo. No intentaré decir nada nuevo de la Divina Comedia; sin embargo este congreso nos da la oportunidad de verlo como el cuaderno de viajes de Dante. Un viaje al ultramundo, otra vez el no mundo de Trías, habitado



ahora por los dioses y los muertos, en una visión religioso-trascendental.

Hay un tercer viaje y éste es el que nos importa: el viaje que Terragni recorre para dar forma y contenido al *Danteum*. Terragni tendrá que conciliar las pretensiones de Mussolini, las ideas de Dante y las suyas propias como arquitecto moderno. Conjugar tan dispares propósitos en una unidad coherente, es lo que convierte el proyecto en una obra maestra. Para hacerlo, el arquitecto tendrá que considerar dos viajes en paralelo: uno está marcado por el cuaderno de Dante; el resultado será observado y juzgado desde estos términos, pero el lenguaje poético tiene sus reglas y el arquitectónico otras totalmente distintas. Las imágenes de un poema son intransferibles, se producen en tu interior, es tu imaginario el que se excita ante el estímulo del verso, creando las imágenes adecuadas, ya que el productor y el consumidor de las imágenes coinciden en el lector. Cuando la imagen es producida por un tercero el ejercicio está destinado al fracaso. La decepción surge de la dificultad de compartir el imaginar del otro. Los personajes de una novela llevada al cine son un buen ejemplo de estas decepciones. El salto de la imaginación personal a la imaginación colectiva es así y lo figurativo es su principal fracaso. La arquitectura, como la música, son abstractas; en la abstracción hay más posibilidades de consenso ya que no se contrastan figuras sino emociones.

### *El Danteum*

Terragni tendrá que gestionar algo decisivo en esta obra: la traducción del tema, que es de origen poético-ideológico, a arquitectura; y para ello tiene dos opciones: parafrasear el viaje de Dante en una literalidad peligrosa por lo que ya hemos dicho o permanecer en un plano puramente abstracto de evocación emocional no paródica.

En arquitectura el viaje no presenta ningún problema, está a su propia dimensión, se trata de trazar adecuadamente un recorrido por los elementos evocadores decididos en un cierto orden. Gracias a esto el *Danteum* es muy reconocible, casi mundano, a pesar de la contradicción que ello implica. Su problema es materializar lo inmaterial: construir un ideal con piedra, hormigón y cristal es matarlo. Con el propósito de preservar la pureza idealista Terragni recurre

al mundo platónico de las geometrías y números puros: cuadrados duplicados, rectángulos áureos y secuencias numéricas armónicas. Somete las dimensiones a geometrías ideales como nunca lo hizo en ninguna de sus obras.

El *Danteum* responde a un entorno fascista que anhela los ideales del pasado, poco receptivo a las propuestas internacionales y liberadoras del Movimiento Moderno. Solo así podemos entender que el *Danteum* y el resto de las obras del Grupo 7 saliesen del mismo lápiz.

Falta una última lectura indispensable de la obra. Más culta, porque no se dirige a la Italia fascista sino a la arquitectura como lenguaje. Un último cuaderno de viaje, que no es explícito, pues el lugar de lo explícito ya lo ocupa el poema de Dante. Un viaje hacia la esencia, que sitúa el *Danteum* en el corazón mismo de la Arquitectura.

Terragni durante su formación fue instruido en “el presente eterno” (Giedion 1981)<sup>9</sup> y desde allí partirá su viaje. Es un viaje ya interiorizado dentro del oficio pero que decide citar aquí más que en ninguna de sus obras. Se trata de un viaje al pasado arqueológico, como el de Oteiza, pero en busca de la arquitectura. Extrae de las fuentes ese material genético primario original del que todas las arquitecturas están hechas, que es atemporal y utilizable para producir cualquier programa arquitectónico en cualquier época.

Aunque algunos autores quieren ver el templo griego entre los ejemplos (Aparicio 2005)<sup>10</sup>, consideramos incompatible la referencia porque un templo griego solo plantea su exterior. El *Danteum* aunque hacia el exterior se expresa como símbolo del poder, su relación visual con el Coliseo, su situación en Los Foros, podrían ser características de templo; pero son insuficientes. Su propuesta es una vivencia interior, una envoltura emocional que se va transformando en el recorrido y en esto el templo griego tiene poco que decir.

### *El viaje*

Lo hace utilizando los elementos propios de la arquitectura: el muro, el hueco, el atrio, la sala hipóstila, la luz, la escalera, el eje, y lo hace con un recorrido dirigido. Cada lugar ha sido expresamente desnudado de cualquier función, se perciben como una emoción abstracta; desde él no se deduce el siguiente espacio

hasta que se produce el tránsito. Un recorrido emocional replegado sobre sí mismo, que acumula en un espacio muy reducido gran cantidad de sensaciones.

Las referencias mesopotámicas son mucho más claras que las del templo griego, tanto por el propio recinto y su acceso, que son amurallados (*Khorsabad* o *palacio de Mari*) como por los grosores de las divisiones verticales que albergan espacios intramuros (*Arslan Tash*), incluso por la gestión volumétrica de sus terrazas planas (*templo VII de Eridu*). Influencias micénicas en su concepto de laberinto o en las habitaciones escalera (*Knossos*) o en el gran atrio distribuidor inicial (*Khorsabad*, *Arslan Tash* o *Knossos*), influencias egipcias en sus muros masivos con mensajes figurativos externos (*Ramesseum*), sus desfiladeros estrechos y desproporcionadamente altos (*Ramses II y III*), como en la sala dedicada al emperador en la planta alta (vestíbulo de columnas de *Zoser*, *Luxor* o el eje procesional ptolemaico), o las claras referencias aqueménidas en la sala hipóstila (apadana de *Susa* y sala de las cien columnas *Persépolis*) donde no solo encontramos referencias formales y numéricas idénticas como las cien columnas, incluso el sistema que empaqueta las salas en grupos buscando un resultado monolítico del conjunto.

Es en estos lugares donde se hace patente el Danteum como cuaderno de viaje de todo estudiante de arquitectura del mundo antiguo, como síntesis de todos ellos.

Dante nos representa la muerte como un tránsito desde este mundo a otro que imagina como un viaje ineludible con un final deseable en la trascendencia. Terragni reproducirá con el Danteum su viaje por la arquitectura desde el hipogeo hasta la inmanencia del cristal, de lo masivo de la piedra a lo etéreo del delgado metal y el cristal de la única manera que la arquitectura lo puede hacer, desde la abstracción; la imaginación del usuario hará el resto.

Cualquier título, cualquier programa sería factible en este edificio por que conserva la pureza de lo inespecífico. Su destino previsto fue llamarse Danteum y a sus salas principales: *inferno*, *purgatorio* y *paradiso* y de esta forma atrapar el no mundo dentro del mundo racional: pero la dimensión más poderosa del Danteum está en su inexistencia: nunca fue construido, como la propia muerte, siempre estará por venir. Solo podemos imaginarlo, como el infierno, el purgatorio y el paraíso que recrea. Como la pureza.

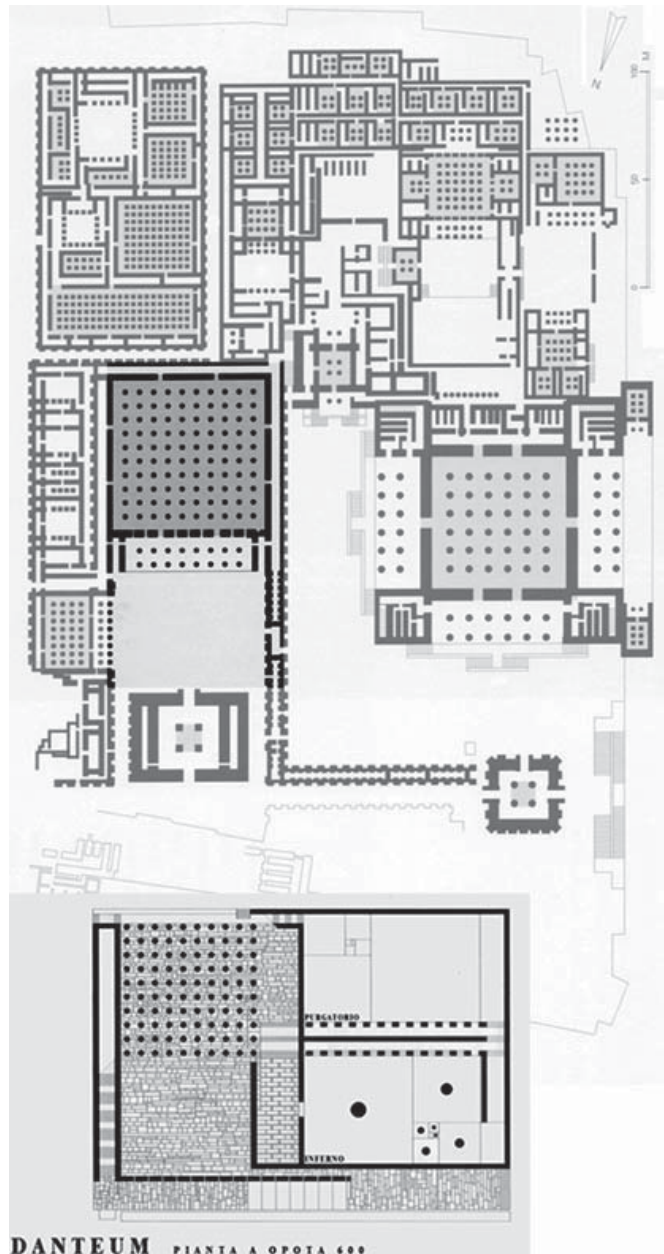


Figura 4. Persépolis y Danteum

## Conclusiones

Los viajes del siglo XX aunque comporten desplazamientos a otros lugares son siempre viajes a nuestro interior, dentro del sistema, referidos a nuestra manera personal de gestionar lo que sentimos.

Oteiza se busca como escultor y Terragni como arquitecto, en sus respectivos lenguajes.

El lenguaje es un convenio que nos remite a un sistema superior al nuestro propio, el sistema social. Nuestro acoplamiento a este sistema superior nos convierte en sus componentes. El lenguaje articula nuestro acoplamiento y en el lenguaje el sistema se

mantiene vivo, aprende y progresa. El artista es un especialista del lenguaje, con él penetra en el por-conocer y trae al mundo fragmentos inéditos del por-venir.



Figura 5. Ingreso y paraíso

Como aprender es un requisito indispensable para la supervivencia social y se hace dentro del lenguaje, siempre habrá cuadernos de viaje que lo registren. Algunos serán explícitos como en el caso de Oteiza, otros serán implícitos como el de Terragni.

Según sus procesos, podemos considerar el taller experimental de Oteiza un cuaderno de viaje constructivista y el Danteum el cuaderno de viaje idealista de Terragni.

Mientras uno se proyecta en busca del aprender sumergiéndose en el caos, el otro se establece en la consolidación de lo aprendido y emerge en el orden.

Repasando desde el siglo XX hasta hoy, vemos como el hombre moderno aprendió que todo es relativo y precario. Consciente de que nada se mantiene estable durante mucho tiempo, ha convertido la demolición de lo consolidado en motor de progreso. Cualquier idealización es perentoria y se disolverá en breve con la construcción de un nuevo paradigma. Las vanguardias más determinantes han sido

de carácter constructivista porque utilizaron un sistema abierto a cualquier expectativa, liberado de ideas preestablecidas, amoral. De forma natural se ha consolidado el aprendizaje constructivista como el más eficaz para el avance cultural.

## Referencias

- 1 MATURANA, Humberto, VARELA, Francisco. 1988. *De máquinas y seres vivos: Autopoiesis: la organización de lo vivo*. Editorial Universitaria. Santiago de Chile.
- 2 OTEIZA, Jorge de. 1944. "Sobre el arte nuevo en la post-guerra: carta a los artistas de América" *Revista de la Universidad de Cauca* nº 5. Colombia.
- 3 OTEIZA, Jorge de. 1952. *Interpretación estética de la escultura megalítica americana*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid.
- 4 TORRES-GARCÍA, Joaquín. [1942] 1984. *Universalismo constructivo*. Alianza. Madrid.
- 5 TRÍAS, Eugenio. 2000. *Los límites del mundo*. Destino. Barcelona.
- 6 BURGALETA, Pedro M. 2010. "La pedagogía de la iniciación en la creación arquitectónica: la inmersión y la emersión imaginarias, el espacio matriz y la propuesta incipiente. Aproximaciones a una pedagogía poética". *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, 15:138-147.
- 7 DELEUZE, Gilles. 2007. *Pintura el concepto de diagrama*. Cactus. Buenos Aires.
- 8 BADOS, Angel. 2008. *Laboratorio Experimental*. Fundación Museo Oteiza. Navarra.
- 9 GIEDION, Sigfried. 1981. *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura*. Alianza y forma. Madrid
- 10 APARICIO, Jesús. 2005. "El Danteum. Roma 1938-1940". *Arquitecturas ausentes del siglo XX*. vol. 21. Tenais. Sevilla.

---

**Fernando Lancho Alvarado.** Arquitecto por la UPM (1988). Profesor Asociado de Expresión Gráfica Arquitectónica en la ETSAM desde 2000. LUXAN, Margarita y LANCHO, Fernando. 2012. "Los concursos de Arquitectura como modelo de estudio para el aprendizaje de Expresión Gráfica dirigido a los últimos cursos de carrera. Idealismo y constructivismo" *Actas del 14 Congreso Internacional EGA*, 882-887. Oporto. En la actualidad desarrollando la tesis doctoral sobre el "Idealismo versus constructivismo en la pedagogía del proyecto en la Escuela de Madrid". lancho@arqinside.com