

—89

Viaje de *troubadour*. Dibujos de Guillermo Jullian de la Fuente, Italia, 1958

GERMÁN HIDALGO HERMOSILLA

ENTRE LA TRADICIÓN DEL *GRAND TOUR* Y LA TRAVESÍA DE LA ESCUELA DE VALPARAÍSO

Este artículo examina un conjunto de dibujos que Guillermo Jullian de la Fuente ejecutó en Italia, en 1958, en un viaje que realizaba después de concluir su formación académica, y tras el cual se enfrentaba al inicio de la actividad profesional. En este sentido, puede enmarcarse bastante bien en la "clásica" tradición del *Grand Tour*, una experiencia que, desde su origen, tuvo por fin dar término a un proceso de formación tutelada, y junto a ello constituirse también en el comienzo de una nueva etapa, a partir de la cual debía enfrentarse el mundo de manera autónoma, pero con la carga que significaba la formación recibida.

Desde su origen, esta experiencia incluyó de manera fundamental el dibujo, como instrumento de registro y de estudio. De registro de lo visto, en la medida en que se constituía en testimonio y auxilio a la memoria; pero también de análisis, cuando era el fruto de una mirada inquisitiva, capaz de procesar y seleccionar. Por estas razones, resulta de gran interés estudiar los dibujos realizados bajo estas particulares circunstancias, pues se vuelven reveladores del tipo de mirada que entonces se despliega. Es posible pensar, entonces, que la forma en que se mira revelaría un sentido no evidente del viaje.

Pensado así, uno de los objetivos arraigados en la tradición del *Grand Tour* habría sido la constatación de lo ya aprendido. Vale decir, se viajaba para reconocer aquello que se había estudiado de antemano; o dicho de otra forma, el viajero veía solamente aquello que ya conocía, el resto de las situaciones permanecían ocultas, precisamente, veladas por el peso del

conocimiento adquirido. En este entendido, cobraría gran importancia la preparación logística del viaje, con lecturas apropiadas a los lugares que se visitarían, las guías turísticas y cultas que los orientarían, y los itinerarios detalladamente previstos. Un ejemplo de esta actitud la podemos advertir todavía en el primer viaje del joven Le Corbusier a Italia, en 1907, en lo que fuera su primer viaje fuera de La Chaux-de-Fonds, su ciudad natal¹. Tanto en sus dibujos, como también en las cartas que escribe en el transcurso del viaje, se revela cuán sesgada era su mirada, ya fuera en su particular enfoque, vería sólo arte gótico, como en el preciso objetivo que perseguía, el estudio de arte ornamental y el registro gráfico de un gran cúmulo de detalles arquitectónicos. Finalmente, el desenlace del viaje le propondrá otras cosas que, más allá de esta particular experiencia, cambiarán incluso el sentido de su propia existencia.

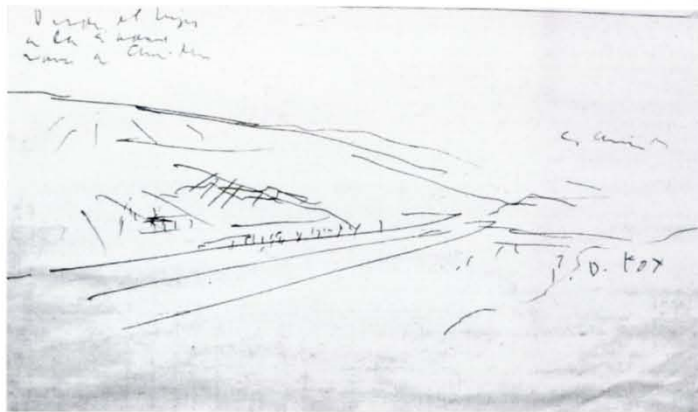
En los dibujos que examinaremos a continuación, advertimos una tensión entre la forma ya descrita de abordar la experiencia del viaje, la del *Grand Tour*, y una nueva que, a pesar de arrancar muy probablemente desde esta misma tradición, se sitúa con una renovada sensibilidad. Nos referimos a aquella que se fraguó en la *Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso*, justamente cuando Guillermo Jullian de la Fuente cursaba allí sus primeros años de estudios. Más tarde, ya en la década del sesenta, la experiencia del viaje como forma de aprendizaje se iba a desarrollar a través de las llamadas *Travesías*, constituyéndose desde entonces en un momento central de su particular método de enseñanza².

Por otro lado, también habría que destacar la práctica del dibujo como parte esencial de este mismo método. Ciertamente, él se funda en la observación directa y en la necesidad de su registro, a través de croquis y notas que,

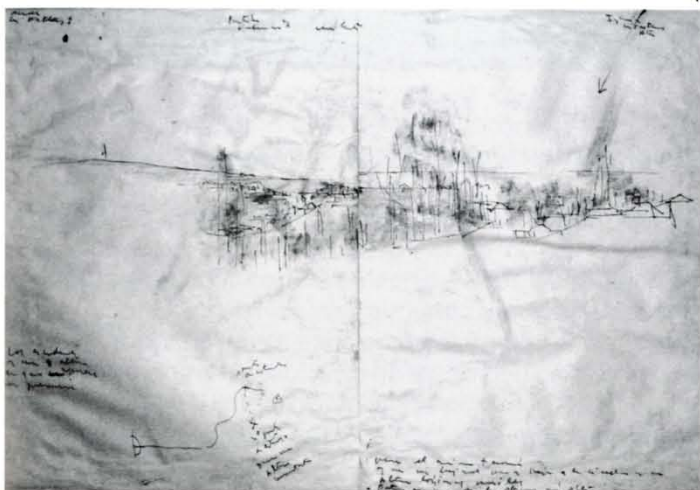
—1 Germán Hidalgo, "La constatación de un aprendizaje. Dibujos de Ch-E. Jeanneret en Italia, 1907", *Massilia 2003* pp. 4 - 30. Stanislaus von Moos, "Architecture and Grand Tourism", en: AA.VV., *Le Corbusier & The Architecture of Reinvention*, Architectural Association, Londres, 2003, pp. 154 - 175. Stanislaus von Moos, "Voyages en Zigzag", en: *Le Corbusier before Le Corbusier. Applied arts - Architecture - Painting - Photography, 1907 - 1922*, Yale University Press, New Haven and London, 2002, pp. 22 - 43. —2 Rodrigo Pérez de Arce, "Tan lejos y tan cerca: la ciudad abierta y las travesías", en: Rodrigo Pérez de Arce y Fernando Pérez Oyarzún, *La Escuela de Valparaíso. Ciudad Abierta*, Editorial Contrapunto, Santiago, 2003, pp. 13 - 17. —3 Fernando Pérez Oyarzún, "La Escuela de Valparaíso", en: Rodrigo Pérez de Arce y Fernando Pérez Oyarzún, *op. cit.*, p. 12. —4 Es famosa la tarea dada a Jullian, que consistía en buscar una casa de la ciudad de Valparaíso sólo a partir de su fotografía. Vid. Rodrigo Pérez de Arce, *Guillermo Jullian. Obra abierta*, Ediciones ARQ, Santiago, 2000, p. 11. —5 Entre los



1



2



3



4

desde las parcialidades de la realidad que recogen, son capaces de brindarnos una idea de conjunto³. Esta manera de actuar quedó de manifiesto en algunos de los trabajos que Jullian desarrolló como estudiante y en los cuales la ciudad aparece como un tema recurrente⁴; sobre todo, por considerársele escenario privilegiado para la observación de experiencias vitales, desde las cuales aprehender los fundamentos de la disciplina arquitectónica⁵ (figs. 1 a 5).

En relación a la cuestión del origen y supremacía del croquis en el terreno de la observación arquitectónica en la *Escuela de Valparaíso*, hay bastante aún por investigar, pero sin duda queda claro, por los documentos arriba señalados, que cuando Guillermo Jullian egresa el croquis se encontraba ya firmemente arraigado en esta nueva tradición⁶.

Finalmente, y para terminar de precisar el contexto en el cual se sitúan estos dibujos, hay que señalar que la insistencia y la constancia de su práctica trasciende la mera



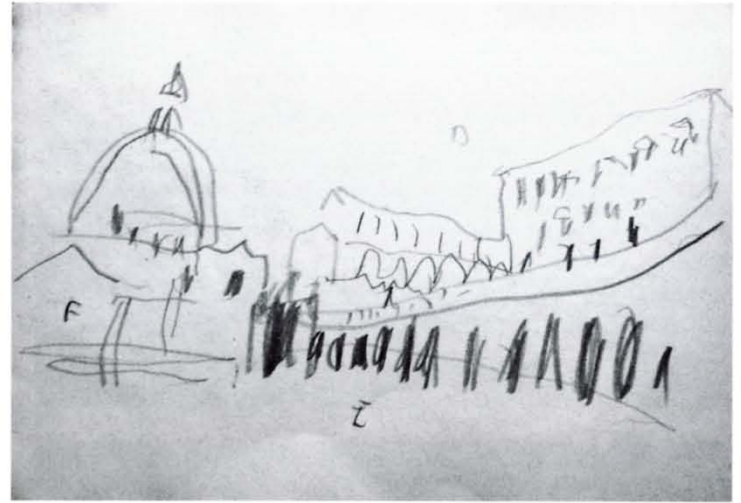
5

1 a 5 Carpeta Taller Bellalta, 1954-55.

documentos examinados de su época de estudiante, destacamos la carpeta con análisis urbanos de la ciudad de Viña del Mar, realizados en el Taller de Jaime Ballalta, c.1954. Se encuentran en el Fondo Guillermo Jullian de la Fuente (FGJ), del Centro de Documentación Sergio Larrain García-Moreno, de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos de la Pontificia Universidad Católica de Chile. FGJ D0081. —6 Para Fernando Pérez Oyarzún esta tradición sería "Deudora en parte de los croquis de viaje de Le Corbusier y de las propias experiencias de [Alberto] Cruz en su viaje a Europa." En este aspecto, de lo que acabamos de citar hay algo que nos pone sobre alerta, y es la pregunta sobre el vínculo existente no tanto ya entre los dibujos de Jullian y los de Le Corbusier en 1907, cuyas diferencias son elocuentes, sino los que éste realiza cuatro años después, en el viaje de Oriente.



6



7

eventualidad. Desde la época que nos interesa hasta el presente, la utilización del dibujo recorre transversalmente todas las actividades allí desarrolladas, constituyéndose en un “acompañante” permanente, llegando a formar parte incluso de un verdadero estilo de vida⁷; este rasgo tan particular adquiere especial relieve cuando se considera que, entendido así, el dibujo se transforma en un vehículo que comunica arte y vida, conocimiento y experiencia. Justificando con mayor fuerza nuestra impresión que la experiencia del viaje se asume desde una actitud vital.

Éstas son, pues, las armas con las cuales Guillermo Jullian viaja a Europa en 1958. Un conjunto de recursos que nos permiten vislumbrar que su actitud no será ya la de quien viaja sólo a constatar lo conocido, sino la de quien va abierto a someterse a nuevas experiencias de arte y de vida, sintiéndose francamente libre para ser sorprendido por ellas⁸.

Creemos que esta condición de libertad se encuentra en el fondo de dicha actitud, imprimiendo en este viaje el nuevo *espíritu de los tiempos*. Como es conocido la idea de *libertad* se sitúa en el centro de los valores en que se inspira el arte moderno⁹, cuya emergencia reconocemos principalmente en el ámbito de la *poesía*¹⁰, con lo cual invocamos otro de los elementos fundamentales que caracterizan el pensamiento desarrollado en la *Escuela de Arquitectura de Valparaíso* desde su mismo origen¹¹.

En lo que sigue, intentaremos perfilar cómo se concreta esta actitud; cómo queda reflejada en el tipo de dibujo que se realiza; cuáles son sus énfasis y sus intereses; cuáles son sus temas, y cuáles sus modelos; los aspectos técnicos que se despliegan; para finalmente enfrentarnos a sus naturales consecuencias.

Nuevas experiencias y viejos modelos

A continuación nos referiremos a tres libretas de dibujo de Guillermo Jullian de la Fuente, las cuales están fechadas en octubre de 1958¹². Ellas están dedicadas al estudio de algunos edificios y obras de arte situadas en Milán, Roma, y Vicenza; vale decir, centros culturales y artísticos que han sido el destino tradicional de estudiosos y artistas; vale decir, lugares pertenecientes al itinerario habitual del *Grand Tour*. El interés estará puesto, por tanto, en develar la nueva mirada con que Jullian escruta estas obras del pasado, cómo las analiza, y las hace formar parte de una naciente tradición.

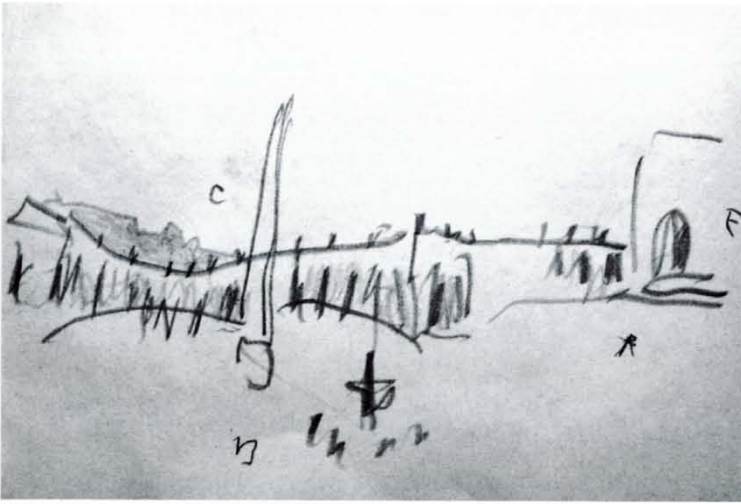
Un primer rasgo que se destaca en estos dibujos y que marca un claro desplazamiento hacia intereses renovados, es el énfasis que se pone en una nueva comprensión de la medida. Ellos reflejan una búsqueda de dimensiones referenciales que permitan situar aquello que se observa, y dibuja, en un verdadero campo de interacción formal de magnitudes conocidas; con el fin de apropiarse del objeto o tema estudiado.

En relación a la observación centrada y motivada por la medida, en el actual prospecto de la *Escuela de Valparaíso*, encontramos el siguiente pasaje, que confirma el vínculo entre los dibujos de Jullian y la teoría allí elaborada:

Así la observación ve en cualquier parte, en cualquier momento de ésta el requerimiento de creatividad. Ella, intenta siempre por tanto, construir una medida. La medida de un límite del habitar del hombre (...) La observación implica una dimensión o magnitud de contemplación. Ésta comienza por ir, por deambular para detenerse en cierto momento en algún tiempo.

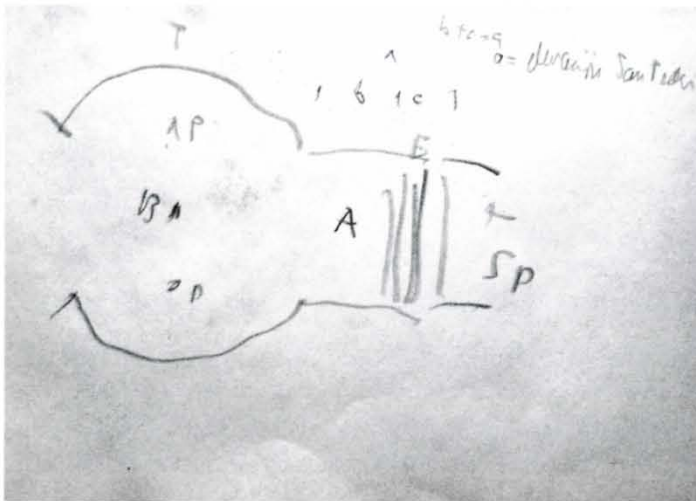
Junto a la dimensión antes dicha se da otra magnitud de ejecución. En ella, una vez detenido se dibuja lo que se ve.

—7 “El acto de la observación se practica mediante una actitud interna nuestra. Dicha actitud no es algo esporádico u ocasional. Al contrario, ella tiende a extenderse de una manera conformada.” Vid.: *La observación*, en: <http://www.arquitecturaucv.cl/ead.php?id=20>. —8 En relación a la obra de Guillermo Jullian, Rodrigo Pérez de Arce, ha asociado su arquitectura a la idea de juego, y ha destacado de éste su cualidad de libertad implícita, fundamentando este vínculo en el pensamiento que Johan Huizinga desarrolla en su obra *Homo Ludens*. Cfr.: Rodrigo Pérez de Arce, escrito que publica en el año 1953, en la revista *Arquitectura*, del Centro de Alumnos de la Universidad Católica de Valparaíso: “La arquitectura moderna no existe. Pero sí existen los fenómenos de la luz, de la

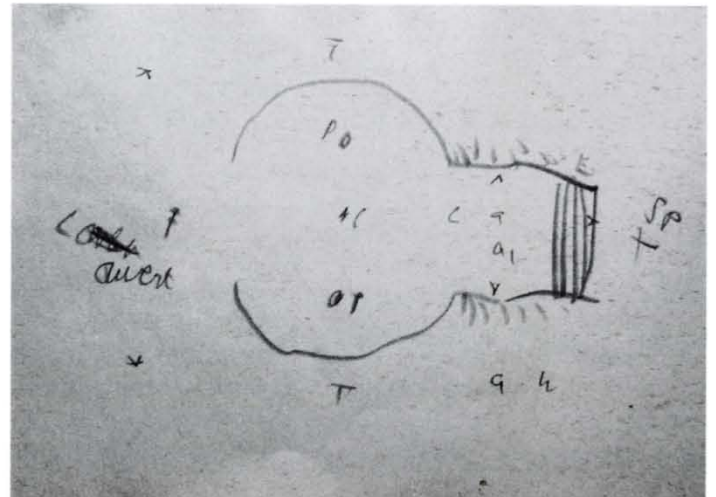


6 a 10 Libreta de dibujo, Roma, 1958.

8



9



10

Y al par se escribe un pequeño texto en la forma de unas notas. El dibujo trata de expresar la construcción humana que se ve, lo que ésta alcanza ya, alcanzará, o bien es inalcanzable, ello –se entiende– en cuanto a lo poético. (...) La observación al ser medida del habitar del hombre (...) es una formulación escueta, precisa, taxativa.¹³

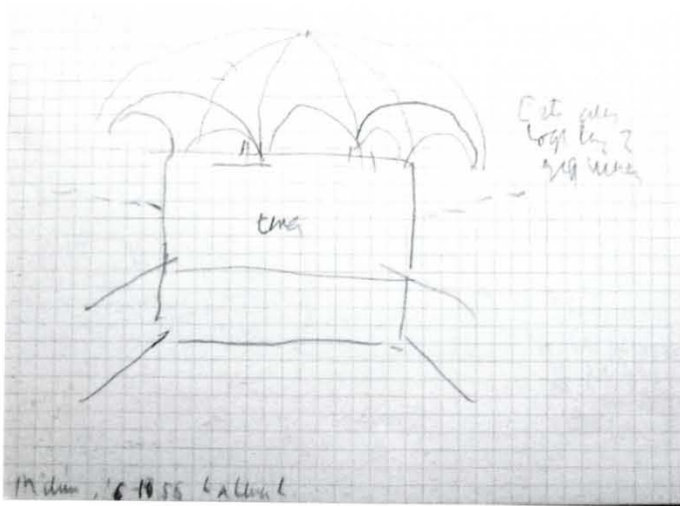
Contrastar esta definición de la observación, decantada después de años de reflexión, con los dibujos que Jullian realizó en momentos en que se iniciaba la *Escuela*, nos advierte del temprano establecimiento de estos principios en torno a la observación arquitectónica centrada en el tema de la medida.

No obstante, por situar su foco de atención precisamente en el ámbito de las dimensiones, estos dibujos también nos retrotraen a la teoría desarrollada sobre el dibujo en general,

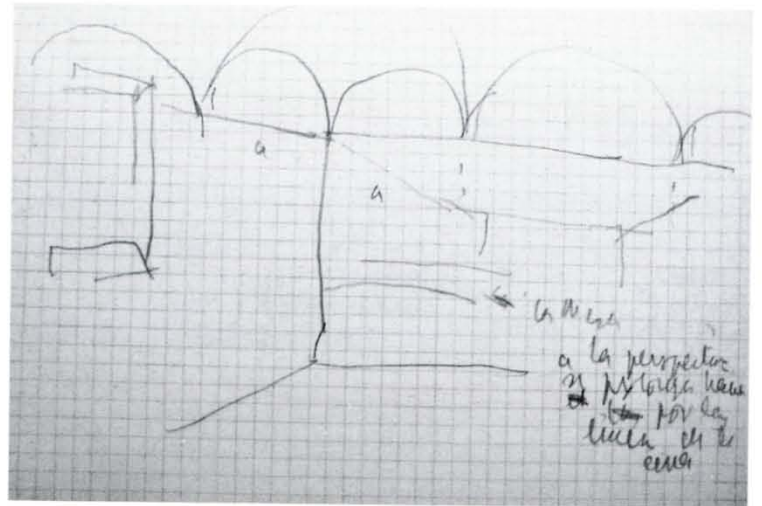
y sobre la representación arquitectónica en particular, por Leon Battista Alberti, en el primer libro del *De Re Aedificatoria*, cuando refiere el concepto de *lineamentis* (*diseño*):

Cominceremo dunque così. L'architettura nel suo complesso si compone del disegno [lineamentis] e della costruzione. Quanto al disegno, tutto il suo oggetto e il suo metodo consistono nel trovare un modo esatto e soddisfacente per adattare insieme e collegare linee ed angoli, per mezzo dei quali resulti interamente definito l'aspetto dell'edificio. La funzione del disegno é dunque di assegnare agli edifici e alle parti che li compongono una posizione appropriata, un'esatta proporzione, una disposizione conveniente e un armonioso ordinamento, di modo que tutta la forma della costruzione riposi interamente nel disegno stesso.¹⁴

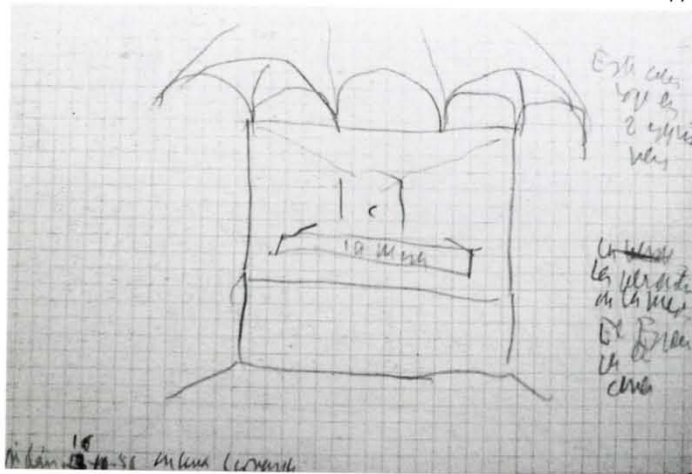
velocidad, del espacio y otros." Pérez de Arce, Rodrigo, op. cit., p. 18. —10 Filippo Marinetti, *Parole in Libertà*, 1914, manifiesto de la literatura futurista. —11 La incorporación de la poesía en el Instituto se debe principalmente al poeta argentino Godofredo Iomí, miembro fundador junto a Alberto Cruz. —12 Estas libretas están catalogadas como: AOCID, FGJ L0007 / FGJ L0014 / FGJ L0015. —13 Vid. *La observación*, en: <http://www.arquitecturaucv.cl/ead.php?id=20>. —14 Leon Battista Alberti, *L'Architettura* [De Re Aedificatoria], Edizione Il Polifilo, Milán, 1966, pp.18-19.



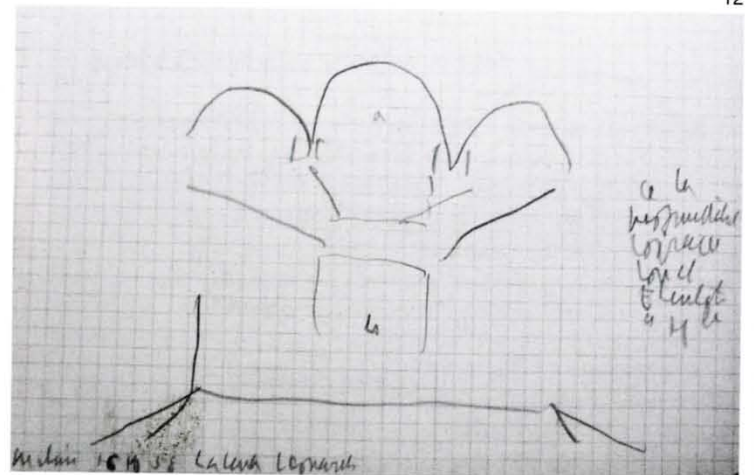
11



12



13



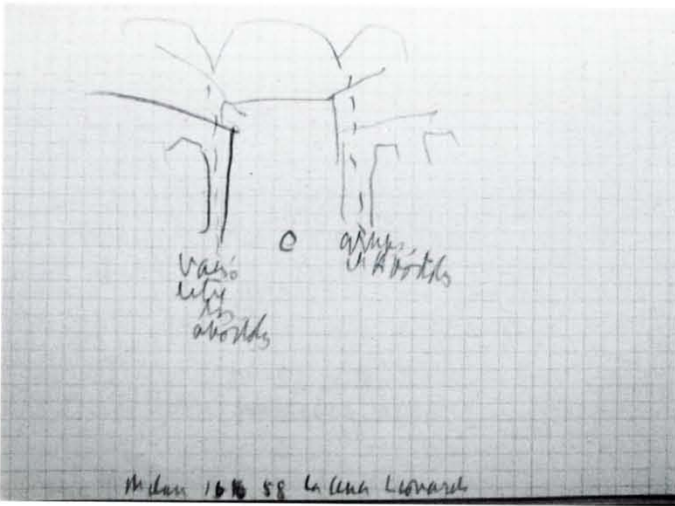
14

A la luz de esta proposición de Alberti, vemos que el objetivo de los dibujos que realiza Jullian se orienta principalmente a decodificar el sistema dimensional, y de proporciones, de las obras que estudia. Tal como propone Alberti, pero en un sentido inverso, ellos intentan reconstruir (representar) con líneas y ángulos la estructura que regula una forma. Pero, siguiendo la definición de *observación*, antes expuesta, podemos agregar que no sólo cuando dibuja, sino también cuando observa, Jullian mide por líneas; líneas en su sentido más puro, despojadas de cualquier otro significado y sentido, y organizadas con un único objetivo: medir. Por tanto, ellas se constituyen en herramientas esenciales para la comprensión de la forma, y por medio de ésta, de posesión y dominio. Éste es, pues, el tema que motiva los dibujos que realiza tanto en la *plaza de San Pedro*, en Roma, como ante *La Última Cena* de Leonardo, en Milán; y también en el *Campidoglio*.

En particular, en los dibujos de la *plaza de San Pedro* (figs. 6 a 10), podemos advertir que la atención está puesta en trazar (*disegnare*) los bordes que definen el vacío para referir sus proporciones; vale decir, para establecer las relaciones que lo vinculan como un todo al conjunto urbano. Más allá de definir los elementos que conforman el lugar físicamente, ellos

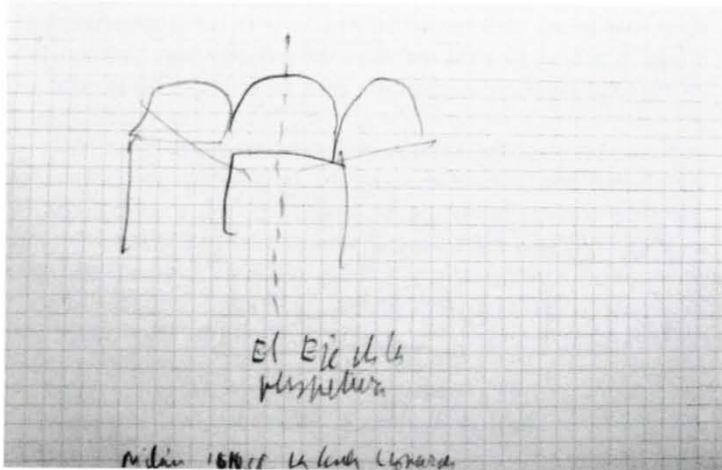
se re-presentan con el fin de develar sus mutuas relaciones: alturas, profundidad (perforaciones) y anchos.

En este sentido, en relación a los dibujos con que estudia *La Última Cena*, hay mucho más que decir (figs. 11 a 19). Jullian estudia aquí una representación realizada sobre un muro, cuyo sentido es extenderse virtualmente al espacio de la sala en que se encuentra, el antiguo refectorio de las Gracias, incorporándolo. O dicho de otro modo, la representación pictórica intenta integrarse en él, ser su continuidad. Por eso, llama poderosamente la atención que, en toda la libretad en que quedan recogidas las observaciones de esta obra, no hay ni un dibujo que refiera a la pintura en cuanto tal. Como tampoco encontramos una referencia directa a la sala en su totalidad, de ella sólo vemos fragmentos. ¿Qué dibuja entonces Jullian frente a *La Cena* de Leonardo? Pues bien, ni lo uno ni lo otro; justamente traza aquello que no es inmediatamente visible, aquello que no es material. Traza las relaciones que articulan la pintura con la sala. Los dibujos representan, por tanto, un conjunto de observaciones sobre el espacio real de la sala en conjunción con el virtual representado por la pintura. En ellos se hace presente una necesaria experiencia del espacio real de

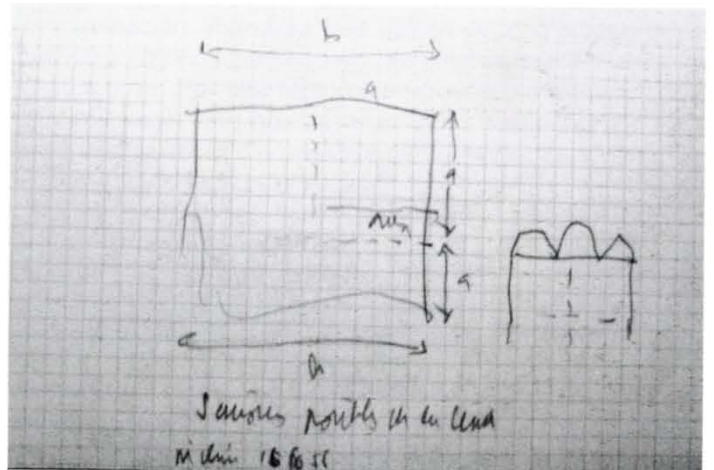


15

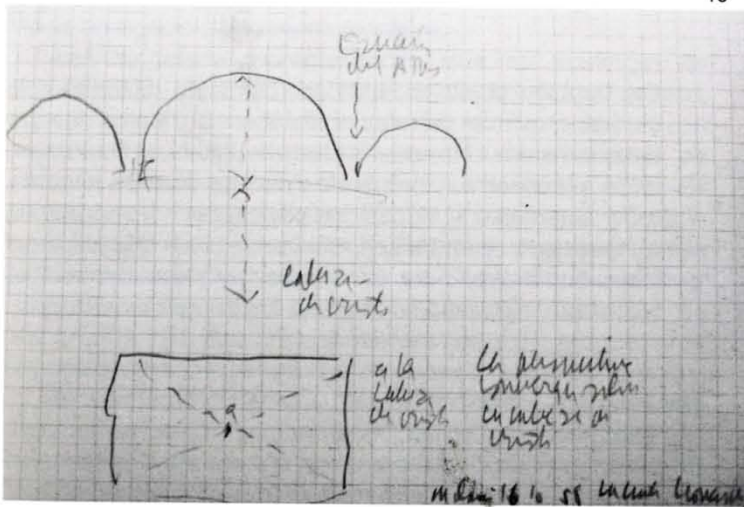
11 a 19 Libreta de dibujo, Milán, octubre de 1958.



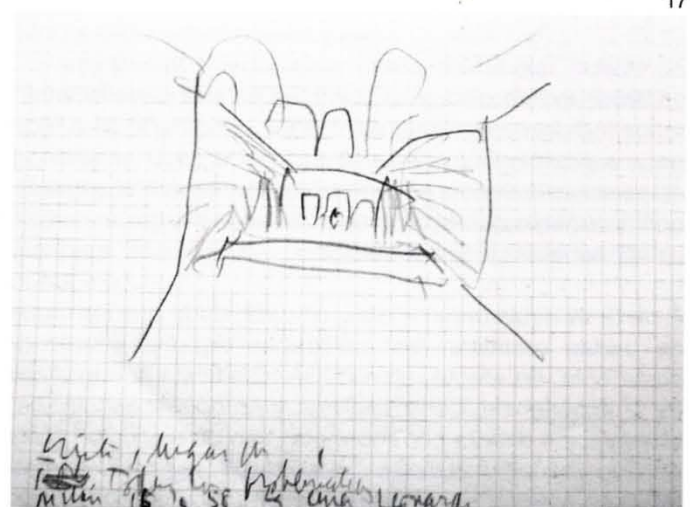
16



17



18



19

la sala y virtual de la pintura, que demanda una obligada permanencia en el lugar.

En el *Campidoglio* (figs. 20 a 23), utilizará otro repertorio de elementos para conseguir el mismo fin; en este caso apela a la luz y la sombra, justamente, sacando provecho

de las características de espacio abierto del lugar. En esta oportunidad, las medidas y las proporciones son representadas a través de las sombras arrojadas por los mismos elementos arquitectónicos que componen el conjunto, y su proyección recíproca. Por medio de ellos nos informa a qué distancia



20



21



22



23

se sitúa uno de otro, y así también se nos permite intuir la magnitud del cerramiento del espacio. Por cierto, otra vez se hace imprescindible la concurrencia en el lugar para recoger estas observaciones; es la experiencia de vivir el espacio la que finalmente queda representada en el dibujo.

La supremacía de la experiencia

A partir de estas breves notas, no cabe duda que los dibujos de Jullian expresan las cualidades de una sensibilidad emergente. En efecto, en ellos se manifiesta la supremacía de la experiencia, de la vivencia, y en consecuencia, de la observación directa por sobre otro tipo de ejecución gráfica basada en conocimientos previos. Como señalamos al inicio de este escrito, esta supremacía era la consecuencia natural de la formación que había recibido en la *Escuela de Arquitectura de Valparaíso*, y en relación a lo cual, el mismo Jullian comenta:

Era también el inicio de un acercamiento diferente a la ciudad que mis profesores estaban al mismo tiempo descubriendo... No era una idea que viniera de libros, sino de la experiencia (...) cuando nosotros éramos jóvenes, todo sucedía en la ciudad, los profesores nos mandaban a observarla y entonces debíamos con dibujos o el instrumento que fuese, contar nuestros descubrimientos. Nosotros éramos un poco como los *troubadours*.¹⁵

¿Qué podemos extraer de esta imagen de *troubadours* que nos propone Jullian?

Primero, nos ofrece una comparación sumamente interesante, dado que a través de ella resume las ideas ya expuesta.

Ciertamente, con ella nos confirma la intención de desacralizar el viaje iniciático, el *Grand Tour*, para situarlo en el plano de la cotidianeidad, guiado por un espíritu de

—15 Amadeo Petrilli, *Il testamento di Le Corbusier. Il progetto per l'Ospedale di Venezia*, Marsilio Editori, Venecia, 1999, p. 106. Fragmento citado y traducido en: Alonso, Pedro. *Escalas y Traslados. Operaciones proyectuales de resituación. A partir de la obra y proyecto de Guillermo Jullian de la Fuente*. Tesis de Magister, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2000, p. 16. —16 Algo que ya señalamos en la nota 7. —17 Germán Hidalgo, *La arquitectura del Croquis*.

20 a 23 Libreta de dibujo, Roma, 1958.

libertad y vitalidad, incluso teñido de cierto sentido lúdico¹⁶. El *troubadour*, un poeta, un trotamundos, es quien hace del camino que recorre su patria y su existencia, y quien incorpora en su vida lo que encuentra, o descubre, en su transcurso.

Por sus propias características, esta forma de vida implica un sentido de austeridad, un despojamiento, una renuncia a lo accesorio, y por lo mismo, la aspiración a una síntesis. Vale decir, características homólogas a las que distinguen a los dibujos de Jullian. En efecto, lo escueto de su lenguaje gráfico es uno de los aspectos que más se destaca. Al respecto, hay varios factores que contribuyen a que se profile esta característica; sin embargo, la necesidad de formular de manera *precisa* la observación, y el poco tiempo disponible para detenerse a dibujar, son las que resultan más evidentes. Esto es relevante en la medida que implica el establecimiento de un lenguaje que le sea apropiado, vale decir, arraigado a una técnica gráfica.

Las singulares características que se advierten en sus dibujos, mínima cantidad de líneas, trazo grueso, aparentemente desenfadado, tienen mucho que ver con aquéllos que Le Corbusier realizara durante el *Viaje de Oriente*, cuando ya había madurado un lenguaje capaz de captar sintéticamente el asunto que le interesaba, y que le permitía una rápida ejecución¹⁷. En la época en que Jullian realiza sus estudios, *Hacia una arquitectura*, por nombrar sólo uno de los libros en que Le Corbusier hace uso de los croquis del viaje de oriente, era un texto ampliamente difundido, y debió serle muy influyente.

Sin embargo, pareciera que los dibujos de Jullian quieren llevar estas características aún más lejos. Incluso, la caligrafía que utiliza también deja constancia de este desenfadado. O, por otro lado, la premura en recoger antecedentes, que le impulsa a ocupar muchas páginas de su cuaderno, con el fin que cada idea o cada anotación pueda gozar de su propia autonomía; quizás para volverlas más identificables

y puras en su contenido, temiendo un posible olvido o contaminación. Pareciera que Jullian evitaba a toda costa desviar su atención de aquello que le estaba interesando en el momento. Por último, también puede entenderse como una estrategia que apunta a un mero sentido práctico: el total de dibujos que constituye cada cuaderno, al modo de un collage, da lugar a lo visto.

Esta apariencia, fluida y desenvuelta, ha motivado el que Rodrigo Pérez de Arce, en una obra reciente, los compare con otros, de insignes autores, aunándolos bajo una misma premisa al caracterizarlos como: “el dibujo feo de Le Corbusier, los garabatos infantiles de los Smithson, los torpes de Jullian”¹⁸. Hay en estos tres calificativos, *lo feo*, *lo infantil* y *lo torpe*, una suerte de contrasentido en relación con lo que comúnmente se espera que sea un dibujo, cuestión que Pérez de Arce quiere ver como el síntoma de una aproximación a una esencia o característica superior.

Pero, por otro lado, esta forma de dibujar puede ser el intento de poner en valor las cosas simples y sencillas, aquéllas que simple y sencillamente se representan, y que se pueden encontrar tanto en la arquitectura anónima, como en la de gran tradición. Aquí Jullian ha puesto las cosas más difíciles, pues ha buscado sus modelos en este último filón, pero para interrogarlos con la libre espontaneidad de un *troubadour*.

Germán Hidalgo Hermosilla, <ghidalgb@uc.cl> (1964). Arquitecto por la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1991. Doctor por la Universidad Politécnica de Cataluña, ETSAB, 2000. Profesor de Teoría e Historia de la Arquitectura en la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Dibujos de Ch-E. Jeanneret en Italia 1907, y en oriente 1911. Un estudio de sus antecedentes. op. cit. En los capítulos 6 a 9 de este trabajo se entregan los antecedentes culturales y artísticos que informan los dibujos que Le Corbusier realizó en el viaje de oriente, en particular su relación con la obra pictórica de Cézanne y Signac, y con la del escenógrafo suizo Adolph Appia. — 18 Rodrigo Pérez de Arce, *Guillermo Jullian. Obra abierta*, op. cit., p. 29.